

2m11.2814.3

Université de Montréal

Du sens des déroutes

Analyse des ruptures formelles de la cohérence
dans *L'Acquittement*, roman de Gaétan Soucy

par

Jean Lepage

Département de linguistique et de traduction

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

décembre 1999



© Jean Lepage 1999

P
25
U5f
2000
V.015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

Du sens des déroutes

(Analyse des ruptures formelles de la cohérence
dans *L'Acquittement*, roman de Gaétan Soucy)

présenté par

Jean Lepage

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Alexis NUSELOVICI

Président-Rapporteur

Paul ST-PIERRE

Membre du jury

Richard PATRY

Directeur de recherche

Mémoire accepté le : 12 avril 2000

SOMMAIRE

De façon générale, tout locuteur compétent possède la capacité de pallier à certaines lacunes involontaires de l'expression langagière et peut dégager le sens qu'un interlocuteur cherche à communiquer en dépit de constructions syntaxiques boiteuses ou de choix de termes inadéquats. Dans le cadre de l'analyse du discours en linguistique, le présent travail explore quelques mécanismes littéraires qui semblent opérer de façon délibérée à la limite de la cohésion grammaticale, misant sur cette capacité du lecteur de *faire sens* au-delà et en dépit des mots. Jusqu'où peut-on mésuser de la matière même du texte sans que la fraude soit apparente et sans que l'expectative naturelle de cohérence du lecteur cesse de jouer son rôle compensateur ? Comment parvient-on à inverser le sens d'une expression en la faisant passer de l'axe paradigmatique à l'axe syntagmatique ? Comment la connotation parvient-elle à nier la dénotation ?

À l'aide des trois mimésis de Paul Ricoeur, nous observons par quel cheminement le sens parvient de l'auteur au lecteur, à travers le passage obligé de la tension éthique-cognitive du personnage principal. Parce que le roman analysé est inconclusif et que sa structure renvoie indéfiniment le lecteur de la fin de l'œuvre à son début, il propose des manipulations du temps où l'on peut observer comment les différents assemblages des trois présents augustinien apportent des modifications aux significations établies par les lectures précédentes. L'analyse proprement dite fera découvrir des procédés d'écriture qui permettent la multiplication, en toute cohérence, d'interprétations diverses.



Table des matières

Première Partie : Les trois mimésis

Introduction	p. 1 à 5
Chapitre I : Mimésis I – De la cohérence formelle	p. 6 à 17
Chapitre II : Mimésis II – Médiation entre M ^o et M'	p.18 à 29
Chapitre III : Mimésis III – Niveaux de lecture	p. 30 à 37
Chapitre IV : Parcours de lecture, parcours d'analyse	p. 38 à 46

Deuxième Partie ANALYSE

Chapitre V : Analyse, première partie : Au-delà des mots	p. 48 à 79
Chapitre VI : Analyse, deuxième partie : Les mots	p. 80 à 100

Troisième Partie : Discussion et conclusion

Chapitre VII : Discussion	p.101 à 106
Chapitre VIII : Conclusion	p.107 à 110



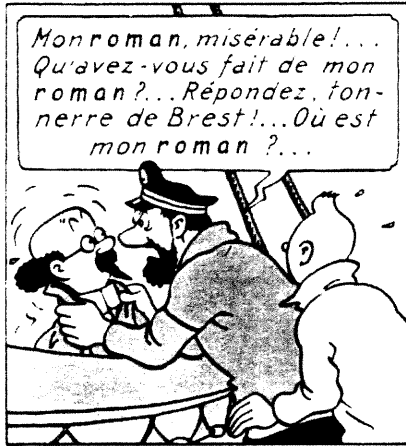
Références	p. i à vi
Bibliographie	p. vii



À Céline Roy

*Au lieu de m'envoyer chez le diable,
elle m'a envoyé à l'université.
Merci.*

Jean Lepage



HERGÉ

*«Je voudrais montrer que le 'plaisir propre' (ergon)
est à la fois construit dans l'œuvre
et effectué hors de l'œuvre.
Il joint l'intérieur à l'extérieur
et exige de traiter ce rapport
de façon dialectique. »
Paul Ricoeur*

*« Rien n'arrive à exister seul. »
Gaétan Soucy*

Introduction



De toutes les œuvres de fiction que j'ai lues, aucune ne m'aura dérouté autant que le roman *L'Acquittement*¹ de Gaétan Soucy. En cours de lecture, il m'a souvent fallu retracer l'endroit d'où il me semblait que j'avais commencé d'errer. Je remontais alors le texte à rebours de quelques pages pour m'apercevoir, non pas que je m'étais engagé dans la voie fautive d'une alternative logique, mais que là où j'avais imaginé une simple bifurcation, se trouvait un carrefour de propositions incluses dans le même texte. Plutôt qu'un carrefour, un échangeur, en ce sens que les conditions de la signification pouvaient, à partir de cet endroit particulier, s'échanger sans que l'interprétation nouvelle qui s'ensuivit fut plus ou moins cohérente que la précédente; elle était *autre*, simplement. À l'origine de ces interprétations plurielles de l'œuvre se trouvait... sa fin!

En effet, à l'endroit convenu où un roman s'achève, la révélation *in extremis* d'une information touchant le héros constitue une invitation à peine voilée à relire "en blanc" le texte qu'on aurait lu "en noir", ou vice-versa. Ainsi, à la suite de lectures répétées, les conclusions auxquelles j'aboutissais pouvaient aller de la simple nuance à l'opposition totale sans que la cohérence du texte fût le moins affectée, et sans qu'il m'ait été nécessaire de pousser à sa limite "*l'élasticité relationnelle*"² (Charolles) de ma conscience de lecteur en faveur de l'une ou l'autre de mes conclusions. Comment le texte pouvait-il produire à la fois noir et blanc sans qu'il me soit possible ni nécessaire de prendre parti avec certitude ? Ni la matière lexicale du roman, ni la structure de ses propositions, ni l'ordre particulier de leur concaténation n'ayant pu, d'une lecture à l'autre, avoir varié d'un atome, à quoi pouvais-je attribuer le fait qu'en toute cohérence le sens ait pu aller jusqu'à se retourner comme un gant ?

À la polysémie lexicale qui aurait permis une interprétation différente du texte selon l'une ou l'autre acception de quelques-uns de ses termes ? – Mais si la polysémie offre un certain nombre d'interprétations virtuelles à l'intérieur des frontières d'une proposition, les sélections contextuelles³ (comme l'a démontré Eco dans *Lector in fabula*) les réduisent considérablement; et plus la conscience du lecteur embrasse un champ élargi de propositions organisées hiérarchiquement ou concaténées, plus ces virtualités sombrent dans la mémoire. Encarcané par la fin de l'œuvre, on pourrait croire que le signifié de ses éléments lexicaux et grammaticaux n'a plus assez de jeu pour rendre compte d'interprétations opposées.

Était-ce alors la seule réflexion de ma conscience de lecteur qui, partant d'un même point et suivant un même tissu textuel, avait pu à sa guise en faire surgir une pluralité de sens ?

-- Mais le fait que ma seule réflexion ne saurait , sauf interprétation plaisante, modifier le sens du texte qu'un auteur compétent aurait construit pour qu'il soit univoque, m'oblige à reconnaître à la fois des assises et des limites textuelles à mes interprétations.

Il me semblait alors que si la cohérence des interprétations plurielles de *L'Acquittement* dépendait certainement à la fois de la chair du texte et du verbe qu'en faisait surgir mon esprit, quelque chose au-delà, plus précisément quelque chose entre la chair et le verbe devait les unifier. Une partie du sens exprimé par l'œuvre ne pouvait en avoir été 'exprimé' uniquement du texte imprimé et lu.

À cette étape de mes réflexions, le rapport que j'entretenais avec le livre lui-même m'a frappé: ce que permettait le roman n'était permis ni par le cinéma ni par le théâtre où la saisie des événements ne pouvait se faire qu'en allant de l'avant dans le temps. Libéré de la "temporalité captivante"⁴ propre à ces deux modes de récit, je pouvais à volonté revenir sur mes pas de lecteur et reprendre ma route après avoir scruté une scène particulière. Ainsi, ma lecture du roman avait été faite sur le mode de la spirale, constituée d'avancées textuelles et temporelles, puis de retours en arrière dans des lieux déjà visités (pages déjà lues), d'où je repartais avec une connaissance modifiée de ce qui se trouvait devant moi dans les pages que j'avais aussi déjà lues. Or puisque j'avais déjà visité cette partie se trouvant devant moi, j'effectuais donc un nouveau retour en arrière en revenant vers l'avant! Fallait-il voir dans cette constatation un simple incident amusant de mon parcours de lecteur ?

J'en serais peut-être resté là si le cheminement du héros n'avait présenté un patron similaire à ce mode de lecture en spirale. En effet, dans la diégèse, le héros revient sur des épisodes de sa vie au fur et à mesure qu'il retourne dans des lieux qu'il habita autrefois; dans ces lieux, son imagination réarrange certaines séquences du passé en projetant dans un futur hypothétique, par l'actualisation d'actes jadis manqués, l'assouvissement de désirs refoulés. De la même manière, du point de mon retour en arrière dans le texte, j'anticipais un signifié différent et plus satisfaisant pour le texte à venir. Ne tentions-nous pas alors tous deux la même chose ? Dans cet espèce de futur antérieur se déroulant au présent, ne cherchions-nous pas tous deux à rendre concordants un divers d'événements discordants, tout comme si nous avions voulu faire entrer de force *l'intentio* dans la *distentio animi* ⁵ ? Ne cherchions-nous pas tous deux une synthèse, une cohérence globale, le héros de sa vie, le lecteur du texte ? Nous aurions voulu saisir une vérité mais n'en tenions que des asymptotes. Le présent, par lequel transitaient nos tentatives de saisie, parce qu'il est le temps de l'expérience humaine morcelée, ne nous permettait pas d'appréhender sur-le-champ le sens synthétisé de notre expérience réitérée. Or ce sens synthétisé -- que j'identifie à l'hyperthème ⁶ du roman (Barthes dirait le *méta-sens*)-- n'est-il pas justement que la vérité n'est saisissable que de façon asymptotique puisqu'en bout de ligne elle peut tout aussi bien se retourner comme un gant ?

Il m'est alors apparu que ce mouvement spiralant par lequel, dans un premier temps, la chair du texte se faisait verbe dans mon esprit, puis dans un deuxième temps que le verbe dans mon esprit devenait chair de ma propre expérience humaine, n'était pas à proprement parler un procédé méta-littéraire mais bien la fonction même du récit, c'est-à-dire celle d'une médiation entre le sens pluriel du texte et le sens morcelé de la condition humaine, cette médiation se faisant par ce que Paul Ricoeur, reprenant le terme d'Aristote, a nommé: Mimèsis.

Le but de cette analyse est de voir comment le sens d'une œuvre, parce qu'il est "*construit dans l'œuvre et effectué hors celle-ci*" ⁷, peut être retracé à travers tous les éléments qui la composent et à travers les modes par lesquels on les articule, dans et hors de l'œuvre. L'entreprise, bien sûr, est beaucoup trop vaste pour ne pas nécessiter des balises qui la ramènent aux modestes proportions d'un travail de maîtrise. Ces balises, ce sont les trois mimèsis ⁸ de Paul Ricoeur. Je n'ai pas la prétention d'en faire la critique, mais plutôt l'intention de m'en servir comme d'un cadre organisateur et synthétisant propre à harmoniser le travail que l'on peut faire à l'aide

d'outils d'analyse proposés par les Eco, Riffaterre, Weinrich, Barthes, Charolles, Bakhtine et Ricoeur lui-même, qui se sont penchés sur le texte littéraire.



Coup d'œil sur les trois Mimèsis de Ricoeur

La première mimèsis établit un rapport entre l'encyclopédie du texte et celle du lecteur. Elle va des mots à ce qu'ils dénotent, puis à ce qu'ils acquièrent de connotation sur l'axe syntagmatique où s'effectue la première mise en ordre du chaos atemporel paradigmatique. C'est donc l'aspect proprement formel qui est au centre de Mimèsis I, mais l'aspect formel en tant que lieu à la fois de la génération et de l'ancrage du sens.

La seconde mimèsis constitue le champ d'exercice de la cohérence entre le divers d'événements de la diégèse et sa construction, dans le texte d'abord, puis chez le lecteur. Il n'est pas dit que cette cohérence s'offre à l'évidence à ce dernier ; il doit la rechercher et la construire par ses propres moyens, car Mimèsis II est une mimèsis plus ou moins concordante de notre monde phénoménal M^0 par une infinité de M' alternatifs. C'est là où le lecteur commence à ajuster au sien ces mondes où se développent les jeux de cache-cache, de dissimulation, de détournements, nés des stratégies que l'auteur met en œuvre pour créer, soutenir et faire signifier son intrigue. Enfin, Mimèsis III, en soi, est un continent aux dimensions cosmiques: en reliant les tensions éthiques-cognitives de l'auteur et du lecteur par celle du héros, elle fait entrer la fiction dans la réalité, elle l'instaure à titre d'objet constitutif de cette réalité, les paramètres de cette fiction fussent-ils les plus éloignés de ceux, conventionnels, qui régissent notre monde phénoménal. C'est par Mimèsis III que la fiction devient composante à part entière de la condition humaine du lecteur. Abordée sous cette perspective, la fiction est à des milliards d'années lumières de cette étiquette de divertissement non essentiel qu'on lui accole trop souvent: elle devient un mode opératoire fondamental de la pensée.

Il ne faut évidemment pas voir l'opération des trois mimèsis comme consécutive mais simultanée; sinon simultanée, du moins en alternance, ou en chevauchement. Car je ne crois pas à une saisie inorganique du texte. Il me semble que dès qu'ils sont captés par l'œil, les mots sont

téléologiquement reliés à un but qui déborde leur propre signifié. L'aventure syntagmatique des lexèmes est celle de l'intermodification de leurs dénotations, ce qui peut aller jusqu'à la métamorphose totale. Même les cas d'univocité, comme je l'ai déjà dit, ne peuvent empêcher l'évocation chez le lecteur de signifiés plaisants, l'ironie pouvant les retourner comme un gant.

De la même manière, ce balisage formel de l'analyse par chacune des trois mimésis de Ricoeur n'est pas destiné à départager rigoureusement le texte entre sa matière lexicale qu'on analyserait d'une part, et ses signifiés de tous ordres qu'on analyserait d'autre part. Il y a, au contraire, symbiose et synergie entre les trois mimésis elles-mêmes. Le plus souvent possible je tenterai donc de faire se toucher la matière et l'effet, ou de démonter la mécanique de l'effet jusqu'à toucher la matière. C'est ainsi que l'utilisation d'une des trois mimésis en guise de titre de chapitre n'est qu'une indication du foyer vers lequel convergent les observations récoltées sur le texte. On en aura d'ailleurs une idée dès Mimésis I, qui part de l'absence même de texte pour la relier à l'hyperthème et au dessein artistique de l'auteur.



-I-

MIMÈSIS I

De la cohérence formelle



Hyperthème et cohérence

À la suite d'Aristote, Ricoeur voit dans la mimésis une imitation non servile de la réalité. Dans la réalité, le silence en dit souvent plus long que les mots: pas de réponse en constitue toujours une, et c'est une réponse cohérente. Dans *L'Acquittement*, bien que présentes sur le plan sémantique, ni la mouvance constante de la vérité entre ses pôles et forçant ainsi sa saisie asymptotique par l'homme, ni la figure de la spirale qui représente ce mode de saisie, ne sont réalisées de façon spécifique dans aucune proposition du texte. Pourtant, comme en une mimésis de la réalité du discours oral, le lecteur est capable de combler les vides du texte et de les faire contribuer en toute cohérence au sens global du récit. L'absence dans le corps du texte d'un thème qui s'impose pourtant avec force en filigrane, a été formulée sous le concept d'hyperthème par Nevert, Nespoulous et Lecours (1984)⁹. Dans la perspective de la progression thématique, qui est la leur, (perspective fonctionnelle, école de Prague) l'hyperthème constituerait un cas de rupture formelle de la cohérence. Je m'étonne que l'on parle de rupture dans la forme de la cohérence, alors même que l'absence formelle de quelque chose dans le texte soit plutôt de nature à inciter le lecteur à homogénéiser un divers de signifiés en un tout subsumant et cohérent qu'il peut identifier comme thème global. En fait, ce n'est pas le lexème absent lui-même qui

construit l'hyperthème, mais, ce me semble, son absence dans un environnement sémantique où tout paraît le réclamer. Je dévie donc de la perspective de la progression thématique pour poser, dès le départ, l'hyperthème comme un objet cohérent par obligation. En regard de cette acception, on peut se poser la question suivante: où donc se trouve la rupture et quelle forme de cohérence rompt-elle ?

Une des dimensions dont est composée Mimésis I est la dimension structurelle. Cette dimension constitue l'espace où le lecteur met en œuvre sa capacité de remplir les blancs du texte -- ce que nous venons de voir -- et c'est aussi l'espace où ce qu'il connaît de la condition humaine et des événements qui la façonnent, lui permet d'avoir une pré-compréhension de ce qui est imité par le récit. À la réflexion, comme on ne saurait guère imiter que ce qui est déjà ou ce qu'il est concevable qui soit, la faculté de pré-compréhension du lecteur doit pouvoir s'exercer dans tous les mondes fictifs possibles puisque ces mondes sont refigurés textuellement par des individus vivant dans M^0 et s'adressant à d'autres individus vivant dans M^0 .⁽¹⁰⁾ Dès lors, par sa pré-compréhension de M^0 , le lecteur émettra des pré-suppositions sur ce qu'un texte devrait dire pour refigurer de façon cohérente autant M^0 que tous les M' possibles. C'est sur cette base que je suggère d'asseoir la notion de rupture formelle de la cohérence, et je rappelle la question à laquelle je vais maintenant tenter de répondre : où donc se trouve la rupture et quelle forme de cohérence rompt-elle ?

Ce qui est intéressant dans le concept de rompre, c'est qu'il implique la désunification d'un objet achevé ou en voie de l'être (et dans ce dernier cas on dira plus justement interrompre.) Dans un texte littéraire, la cohérence achevée ne peut plus être rompue: si j'ai lu quinze pages qui se sont avérées cohérentes, je ne peux pas intervenir à rebours pour rompre ce qui unifiait ces quinze pages. La sanction de cohérence¹¹ que j'ai déjà prononcée est irréversible. Seul ce qui est en voie d'être achevé peut être rompu, et il ne peut être rompu que si je présuppose un certain achèvement de sa forme. En effet, je ne saurais dire que tel instant du texte est en rupture de cohérence avec ce que je n'ai pas encore lu, et si je dis qu'il est incohérent par rapport à ce que j'ai déjà lu, c'est que j'anticipais lire autre chose qui ne m'eût pas poussé à formuler ce jugement d'incohérence. Ainsi, pour moi, ce qui est rompu c'est la cohérence de la forme anticipée par le lecteur, ce qui ne signifie nullement que la forme actualisée par le texte soit elle-même incohérente. Le même enchaînement partiel de propositions pouvant être achevé de façon

cohérente par une multitude de suites, c'est l'horizon d'attente du lecteur qui est brouillé par ce qu'il trouve à cet endroit et qui est imposé par l'auteur. D'où cette impression de déroute, qui peut aller de l'incohérence à l'inadéquation, de la reconnaissance d'un effet poétique à celle d'une manœuvre d'embrouille à valeur heuristique. Il y a donc rupture d'une cohérence, et non nécessairement rupture de LA cohérence.

" Il faut attendre quelque ordre pour être déçu de ne pas le trouver, écrit Paul Ricœur; et cette déception n'engendre satisfaction que si le lecteur, prenant le relais de l'auteur, fait l'œuvre que l'auteur s'est ingénié à défaire." ¹²



Dessein artistique et tension éthique-cognitive

Si on demande pourquoi un auteur s'ingénierait à défaire son œuvre, on peut suggérer une corrélation entre ce travail abracadabrant et son dessein artistique. Celui-ci, selon Mikhaïl Bakhtine¹³, consisterait à donner forme et achèvement à la tension éthique-cognitive de son héros.

"Un auteur est orienté par le contenu (par la tension éthique-cognitive du héros dans sa vie) auquel il donne forme et achèvement au moyen d'un matériau déterminé -- verbal, dans le cas qui nous occupe -- qu'il soumet à son dessein artistique, autrement dit, au dessein qui consiste à donner son achèvement à la tension éthique-cognitive d'un héros." (p.196)

Plutôt qu'une circularité, j'invite le lecteur à voir dans cet extrait une mise en abyme de l'intentionnalité auctoriale : si ce qui est actualisé par l'auteur dans le matériau verbal de *L'Acquittement* est, comme l'écrit Bakhtine, forme et achèvement de la tension éthique-cognitive de son héros, alors, de ce matériau exsudera la nature même de cette tension. Dans le cas de Louis Bapaume, héros de *L'Acquittement*, elle peut être décrite ainsi: c'est une tension à la fois repentante et expiatoire entre ce qui est achevé de sa vie, et son espérance d'un nouvel achèvement, qui lui viendrait par le pardon d'une faute.

Les signes, les règles et les normes qui composent le système de valeurs de la "vie de papier" du héros, médiatisent cette vie fictive vers la vie réelle du lecteur qui, par mimésis, s'y reconnaît: c'est la fonction symbolique de Mimésis I qui est à l'œuvre. Par cette fonction, le lecteur s'aperçoit que la forme de la tension éthique-cognitive médiatisée adopte la figure de la spirale. Une spirale ne prend fin que si une instance autre qu'elle-même décide de l'achever, en cercle, par exemple; le héros ne peut, par lui-même et pour lui-même, *achever* sa propre tension éthique-cognitive, de sorte que chacun de ses états successifs n'est qu'une asymptote de ce que sera son ultime tension éthique-cognitive.

Forme et spirale: Les incessantes modifications de la réalité des événements présents ou passés que fait le héros par sa fonction imageante, constituent le travail de sa conscience en vue de modifier l'état actuel de son bilan éthique, état qui la fait souffrir. Ce travail ponctuel, parce qu'il est toujours à refaire, donne l'impression qu'il s'accomplit en spirale.

Achèvement et asymptote: Quant à l'achèvement de la tension éthique-cognitive du héros, il est à jamais remis; autrement dit, il est à jamais asymptotique pour cause de condition humaine, tout simplement. Car rien n'est jamais achevé que dans la mort, alors que la conscience de cet achèvement n'est jamais accomplie dans soi, mais dans quelqu'un d'autre. Cet autre, ici, c'est le lecteur. Mais le lecteur ne saurait achever qu'un fragment d'une destinée humaine délimité par l'auteur, et non cette destinée tout entière, d'où, encore une fois, asymptote d'achèvement.

Mimésis I et le temps

Une autre forme de médiation qu'opère Mimésis I est celle qu'elle exerce entre le temps dans la fiction et le temps de la condition humaine. Lors d'une première appréhension du texte, le lecteur procéderait à une sorte de collage des diverses réalisations des trois présents augustiniens (présent du passé, présent du présent et présent du futur, c'est-à-dire de l'anticipation), dont le centre est constitué par le présent du présent. Par lui transitent et se modifient les anticipations ainsi que les différents états de la mémoire. Pour montrer jusqu'où la mimésis pourra se rendre

à partir de cette base offerte par Mimèsis I, je rappelle que les modifications les plus significatives de la tension éthique-cognitive du héros se font par ses projections d'un futur hypothétique où seraient réarrangées à son gré des scènes d'un passé insatisfaisant. Je rappelle aussi que le lecteur n'agit guère différemment en anticipant une forme textuelle de cohérence qui, parce qu'elle ne s'actualise pas nécessairement à son gré, le renvoie vers le passé du texte pour mieux repartir vers de nouvelles anticipations. Ce travail constant de modification de la tension éthique-cognitive du héros et de celle du lecteur par anticipations et reprises ne constitue-t-il pas lui aussi une sorte de mise en abyme du fonctionnement par protentions et rétentions du temps lui-même, tel que le conçoit Husserl, dont les idées à ce sujet se retrouvent dans les propos de Roman Ingarden, commentés par Paul Ricoeur dans *Temps et Récit* ?

"Un texte est inachevé une seconde fois en ce sens que le *monde* qu'il propose se définit comme le corrélat intentionnel d'une séquence de phrases (*intentionale Satzkorrelate*), dont il reste à faire un tout, pour qu'un tel monde soit visé. Mettant ici à profit la théorie husserlienne du temps et l'appliquant à l'enchaînement successif des phrases dans le texte, Ingarden montre comment chaque phrase pointe au-delà d'elle-même, indique quelque chose à faire, ouvre une perspective. On reconnaît la protention husserlienne dans cette anticipation de la séquence, au fur et à mesure que les phrases s'enchaînent. Or, ce jeu de rétentions et de protentions ne fonctionne dans le texte que s'il est pris en charge par le lecteur qui l'accueille dans le jeu de ses propres attentes. Mais, à la différence de l'objet perçu, l'objet littéraire ne vient pas "remplir" intuitivement ces attentes; il ne peut que les *modifier*. Ce procès mouvant de modifications d'attentes constitue la concrétisation imageante évoquée plus haut. Il consiste à voyager dans le texte, à laisser "sombler" dans la mémoire, tout en les abrégeant, toutes les modifications effectuées, et à s'ouvrir à de nouvelles attentes en vue de nouvelles modifications. Ce procès seul fait du texte une *œuvre*. L'œuvre, pourrait-on dire, résulte de l'interaction entre le texte et le lecteur." (tome III, p. 305)



Notion d'écart

Pour donner cette forme spirale et ce mode d'achèvement asymptotique à son héros, l'auteur aura injecté ces deux figures dans la forme et le contenu mêmes de son texte, provoquant ainsi une sorte de mise en abyme de son dessein artistique dans la matière qui l'articule. Tout se passe comme si l'écrivain s'était ingénié à défaire les parcours d'interprétations prévisibles, en produisant une série de détournements, de bifurcations qui incitent le lecteur à se dérouter, souvent, comme je l'ai déjà mentionné, jusqu'à revenir sur ses pas pour reprendre sa lecture dans une perspective nouvelle: d'où spirale et asymptote. Comme chez le héros, la pensée imageante du lecteur, aiguillonnée par cette stratégie auctoriale suscitant un va-et-vient entre son anticipation et la reprise d'informations passées, se trouve sans cesse modifiée; non pas modifiée de façon drastique, mais modifiée à la manière dont un tour d'une spirale se trouve modifié par rapport à la spire précédente. Il y a glissement, il y a écart. À propos de ces écarts entre les attentes du lecteur et leurs modifications, mon hypothèse est que l'on doit nécessairement en retrouver une mimésis élémentaire dans la matière même du texte, ou, pour le dire autrement, que l'hyperthème est déjà encodé dans le lexique et la syntaxe.

"Un auteur, écrit Michel Riffaterre, est préoccupé de la façon dont il veut que son message soit décodé, si bien que ce n'est pas seulement la signification de celui-ci mais sa propre attitude vis-à-vis de ce message qui sont transmises au lecteur; le lecteur est forcé de comprendre, naturellement, mais aussi de partager les vues de l'auteur quant à ce qui est important et ce qui ne l'est pas dans son message. [...] La seule procédure offerte à l'encodeur quand il veut imposer sa propre interprétation de son texte, c'est d'empêcher le lecteur d'inférer ou de prévoir aucun trait important. Car la prévisibilité peut aboutir à une lecture superficielle, tandis que l'imprévisibilité obligera à l'attention: l'intensité de la réception correspondra à l'intensité du message."¹⁴

Concrètement, ces écarts que j'ai qualifiés plus haut de déroutes et de détournements, sont difficiles à déceler à la surface du texte de *L'Acquittement* dont la rigueur d'écriture est exemplaire. Mais cette exemplarité recèle justement sa propre faille: la moindre atteinte, parfois à peine un effleurement, à la cohésion du texte signale à la manière d'une fine clochette une visée intentionnelle sur sa cohérence.

Sommes-nous de retour à la notion de Riffaterre de "l'écart comme norme transmettant les intentions les plus conscientes de l'auteur" ? Même si cette notion est décriée, pourquoi pas? Comme lui, je crois en effet que " [...] la mise en relief [...] impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques." ¹⁴

On croirait entendre Aristote pour qui "ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout."¹⁵ Toutefois, à la différence de Riffaterre, c'est moins à l'identification du style d'un auteur qu'à la détermination de l'hyperthème de son texte que j'applique la notion d'écart. Ces sonneries d'alerte au sens, " ces lieux du texte corrélant d'autres sens extérieurs au texte matériel et formant avec eux des sortes de nébuleuses de signifiés" ¹⁶ (Barthes), cristallisent les choses sur lesquelles l'auteur désire que l'on porte une plus grande attention, précisément là où il juge qu'elles auront le meilleur impact signifiant. Ce sont des bouées qui signalent l'emplacement de trésors submergés, ou encore : "Une chaise dorée dont les restes flottait sur un lac de sang." ^{16.1} (Jean Cocteau.) Ainsi, les infimes ruptures formelles que l'on trouve dans *L'Acquittement*, bien loin de porter atteinte à la cohérence du discours, contribuent à l'ancrage de son hyperthème. Dans l'exemple tout simple et près du discours oral qui suit, proposé par Richard Patry, l'hyperthème serait Noël ou le temps des Fêtes¹⁷. Cet hyperthème constituerait le dessein communicatif du locuteur.

"La ville est *illuminée* parce qu'on voit beaucoup de *guirlandes*. Le temps est des fois beau, des fois mauvais. Les rues sont *agitées* parce que beaucoup de gens se sont *promenés*, parce que les gens vont au *bal* et ont beaucoup de *vacances*, tandis que dans les *magasins*, on voit des *sapins*, des *jouets*, des *vêtements*."

J'estime que, de la même manière, l'hyperthème de *L'Acquittement* constitue le dessein artistique de son auteur. Mais revenons à l'aspect formel de Mimésis I. Si nous croyons que le dessein artistique de l'auteur se trouve jusque dans les mots, alors même la lexie |ourson|, même le syntagme |poche de farine | seront tant l'un que l'autre imprégnés de cette tension éthique-cognitive du héros, que l'auteur propose verbalement au lecteur d'achever. Cette tension régira le micro et le macro-contexte de l'œuvre, à la façon dont le passant et le pavé sont trempés par la même averse; elle constituera le contexte circonscrivant la résonance des mots.

Micro et macro-contexte

Il faut bien évidemment modifier les notions riffatériennes de micro et de macro-contexte puisque, appliquées à cette analyse, elles ne servent pas à définir un style mais un thème. Dans le cadre de la théorie de l'écart, le micro-contexte est considéré comme la norme, c'est-à-dire la partie non-marquée du texte par rapport à laquelle, justement, l'effet de style se démarque, offrant un contraste.

"Puisque l'intensification stylistique résulte de l'intersection d'un élément inattendu dans un pattern, elle suppose un effet de rupture qui modifie le contexte, ce qui introduit une différence essentielle entre l'acception courante de contexte et contexte stylistique."¹⁸

Dans la mesure où l'effet stylistique riffatérien est provoqué par des éléments de basse prévisibilité encodés dans un ou plusieurs constituants d'une séquence textuelle, cet effet correspondrait, en regard de l'hyperthème, à ce que j'ai identifié comme la rupture d'une forme de cohérence textuelle anticipée par le lecteur. Comme Riffaterre, je peux donc dire du micro-contexte qu'il s'arrête à l'effet de contraste révélé par l'écart, c'est-à-dire à l'instant même de cette rupture d'une forme anticipée de cohérence; ce que j'ai également identifié comme le moment du glissement, le point initial de la déroute ou du détournement. Mais le même problème se pose quant à savoir où commence le micro-contexte (voire, tout contexte).

"Dans la mesure où son effet sur le procédé stylistique est reconnu grâce aux réactions du lecteur, le point de départ de cette perception du contexte pourrait être perçu comme variant suivant l'attention et la mémoire du lecteur, c'est-à-dire sa capacité à reconnaître des similarités et dissimilarités formelles."¹⁹

Dans le cadre de cette analyse, on pourrait faire commencer le micro-contexte à l'endroit d'où, après être retourné en arrière de quelques pages, le lecteur reprendra sa lecture dans une perspective renouvelée. Mais comme chez Riffaterre, cela restera alors fonction de chaque lecteur, à cette différence près que ce n'est pas par rapport au texte environnant que sera mesuré l'écart, mais par rapport à la possibilité **inhérente** à une expression (un terme, une construction

syntactique, une juxtaposition phrastique, voire même une concaténation de fragments), d'entretenir avec l'endroit où le lecteur a reconnu la rupture d'une forme anticipée de cohérence, une **relation** dont la cohérence nouvelle lui paraîtra désormais plus satisfaisante, plus prometteuse, plus riche, en termes d'implications dramatiques. De ce point de retour en arrière, tous les objets signifiants que le lecteur re-trouvera le long du parcours qu'il a déjà effectué, auront changé la place d'où ils signifiaient quelque chose, modifiant, par ce glissement, la teneur même de ce qui était signifié.



Sélections contextuelles et circonstanciées

J'ai écrit en gras les mots |inhérente| et |relation| pour les reprendre ici à partir du concept de sélections contextuelles et circonstanciées exposé par Umberto Eco dans *Lector in Fabula*.²⁰ Compte tenu du fait qu'il n'existe pas encore de contexte dans lequel |commutateur| veuille dire |radis|, chacun de ces termes possède une limite de signification inhérente, par laquelle l'un n'entre pas normalement en relation avec l'autre; ils pourraient le faire si nous étions dans des circonstances où nous devons décrypter l'un par l'autre. Cette limite de signification virtuelle fait en sorte qu'un lecteur possède une certaine connaissance assez instinctive des contextes dans lesquels une expression peut être utilisée. Lorsque quelque chose commence à ne plus faire sens lors de la lecture, ou bien l'auteur a pris le mot radis pour dire commutateur sans nous avertir que nous étions dans des circonstances où le texte devait être décrypté, ou bien il a poussé le sens du mot radis au-delà des limites de métaphorisation acceptables par le lecteur dans ce contexte d'utilisation; ce qui revient à l'avoir crypté, brisant ainsi toute possibilité de relation entre cette expression et l'objet métaphorisé. Or, si nous regardons ce même phénomène dans la perspective que j'ai donnée de rupture de la forme d'une cohérence anticipée par le lecteur, dans *L'Acquittement* il n'y a jamais de cas où le texte commence à ne plus faire sens, il n'y a que des cas où le texte commence à ne plus faire le sens que nous en attendions: ce n'est pas du tout la même chose. Dans les cas de glissement, dérouté ou détournement, lorsque l'intrigue nous paraît soudain attaquée, dissolue, nous sommes invités soit à chercher à l'intérieur des limites

inhérentes de la signification d'une expression une avenue existant déjà mais qui ne nous était pas immédiatement venue à l'esprit et qui nous conduira à comprendre autrement la tension éthique-cognitive du héros, soit à élargir les limites inhérentes de la signification d'une expression, auquel cas nous participons avec l'auteur à la création en toute cohérence de cause de métaphores vives. Cette dissolution de l'intrigue sous l'effet d'une déviation dans la matière du texte peut être vue, comme le fait Paul Ricoeur, comme une stratégie qui force, en quelque sorte, le lecteur à coopérer activement à la construction de la cohérence du discours:

"Ce qui paraît indépassable, en dernière instance, c'est l'attente du lecteur que quelque consonance finalement prévale. Cette attente implique que tout ne soit pas *péripétia* [ce que je nomme rupture (il)] sous peine que la *péripétia* elle-même devienne insignifiante, dès lors que notre attente d'ordre serait frustrée à tous égards. Pour que l'œuvre capte encore l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de coopérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue.[...] La frustration ne saurait être le dernier mot. Encore faut-il que le travail de composition par le lecteur ne soit pas rendu impossible. Car le jeu de l'attente, de la déception et du travail de remise en ordre n'est praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite ou exprès que l'auteur passe avec son lecteur: je défais l'œuvre et vous la refaites de votre mieux. Mais, pour que le contrat ne soit pas lui-même une duperie, il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition, introduise de nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles du roman traditionnel.²⁰

Le micro-contexte s'arrête donc à l'endroit où le lecteur part à la recherche d'une forme textuelle de cohérence qui lui offrira une perspective modifiée sur la tension éthique-cognitive du héros; il commence à l'endroit de son retour en arrière. Cet endroit est le lieu d'une expression ou d'un groupe d'expressions que le lecteur remettra en relation avec l'endroit de la rupture dans de nouvelles conditions: ces nouvelles conditions existent à l'intersection des sélections contextuelles et circonstanciennes environnant et le point de rupture et le point de retour, lorsqu'ils sont mis en relation. En cas de rupture, glissement, détournement, le lecteur sent vaguement que son malaise touche cette relation et que la référence entre le début (non-encore identifié ou vaguement pressenti) et la fin du micro-contexte, sans être totalement niée ou contredite, joue désaccordée. Une discordance, dans le sens de Ricoeur, vient d'être introduite dans la concordance conventionnelle du texte, comme si tout à coup, une des six cordes d'une guitare se

désajustait d'un demi-ton. On trouvera dans l'explication proposée par Richard Patry de la règle de non-contradiction de Michel Charolles, une formulation pragmatique de ce que j'estime être la construction délibérée, et non pas inconsciente, de ces lieux de discordance, de ces lieux de rupture d'une forme anticipée de cohérence.

"La troisième méta-règle de non-contradiction caractérise le discours 'textuel' [(dans ce contexte, |textuel| est synonyme de |cohérent|. j)] comme celui qui ne contredit pas son propre contenu. Produire un discours, c'est d'abord et avant tout construire un univers de référence. Et en autant que le locuteur fasse usage d'un lexique conventionnel et accessible, ce ne sont pas les mots qu'il utilise que l'interlocuteur doit comprendre, mais les divers référents qu'il introduit par l'intermédiaire du lexique, les relations qu'ils entretiennent entre eux, et les prédications qui leur sont attachées. Dans cette perspective, la portion purement verbale de l'exercice discursif est doublée de la construction (inconsciente dans la majorité des cas) de 'règles' que le locuteur élabore lui-même en développant le contenu de sa performance discursive, et qu'il n'a pas la liberté de transgresser sans justification(s)." ²¹

De cet extrait, trois choses sont à retenir, que l'on retrouvera dans l'analyse proprement dite du roman :

- 1) Le lexique utilisé par l'auteur est conventionnel et accessible; ce qui l'est moins, c'est l'utilisation d'une acception peu usitée d'une expression dans un contexte où l'acception courante s'installerait de plein droit.
- 2) Il est des cas, notamment d'emplois inattendus de temps verbaux où, soit le référent se dédouble, soit que soudain surgisse un référent insoupçonné. Dans les deux cas, une alternative d'interprétation est offerte au lecteur. Les mêmes lexèmes situés en avant de sa lecture deviennent alors porteurs de signifiés modulables. Il est d'autres cas où le référent semble s'évanouir du texte dès que l'on part à sa recherche; et c'est alors ce constat de dissolution qui témoigne de la recherche quasi-désespérée de référents stables à laquelle se livre le héros lui-même.
- 3) La construction de règles par le locuteur, ici l'auteur, au contraire d'être inconsciente, est délibérée et constitutive de son dessein artistique. C'est ce qui fait de son écriture une pratique contraignante, une œuvre d'art.

Ce n'est pas parce que le texte fournit au lecteur des lieux de rupture de la forme anticipée de cohérence qu'il est lui-même discordant; son régime en est au contraire un dans lequel on propose de nouvelles harmonies. Le compositeur guitariste brésilien Antonio Carlos Jobim, désaccordant délibérément son instrument, écrivit une des pièces les plus harmonieuses du répertoire de samba. Il la nomma *desafinado* (désaccordé).

Enfin, pour ce qui est de la notion de macro-contexte, on doit désormais et nécessairement l'élargir jusqu'à inclure la tension éthique-cognitive du lecteur lui-même, puisque c'est en fonction de sa propre tension qu'il évaluera jusqu'où résonne en lui le signifié des expressions lues. De ce 'jusqu'où' dépend sa réceptivité aux appels de l'auteur à se dérouter, à se détourner de ce qui est par trop prévisible, appels qui constituent autant d'invitations à explorer la mécanique du sens proprement dite.

À cet égard tout lecteur est dans la même situation que l'analyste: au-delà de ce qui constitue la limite de ses propres connaissances et de son éthique personnelle, le ticket sémiotique du texte n'est plus valable²² et cette part invalidée du sens ne sert plus qu'à marquer, justement, cette limite intime.



-II-

MIMÈSIS II

Médiation entre M^0 et M'



Le lecteur idéal

Dans M^0 il y a l'auteur et il y a le lecteur. Dans M' il y a le héros et les autres personnages. À partir de M^0 il nous faut faire comme si les tensions éthiques-cognitives de tous les humains de papier dans M' étaient réelles; il nous faut faire un acte de foi, procéder à la mise en veilleuse volontaire de notre incrédulité (Coleridge). La facilité avec laquelle nous le ferons est fonction directe de l'habileté avec laquelle l'auteur nous persuadera que la condition humaine des êtres dans son œuvre est une mimèsis honnête de la nôtre, en dépit de la fictivité de leurs aventures. Entendons-nous: ce n'est pas parce qu'on écrit *Flatland* ou *L'Herbe rouge* qu'on sort de la condition humaine. Ouapitis et figures géométriques intelligentes ne sont que des perspectives par lesquelles nous abordons cette condition. Ils sont des moyens que nous inventons pour varier l'angle sous lequel nous nous explorons nous-mêmes. Ce qui n'est jamais réductible à la fiction, c'est cette exploration et le code par lequel quelqu'un nous en fait part; c'est l'intention communicative. Au moment même d'écrire son texte, cette intention communicative pousse

l'auteur à s'adresser déjà à un lecteur en fonction duquel il établira ses stratégies discursives. Il les établira dans le but de l'émouvoir, de le surprendre, de le faire rire, de le faire s'interroger sur lui-même, bref, dans le but de changer certainement quelque chose à sa tension éthique-cognitive. C'est parce qu'elle est ainsi constitutive des visées de l'auteur à travers son récit que j'ai inclus la tension éthique-cognitive du lecteur dans le macro-contexte.

"Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif : générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre -- comme dans toute stratégie. Cependant dans le texte, l'auteur veut faire gagner et non perdre l'autre..."²³ (Eco)

Ce premier lecteur auquel l'auteur s'adresse tout en écrivant a été nommé *lecteur idéal* par certains analystes qui en ont fait une instance intermédiaire entre l'auteur et le véritable lecteur. Si je peux concevoir que le lecteur auquel pense un auteur est nécessairement idéal au double titre d'imaginaire et de parfaitement sensible à la moindre de ses stratégies, je ne vois cependant pas son utilité sur le plan de l'analyse discursive. Se dire qu'il existe un lecteur idéal pour accompagner l'auteur dans son écriture est peut-être de nature à rassurer sur le fait que l'écrivain ne destine pas son texte aux lombrics, mais comme cette instance est parfaitement incapable d'actualiser la moindre ligne du texte achevé, ou, plus justement dit, est parfaitement incapable d'achever la moindre ligne du texte dans le sens bakhtinien du terme, elle n'est en rien constitutive de la mimésis; et comme, contrairement aux personnages, elle n'est médiatrice d'absolument rien, elle ne me semble satisfaire qu'un accès de fièvre structuraliste. Oublions-la. Dès l'instant où les personnages de fiction s'activent dans la pensée imageante du lecteur incarné, ce sont eux qui, par leur propre tension éthique-cognitive, accomplissent la médiation entre celle de l'auteur et celle du lecteur; c'est là et là seulement que les stratégies de l'auteur atteignent concrètement une cible à travers sa fiction. Par ses personnages fictifs l'auteur exerce en effet des modifications réelles, substantielles, sur le système de valeurs du lecteur incarné. Chaque véritable lecteur, dans des mesures variées, certes, mais de façon fondamentale parce qu'il possède une connaissance fondamentale des conventions qui ont cours chez les humains et qui font partie de son modèle symbolique personnel de M^0 , est inclus dans ce lecteur idéal dès l'instant où il est virtuellement en mesure d'apprécier un tant soit peu ce qui constitue le non-

conventionnel du héros; et dès l'instant où cette virtualité s'actualise, dès l'instant où il est mis en contact avec ce hors-de-l'ordinaire qui fait du héros fictif un être unique dont l'activité, dans le temps et l'espace d'un M' accessible par M^0 , vaut la peine d'être racontée, la tension éthique-cognitive de ce lecteur devient le lieu où ses valeurs établies sont questionnées en regard de celles que présente le héros. Et c'est précisément dans cet écart entre son vécu quotidien réel et l'expérience hors de l'ordinaire du héros qu'existe pour lui la possibilité fabuleuse d'explorer des avenues peu fréquentées de la condition humaine, donnant ainsi de l'expansion et de la profondeur à son questionnement d'homme sur sa condition d'homme. Mimèsis II, note Paul Ricoeur:

"[...] explore les modalités inédites de concordance-discordante, qui n'affectent plus seulement la *composition* narrative, mais l'expérience vive des personnages du récit. Nous parlerons de *variations imaginatives* pour désigner ces figures variées de concordance-discordante, qui vont au-delà des actes temporels de l'expérience quotidienne, tant praxique que pathique [...]. Ce sont des variétés de l'expérience temporelle que seule la fiction peut explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire." ²⁴



Épargne et compression sur l'axe paradigmatique

Mimèsis II, explique R. Patry, "fait médiation entre des événements ou des accidents individuels et une histoire prise comme un tout. À cette étape se dessinent les traits d'une histoire sensée à partir d'une collection de faits individuels." Une collection de faits individuels est insensée à peu près comme un ramassis d'objets disparates. Tant que quelqu'un ne décide pas d'inclure ou d'exclure un objet de ce ramassis en fonction d'un critère particulier, cela demeure un ramassis, une accumulation. Voyons la vie: j'hésite à dire que les minutes de notre propre existence ne constituent qu'un ramassis insensé, car nous sommes toujours en cours de ramassage, chaque objet nouveau modifiant le sens du ramassé; plutôt qu'insensé, je vois le ramassis comme construisant le sens; il en est son asymptote sans cesse renouvelée.

Voyons la fiction: les nouveaux objets créés par la pensée imageante du héros de *L'Acquittement* et constituant le ramassis intime de sa tension éthique-cognitive, deviennent, par la lecture, ceux du lecteur. Ainsi sa propre tension éthique-cognitive s'en trouve-t-elle modifiée. Chaque nouvelle concordance imaginée par le héros et par le lecteur n'a pas le temps de se fixer dans le sens; à peine ces deux instances l'ont-elles effleuré que la discordante réalité fouette leur animal pensant et le remet en route vers un nouvel essai de concordance. Voici donc comment opère Mimésis II: elle rappelle le fonctionnement de l'esprit de l'homme par celui du héros fictif confronté aux événements de sa vie; héros et lecteur cheminent ainsi de concordance en discordance, vers un horizon, un achèvement, sans cesse fuyant devant leur avancée. Toute cette opération de médiation par le héros ayant été, bien entendu, orchestrée par l'auteur.

"Pour trouver l'auteur ainsi compris dans une œuvre donnée, il faudra dégager tout ce qui sert à l'achèvement d'un héros et de l'événement qui constitue sa vie et qui, dans le principe, est transcendant à la conscience du héros, et, à partir de là, déterminer le principe d'unité de la tension créatrice mise en œuvre; le dépositaire vivant de cette unité qui fonde l'achèvement, c'est l'auteur, par opposition au héros, dépositaire, lui, de l'unité qui fonde l'événement ouvert et non achevable par endans que constitue la vie. " ²⁵ (Bakhtine.)

Mais la mimésis de *L'Acquittement* va plus loin que ce fonctionnement d'ensemble: la concordance-dicordante ne s'y actualise pas seulement dans la progression linéaire des faits composant "l'événement ouvert de la vie", elle s'exerce aussi dans un espace en profondeur. Cet espace, c'est celui du fonctionnement même de l'esprit humain, de la mémoire. C'est là que se trouvent les "variations imaginatives" que, selon Ricoeur, seule la fiction peut explorer. Beaucoup de tableaux du roman, en dépeignant la manière dont l'esprit du héros force les objets disparates de sa mémoire à s'associer pour former des intrigues, constituent une réplique à l'activité narrative elle-même: en effet, cette activité ne consiste-t-elle pas à 'forcer' de la cohérence dans un divers d'événements ?

Ce besoin de l'homme de rendre concordant ce qui ne l'est pas par nature, trouve à mon avis son écho à la fois le plus lointain et le plus retentissant dans une stratégie que le héros déploie à plusieurs reprises pour 'forcer' du sens dans sa vie: il investit littéralement la pensée de ses interlocuteurs, cherchant à y injecter la sienne, pour qu'une concordance enfin prévale dans le concert discordant des souvenirs qui le hantent. Lorsque cette stratégie du héros semble réussir,

lorsque, de fait, l'interlocuteur du héros exprime la concordance intensément désirée et injectée par celui-ci, le lecteur se surprend à accueillir cette pure coïncidence comme quelque chose qui ne relève pas tout à fait du hasard. Et s'il ne cède pas devant l'argument rationnel qui lui dit qu'il s'agit là d'un pur effet d'écriture, c'est peut-être parce que -- comme en une mimésis inversée du texte et du manège du héros -- il veut croire que, dans la vraie vie, les hommes de chair et d'os ont peut-être, eux aussi, un peu de ce pouvoir magique qui fait plier la coïncidence heureuse dans la direction des héros de papier ! Après tout, nous avons nous aussi un espace de fiction où explorer "les variations imaginatives" de la concordance-discordante.

Ainsi, parce qu'il n'oublie pas jusqu'à cet écho irrationnel, cette imperceptible superstition qui se plante en écharde dans le plus matérialiste des esprits, le texte de *L'Acquittement* est-il une mimésis de l'expérience complète de l'homme... moins sa mort.

Les choix: parmi un inventaire ou inventés ?

Forcer le sens dans le récit, c'est mettre en relation des éléments aussi "hétérogènes que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des résultats." ²⁶ Pour ce faire, le *récitant* doit procéder à des choix. Ces choix ne sont pas entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre ce qui serait sensé et ce qui ne le serait pas; ils me semblent plutôt résider entre différents teneurs de sens. Tout n'a pas la même valeur dans la construction du sens: il y a le bois de charpente et il y a les copeaux. Lorsqu'un narrateur considère comme significatif un événement qui lui est arrivé dans la vie réelle ou qu'il imagine qui arrivera à un personnage fictif, dans le récit qu'il désire en faire (ce récit ne fut-il destiné qu'à lui-même) il choisira d'inclure ce qui fait sens -- la charpente -- et d'exclure ce qui n'y contribue en rien ou trop peu -- les copeaux -- sans pour autant que ce qu'il exclut soit insensé. Par exemple, il n'y a rien d'insensé à ce qu'un technicien en astronautique se taille les ongles, mais le narrateur peut choisir de considérer ce geste comme peu significatif en regard de celui qui consiste à appuyer sur le bouton de commande, dans un récit du décollage de la première fusée qui conduira l'homme sur Pluton! Ce genre de choix, la vie elle-même ne les fait pas; elle juxtapose les événements dans le temps, elle mêle indifféremment solives et

copeaux. C'est nous qui faisons ces choix pour dire la vie; la vie ne crée pas d'intrigue, c'est nous qui les construisons par l'agencement de nos choix.

"C'est ici que la méditation goethéenne reprend le dessus: la vie comme telle ne forme pas un tout; la nature peut produire des vivants mais ils sont indifférents. L'art ne peut produire que des êtres morts, mais ils sont signifiants. Oui, voilà l'horizon de pensée: arracher par le récit le temps raconté à l'indifférence. Par l'épargne et la compression, le narrateur introduit ce qui est étranger au sens dans la sphère du sens; lors même que le récit vise à 'rendre' l'insensé, il met celui-ci en rapport avec la sphère de l'explicitation du sens." ²⁷. (Ricoeur)

Je retiens ici les termes |épargne| et |compression|: pour produire un récit, nos choix de fragments signifiants compressent l'expérience humaine. Curieusement, tout aussi instinctivement que la vie en nous cherche à se prolonger le plus longtemps possible, nous cherchons le sens de ce prolongement en en mutilant la connaissance. Saint Augustin voyait dans cette pulsion de l'homme à chercher le sens en direction de la synthèse, une image de l'esprit en état de distention - la *distentio animi* - cherchant son *intentio*, l'éternité, "point de référence fixe de la totalité où le temps est synthèse, finalité et sens, et où donc par le fait même, il s'abolit." ²⁸

Sur la question du choix en tant qu'opération nécessaire à la création de l'intrigue -- entendez par *création* l'organisation sélective d'un divers d'événements -- je voudrais apporter la nuance suivante: le choix de l'auteur parmi le divers d'événements des personnages en vue de construire une intrigue cohérente ne me semble pas être tout-à-fait un choix. Je veux dire par là que ce n'en est pas un au même titre que dans l'exemple suivant : j'ai quatre crayons sur la table, un bleu, un blanc, un rouge et un noir. S'il me prend la fantaisie d'en offrir trois à mon ami français le jour du 14 juillet, j'écarterai le noir et je choisirai le bleu, le blanc et le rouge, pour ce qu'ensemble ils connotent, ce qui donnera un sens supplémentaire à mon cadeau. Notez que les quatre crayons étaient devant moi avant que ne me vienne l'idée d'en faire un cadeau, et que c'est leur propriété couleur qui a guidé mon choix.

Quand l'auteur écrit son roman, il ne choisit pas véritablement parmi un divers d'événements de la vie du héros qui seraient préalablement étalés devant lui, comme l'étaient mes crayons de couleurs; il ne part pas d'un inventaire, il invente plutôt les événements. Cela a pour conséquence que les événements inventés auront tendance à l'être en fonction du but du roman.

Métaphoriquement transposée sur le plan de l'écriture littéraire, cette observation suggère que la connotation 'France' ne surgira pas des trois couleurs des crayons choisis; dans un texte, ces trois couleurs seront imposées aux crayons afin qu'ils connotent 'France'. Pour paraphraser Bakhtine, je dirais alors que *l'auteur invente des événements dans le but de donner forme et achèvement à son dessein artistique*. Or, pratiquer un choix parmi les événements qu'il invente, c'est déjà introduire une part de la cohérence : celle qui se situe sur l'axe paradigmatique de l'articulation textuelle. La cohérence du choix parmi les événements offerts sur l'axe paradigmatique ne viendra pas de ce que toutes les pièces choisies soient concordantes: si tel était le cas, rien ne manquerait dans le texte, aucun *désir* de devenir achevé ne l'entraînerait vers l'avant. La cohérence de ce choix ne viendra pas non plus de ce que toutes les pièces choisies seraient discordantes, car il n'est pas possible que tout ne soit que [...] "*peripetia*, sous peine que la *peripetia* elle-même devienne insignifiante [...] " ²⁹(Ricoeur) La cohérence du texte sera faite du mouvement de concordance-discordante, tel que ce mouvement anime les événements de la vraie vie elle-même. Le sens ainsi construit dans l'œuvre ne sera pas un produit de l'œuvre mais une *mimèsis* par l'œuvre du mouvement de la vie; c'est un sens qui inclut sa part d'absurde. Sans cette part d'absurde, nous serions dans *l'intentio*, là où n'existe aucun chaos, aucune discordance, et par conséquent aucun désir, ce moteur *sine qua non* du mouvement de l'âme. C'est ainsi que la matière même du texte contient la concordance-discordante du sens; dit autrement, la matière même du texte contient son mode asymptotique, repoussant toujours vers l'avant de la lecture son inaccessible achèvement.

À l'aspect paradigmatique que l'on vient de voir (choix, épargne et compression) du système économique de construction du sens textuel, il faut maintenant joindre son aspect syntagmatique: le temps, sa linéarité, et le *monnayage* de la diversité de ses modes.

Mimèsis II et le temps

Mimèsis II serait médiatrice au niveau de la diversité des caractères temporels. C'est dans cet espace que l'aspect mimèsis du récit nous révèle à quel point l'importance que les hommes portent au temps est peut-être exagérée. Tyrannique dans son écoulement linéaire auquel rien

ni personne n'échappe, scandé par l'alternance de la vie et de la mort, son omniprésence obsédante, sa finitude inévitable inscrite dans notre chair semblent souvent l'imposer comme un agent constitutif de la cohérence des choses humaines. Pourtant, le premier récit un peu maladroit révèle qu'il n'en est rien. Si je vous raconte une blague et que je m'aperçois soudain que j'ai oublié une information importante se situant à un moment quelconque précédant le point où j'en suis rendu dans mon récit, je n'ai qu'à dire : "j'aurais dû vous informer que...", ou encore: "Il faut bien comprendre que quelque temps auparavant..." etc. La cohérence est sauve, le lecteur comprend en dépit du tohu-bohu dont j'ai affligé le temps... Mais c'est précisément lorsqu'on le débarrasse de son aspect linéaire chronologique que le temps devient, non pas constitutif du sens, mais agent de sa construction et de sa modification. C'est lorsque, à l'intérieur du cadre porteur qu'est l'incontournable linéarité temporelle, il devient possible de "*monnayer un temps dans un autre temps*" (Christian Metz) par l'articulation des temps verbaux, qu'il devient aussi possible de relier les fragments épars du sens. Ce qui est sens dans le passé peut être, par un temps verbal, collé à un événement anticipé pour le rendre sensé; inversement, ce qui semble faire sens dans le futur peut être injecté dans du passé qui n'en avait pas. Et si l'on rapproche cette observation des réflexions de Saint Augustin sur le temps humain et l'éternité en Dieu, ne suggère-t-elle pas alors que si le sens est synthèse (*intentio*, éternité, temps aboli), il faille, pour obtenir ce sens, s'attaquer à un aspect du temps vécu qui ne lui est pas compatible: son expansion linéaire, son aspect "flèche du temps", sa *distention*, qu'il semblait à Augustin être celle de l'esprit lui-même ? Autrement dit, si l'on accepte l'idée que le sens tend à se construire par épargne et compression, qui sont des opérations sélectives synthétisantes, on fait face au corollaire que l'opération contraire -- l'expansion -- tend pour sa part vers l'absurde. Un mode d'expansion est "la flèche du temps", l'incontournable linéarité temporelle; pour rester cohérent avec ce que je viens de dire, je dois donc poser la linéarité temporelle comme tendant vers l'absurde. Mais un absurde tout aussi nécessaire à la construction du sens que la discordance l'est à la concordance. Ainsi, face à la linéarité absurde et discordante du temps, c'est le monnayage d'un temps dans un autre temps qui assumerait la part concordante dans l'aspect syntagmatique du système économique textuel. D'autres n'ont-ils pas déjà démontré l'absurdité, l'impossibilité d'un texte qui ne serait écrit qu'au présent ?

Portrait de l'écrivain en faux-monnayeur

Déroutes et détournements trouvent dans ce monnayage des temps verbaux un terrain de prédilection, mais le travail de l'écrivain pour camoufler les pièges qu'il y tend est plus délicat. Un temps verbal trop incongru par rapport à un précédent sauterait aux yeux et serait immanquablement décelé comme grammaticalement fautif. Aussi, pour parvenir à susciter 'sans faute' chez le lecteur placé devant ses collets le malaise intuitif mais innommable que le lièvre ressent devant les siens, l'écrivain doit-il jouer subtilement de certaines qualités du verbe qui ne concernent pas sa fonction temporelle brute (en gros, le fait de signaler le présent, le passé ou le futur d'un événement), ou son mode (le fait qu'une chose exprimée le soit sur le mode indicatif, impératif, interrogatif, conditionnel, etc.). L'écrivain jouera plutôt sur l'aspect perfectif et imperfectif des verbes, par exemple, ou encore sur ce que Harald Weinrich appelle "*l'attitude de locution*" :

"L'obstination des morphèmes temporels à signaler 'commentaire' et 'récit' permet au locuteur d'influencer l'auditeur, et de modeler à l'avance l'accueil qu'il souhaite voir réserver à son texte. En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une écoute, plus détachée, est possible. C'est cette opposition entre le groupe des temps du monde raconté et celui des temps du monde commenté que je caractériserai globalement comme 'attitude de locution' (il doit être entendu que celle du locuteur appelle chez l'auditeur une réaction correspondante de sorte que l'attitude de communication ainsi créée leur soit commune). " ³⁰

Dans *L'Acquittement*, le héros Louis Bapaume est douloureusement en deuil de sa femme et de son fils. Ses liens avec eux semblent avoir été tellement forts que lorsqu'il en parle, on s'attendrait à ce qu'il commande chez l'interlocuteur une attitude de vigilance constante, suscitée par la constance des temps commentatifs (présent, passé composé, futur). Or, dans les moments les plus émouvants, après que par ces temps commentatifs le héros ait amené son interlocuteur à une attention telle que celui-ci croit voir revivre les chers disparus, voilà que brutalement il se met à utiliser les temps du récit (imparfait, plus-que-parfait, passé antérieur, conditionnel, passé simple),

provoquant une soudaine distanciation ! Le lecteur naïf s'aperçoit qu'il le fait ; mais il ignorera longtemps pourquoi il le fait, car la mort de la femme et du fils de Bapaume ne lui auront pas encore été révélées pendant qu'il le faisait ! Dès lors, sa déroute s'en trouve considérablement accentuée !

L'effet sera approximativement le même lorsque le lecteur, anticipant que le prochain verbe sera perfectif, se heurtera tout soudain à un imperfectif, sans savoir pourquoi ! Dominique Maingueneau explique la différence entre ces deux aspects :

" L'aspect proprement dit désigne un système d'oppositions morphologiques fermé qui touche tous les verbes. C'est ainsi que l'opposition entre le passé simple et l'imparfait implique une opposition aspectuelle entre le perfectif (où le déroulement se réduit à une sorte de point qui fait coïncider début et fin d'un procès) et l'imperfectif (où le procès est présenté en cours, sans qu'on envisage son terme) : d'une part, *il dormit*, de l'autre *il dormait*." ³¹ (p.34)

Évidemment, on aura compris que lorsque le héros parle de ses chers disparus dont il souhaite ardemment qu'ils ne fussent pas morts, il lui arrive, afin d'apaiser sa douleur, de chercher à se leurrer lui-même en imposant aux verbes un aspect imperfectif. Pour le moins étrange aux yeux du lecteur naïf, cet imperfectif commence à faire sens lorsqu'il s'aperçoit que, par ce procédé aspectuel, le héros fait comme si le procès de la vie de sa femme et de son fils décédés se poursuivait dans un autre monde, un monde fabulé. Ne sent-on pas " intuitivement ", en effet, une différence entre *il vécut* et *il vivait* ?

Ces détournement grammaticaux de l'écrivain, à l'instar de ses autres pièges, ne sautent jamais aux yeux du lecteur naïf pour les raisons dites plus haut : ils restent *grammatically correct* ! Mais ils suscitent, malgré leur correction, un vague malaise, et si, pour être fixé sur ce qui fait ce malaise le lecteur accepte de revenir sur ses pas, il sera payé de sa peine en s'apercevant que l'emploi détourné d'une attitude de locution ou d'un aspect verbal, refiguraient avec une acuité de vision et une sensibilité extrêmes la tension éthique-cognitive immanente du héros. Ces détournements ne "disent pas", ils "montrent", comme au cinéma. Soucy monnaie avec l'aisance du prestidigitateur les temps du raconté dans ceux du raconter ; gare au taux de change !

De l'empathie comme agent médiateur

1) Par Mimésis II nous reconnaissons comme un tout cohérent un assemblage coordonné de choix d'événements fictifs composant une intrigue. Nous pouvons faire cela aussi dans la vie, à partir d'événements réels. Voilà une première façon pour la fiction de mimer la vie.

2) Dans l'existence réelle, une fois la vie d'un être achevée, nous pouvons suivre le parcours de sa cohérence à partir des "*conséquences terminales*" de cette vie en lisant le temps à rebours "*comme constituant la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action*"⁵ aboutissant à ces conséquences terminales. Nous pouvons faire la même chose avec un livre qu'on achève de lire. Pour suivre de la même manière ces deux parcours, il aura fallu que le temps de la vie humaine et le temps du parcours livresque aient tous deux été soumis à la même condition de cohérence, c'est-à-dire qu'ils aient été articulés sur le mode narratif, par l'épargne et la compression. Voilà une deuxième façon pour la fiction de mimer la vie.

Ces deux façons de mimer la vie sont des conditions pour que le monde de la fiction entre en intersection dans et avec le monde réel de l'esprit qui l'accueille. Une fois ces conditions remplies et l'intersection $M^1 \cup M^0$ actualisée de fait, on peut se demander par quel mode opératoire les émotions nées de l'agitation des personnages fictifs dans la diégèse seront réellement vécues dans la chair et l'esprit du lecteur non-fictif ?

Par l'empathie, évidemment, cette faculté humaine qui permet de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent. Or ce quelqu'un, dans le cas du texte littéraire, est fictif, il n'existe pas. Qu'est-il donc possible de ressentir à partir de quelqu'un qui ne saurait rien ressentir puisqu'il n'existe pas ? On répliquera, bien sûr, que ce qui est ressenti dans la fiction est déjà une mimésis de ce qui peut être ressenti dans la vie réelle. Certes, mais même dans la vie réelle, s'identifier à quelqu'un d'autre, ressentir ce qu'il ressent est un travail de l'imaginaire, une œuvre de fiction : nous imaginons d'abord ce que l'autre peut ressentir, et nous acceptons ensuite d'en ressentir les effets en nous. Cette émotion n'est pas la nôtre, elle doit d'abord être rendue fictive avant de nous atteindre.

Ainsi, la faculté d'empathie qui fait de l'homme le seul animal capable de s'émouvoir du sort de son semblable, opère dans la vie réelle sur le mode de la fiction. Cette même faculté d'empathie opérant toujours sur le mode de la fiction, permet à l'homme de ressentir ce que ressentent les êtres dans la fiction. Tout se passe comme si, en bout de ligne, c'était la fiction elle-même qui se reconnaissait par et dans sa propre *mimèsis*.

Si l'on accorde du crédit à cette réflexion, on pourra s'apercevoir que le commentaire de Paul Ricoeur à propos de "*lire la fin dans le commencement et le commencement dans la fin*"^{24.1} déborde largement l'aspect linéaire du temps de l'homme : il décrit la façon bi-univoque dont la médiation opère entre fiction narrative et réalité.

-III-

MIMÈSIS III

Niveaux de lecture



Mimèsis, oui, mais de quoi ?

Essentiellement, Mimèsis III est le lieu de l'intersection du monde de la fiction textuelle et du monde qui l'accueille. C'est là où tout ce qui aura été mis en état de concordance sous l'effet de l'épargne et de la compression exercées par l'auteur sur la matière de son histoire, se verra réinjecté de discordance par la linéarité temporelle de la lecture: réinjection de la distention dans ce qui tendait vers la synthèse.

Ce passage obligé par les détroits de la discordance ne rallonge pas la route de la médiation entre auteur et lecteur. Au contraire, il en restitue la condition d'accès: sans discordance il n'y a pas d'histoire à raconter; sans discordance chez l'auteur il n'y a pas capacité de procéder à l'épargne et à la compression; sans discordance il n'y a pas de texte qui raconte l'histoire; sans discordance chez le lecteur il n'y a pas moyen que ce texte soit saisi. Dès lors, je me demande si ce qui est mimé par les trois mimèsis du récit n'est pas la discordance elle-même ?

Établissons d'abord que cette discordance est le fait que nous ignorions ce qui constitue notre devenir: cela, c'est la condition humaine. Si l'homme connaissait chaque minute de son existence achevée, il y aurait quelque chose d'absurde à ce qu'il s'interroge sur lui-même, car tout serait concordant, annulant ainsi le motif même du questionnement. C'est parce qu'il y a devenir que l'homme s'interroge sur lui-même, mais c'est parce que ce devenir lui est inconnu et inaccessible qu'il lui faut, pour l'interroger, créer des modèles virtuels de devenirs achevés, anticiper des concordances-discordantes, des asymptotes illusoire de devenirs dont il dotera un certain nombre de personnages fictifs dans des histoires inventées; d'où nécessité de la fiction et non pas futilité.

Lorsque, lecteur, je lis le texte d'un auteur, je suis d'abord et avant tout placé dans l'exercice de ma propre discordance: en effet, mon ignorance du devenir des personnages devient partie intégrante de l'ignorance de mon propre devenir. Je ne sais pas ce qui leur arrivera, de sorte que lorsque je l'aurai appris, ma propre tension éthique-cognitive aura changé et je serai devenu autre. C'est cette discordance, mimésis de celle de l'auteur face à son propre devenir qui me semble être médiatisée par le récit et réactualisée en moi; c'est elle qui déclenche en moi le mouvement d'anticipation du devenir des personnages, anticipation qui n'est rien d'autre qu'un cas de figure de mon questionnement sur mon propre devenir d'homme. Cherchant instinctivement ma propre concordance dans la connaissance d'un devenir achevé, je ne peux faire autrement qu'anticiper l'achèvement du devenir des modèles fictifs, puisque leurs discordances sont autant de composantes de la mienne. Et s'il y a toujours discordance en dépit de leurs devenirs achevés par l'auteur, c'est, d'une part, parce que ma lecture est soumise à la linéarité du temps, mode discordant dont j'ai déjà proposé qu'il tendait vers l'absurde au contraire de la synthèse vers laquelle avait tendu l'auteur; c'est d'autre part que mon horizon d'attente, mon anticipation du devenir des personnages, souvent n'est pas confirmée, comme il en va dans la vraie vie de plusieurs de nos projets.

Sur le plan de l'analyse discursive proprement dite, ces constatations ne sont pas opératoires; on ne peut pas déconstruire le texte avec. Toutefois, elles permettent de constater que plus le texte est lu et relu, plus le processus de mimésis semble littéralement s'inverser, comme si la vie mimait la fiction. Voici comment.

Premier niveau de lecture

Mimèsis anecdotique: de la vie vers la fiction.

À la première lecture, que l'on appelle généralement *lecture de consommation*³⁴, le lecteur avance dans le récit sur la piste obligée de la linéarité temporelle. Parce qu'il ne connaît pas le devenir des personnages, son interrogation sera principalement centrée sur ce qui leur arrivera: résultats de l'épargne et de la compression, les événements concrets inscrits dans le temps compressé de l'anecdote vont constituer en quelque sorte des concentrés de signifiés desquels le lecteur puisera la cohérence que l'auteur aura imposée à son texte. La mimèsis opère alors à partir de la vie VERS la fiction, celle-ci refigurant celle-là.

Second niveau de lecture : lecture d'interprétation

Mimèsis de la concordance-discordante : bi-univocité fiction-réalité

Puis, la progression de l'intrigue invitant le lecteur à aller de l'avant, celui-ci pourra marquer d'une pierre blanche certains lieux du texte, promontoires de signifiés dont le sens global ne saurait être épuisé en un seul passage; le lecteur sent, à ces endroits, que pour atteindre cette concordance globale, il lui faudra se battre contre certaines surfaces apparemment discordantes qui auront justement attiré son attention et suscité son interrogation. Dès lors c'est dans sa vie de lecteur que se sera installée la discordance, ce n'est plus dans le texte : car si le lecteur se donne la peine de revenir au texte, ce sera vraisemblablement pour y trouver des concordances qu'il ne ressent pas en lui, des concordances qui lui avaient échappées, ce sera pour en consolider d'autres qui avaient été plus ou moins convaincantes à la première lecture ou que la fin ébranle, et ce sera, enfin, pour imposer de la cohérence à des endroits du texte qui lui avaient semblé ne pas en avoir du tout. Or, pour imposer cette concordance à ce qui lui semble en manquer, à son tour, en une sorte de méta-fictivisation, le lecteur devra imaginer des interactions fictives entre les événements et entre les personnages de la fiction. Imposant ainsi la concordance de sa propre fiction, il fera en sorte que les relations discordantes des personnages du texte résonnent, tout au

moins minimalement, comme un écho de ce qu'il sait de la condition humaine dans la vraie vie. C'est en ce sens que je parle de mimésis inversée, de bi-univocité : l'opération de 'fiction' se fait dans la vraie vie et mime l'opération de 'fiction' faite par la narration. Cette mimésis de la vraie vie imposée à la fiction du récit par la fiction de l'esprit, c'est l'obligation évoquée par Ricoeur "*que quelque consonance finalement prévale*"³²; c'est, à la limite, ce qui se trouve derrière le concept d'hyper-hyperthème proposé par Nevert, Nespoulous et Lecours, et que rappelle ici Richard Patry³³:

"En dernier lieu, l'hyper-hyperthème consiste en une forme de cohérence beaucoup plus lointaine (que l'hyperthème) qui ne peut être reconstruite par le discours lui-même, mais qui est plutôt une projection de la part de l'interlocuteur qui, dans un effort ultime, tente de conférer un sens au discours de l'autre. Ce niveau de progression qui précède **l'incohérence irréductible** est en fait une négation du néant, un refus du vide par l'interlocuteur qui tentera éventuellement, à l'aide de toutes les ressources dont il dispose, de trouver une signification au discours du locuteur."

Ce refus du vide par l'interlocuteur me semble confirmer son opposé: sa quête du plein ultime, c'est-à-dire sa quête du sens dans la synthèse.

Troisième niveau de lecture

Sans aller jusqu'à la lecture exégétique "qui se sert du contenu verbal pour expliquer certains phénomènes qui se produisent dans M^{0n} "³⁴, une certaine fréquentation des promontoires de signifiés évoqués plus haut, agit de deux manières sur le lecteur.

D'abord elle lui permet de prendre une certaine distance vis-à-vis de l'anecdote; il se penchera davantage sur la cohérence du fragment lui-même, sur son signifié intrinsèque, sans l'envisager uniquement dans sa contribution au signifié global du roman. Il faut bien dire que, de toute façon, UN signifié global perçu par le lecteur n'épuise jamais le sens, n'étant jamais qu'UN cas de figure parmi l'infini des cas de figure virtuels. En décapant ainsi la surface signifiante des promontoires par ses nombreuses lectures, le lecteur fréquentatif ne fait que devenir pluriel.

Ensuite, il ne lui semblera plus aussi dérangentant que certaines actions des personnages frisent l'impossible, et il commencera à concevoir ces actions comme des lieux où, justement, observer l'impossible. Ce sont des lieux que je qualifierais de *métaphores vives* du possible humain, certains relativement accessibles, d'autres poussés à la limite de l'élasticité relationnelle : *Le Procès* de Kafka tout entier, par exemple, serait un de ces lieux dans l'étrangeté duquel on craint d'avoir bel et bien aperçu du familier. Il est de ces lieux étranges dans *L'Acquittement*. Ils sont de l'ordre du léger déplacement des objets, des apparitions et disparitions soudaines, des effets de miroir, ou de la superposition de la pensée d'un personnage sur celle d'un autre: ces événements étranges provoquent en nous cette sensation dite *unheimlich* en allemand, et qui se traduit plus ou moins par une familiarité étrange ou une étrangeté familière. Ici, les choses semblent concorder mais elles grincent, comme si elles aussi pouvaient tricher pendant qu'on a le dos tourné.

Par cette double observation on s'aperçoit que le lecteur fréquentatif commence à se soucier moins que la fiction soit ou non une mimésis de la vie; tout se passe plutôt comme si, cherchant les voies de la cohérence dans tous les interstices du texte de fiction, il parvenait à en découvrir dans certains espaces de sa propre vie qu'il soumet à leur comparaison, et qui paraissaient ne pas en avoir. Sans doute s'agit-il d'une illusion, mais la mimésis semble alors bel et bien opérer en sens inverse, à partir de la fiction VERS la vie, celle-ci refigurant celle-là. Finalement, si le lecteur se penche d'assez près sur les procédés de manipulation de la matière textuelle elle-même conduisant à la génération des signifiés puis du sens élargi par leur assemblage, il se peut fort bien qu'il y entrevoit la possibilité d'établir un parallèle avec le fonctionnement général des organismes vivants : n'est-ce pas une porte laissée prudemment entrouverte par Umberto Eco lui-même à propos d'une approche sémiotique de l'immunologie ?³⁵ N'est-ce pas, ultimement, une sorte de vision à la Teilhard de Chardin, où tout s'entremime qui fait partie de l'étoffe de l'univers ?³⁶

Mimésis de l'espérance: de la fiction vers la vie

Lire au troisième niveau, c'est lire assez près de la façon dont Roland Barthes a lu *Sarrasine*, mes promontoires de sens s'apparentant certainement aux "*blocs de signification*" de son "*texte étoilé, brisé*"³⁷.

"On étoilera le texte, écartant à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification dont la lecture ne saisit que la surface lisse, imperceptiblement soudée, le débit des phrases, le discours coulé de la narration. Le signifiant tuteur sera divisé en une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des *lexies* puisque ce sont des unités de lecture."

J'apprécie également de Barthes cette idée de la vérité plurielle du texte: "*Relever systématiquement pour chaque lexie les signifiés ne vise pas à établir la vérité du texte, mais son pluriel*", écrit-il. En effet, chaque rendez-vous avec la lexie non seulement dégage les signifiés mais, comme nous l'avons vu avec les sélections contextuelles et circonstancielle de Eco, permet, en entrechoquant de manière différente les mêmes lexèmes, de faire s'épanouir, s'actualiser un très grand nombre de leurs significations virtuelles. Mais là s'arrête, je le crains, la comparaison. Car j'hésite, je suis très réticent à laisser pleine autonomie à mes promontoires de sens comme Barthes proclame l'indépendance totale de ses lexies quand il écrit: "[...] *les unités de sens égrenées séparément pour chaque lexie, ne seront pas regroupées, pourvues d'un méta-sens, qui serait la construction finale qu'on leur donnerait.*" Où Barthes voit des îlots de sens, je vois des presque-îles. Dès le premier abord de ce que j'ai appelé promontoires de signifiés, leur densité signifiante semblait suggérer leur autonomie... mais à la manière des presque-îles. Je veux dire par là que tout en entretenant des liens de nécessité cohésive avec l'ensemble du texte, leur part dans la construction de la cohérence était si grande qu'elles **semblaient** pouvoir fonctionner seules, être comprises et appréciées pour elles-mêmes, dans leur contenu, dans leur forme et leur assemblage interne, comme les lexies de Barthes. Mais si j'insiste sur le terme **semblaient**, si je ne détache pas mes presque-îles du continent d'un méta-sens, c'est qu'elles ne sont pas le produit d'un devenir inconnu mais le fait d'un choix délibéré, par un auteur de certains événements constituant des jalons vers une cohérence finale, des pièces nécessaires à l'actualisation de son dessein artistique d'ensemble.

Si l'on peut, comme le fait Roland Barthes, observer ces pièces à part, c'est qu'elles sont à la fois autonomes et constitutives. Donc pas seulement autonomes, mais aussi constitutives d'un méta-sens. Donc pas vraiment des îles mais des presque-îles... Je ne nie pas que l'hypothèse d'un méta-sens puisse gouverner la perspective par laquelle on aborderait la lecture des lexies, en ce sens que le méta-sens peut nous envoyer à la recherche de son double ou de son reflet dans

chacune d'elles; mais l'hypothèse elle-même ne tombe pas des nues ! Elle vient d'une observation tout au moins minimale du texte. En clair, je ne me suis pas dit : "Tiens, je vais aller chercher la figure de la spirale et de l'asymptote dans ce roman, et je dirai qu'il s'agit de son méta-sens !" Pour avancer l'hypothèse de mon hyperthème il a bien fallu que je voie dans une des dernières assertions du texte un énoncé auquel avait déjà répliqué presque du tac au tac l'incipit même du roman, quelques 120 pages auparavant ! Et quand un texte vous invite de cette façon quasi-explicite à lire le commencement dans la fin et la fin dans le commencement, on n'est pas loin d'une invitation à un voyage en spirale et à envisager l'idée que la vérité ne soit accessible que sur le mode de l'asymptote. Comment regarder chaque lexie sans tenir compte de cela ? On n'impose pas un méta-sens à une œuvre; l'œuvre bien conçue se charge elle-même d'exciter en nous les sensibilités qui l'imposeront à l'évidence.

Enfin, contrairement à Barthes, je ne vois pas l'intérêt, voire la pertinence, de suggérer par "*lecture plurielle*" une lecture qui ne suivrait pas d'ordre chronologique:

"... pour nous qui cherchons à établir un pluriel, nous ne pouvons pas arrêter ce pluriel aux portes de la lecture: il faut que la lecture soit elle aussi plurielle, c'est-à-dire sans ordre d'entrée: la version première d'une lecture doit pouvoir être sa version dernière, comme si le texte était reconstitué pour finir dans son artifice de continuité. [...] ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire." ³⁸

Si par "*version première d'une lecture*" Barthes entend l'acte de lire le texte et de le lire dans l'ordre de sa présentation, je ne vois ni objection ni **bénéfice particulier** à ce que cette façon de lire ne se réalise qu'une fois. Il est vrai que cette première lecture tenant compte de la linéarité temporelle reconstitue le texte pour en faire un objet fini dont la temporalité est artificielle; c'est désormais un objet qu'on peut tenir à bout de bras pour mieux l'observer et l'aborder par où l'on veut. Mais cet artifice de continuité dont parle Barthes n'est artifice que dans le texte; une fois réinséré dans l'esprit humain, le temps articulé sur le mode narratif, comme l'exprime Paul Ricoeur, reprend tous ses droits; et si l'on s'imagine fuir son ordre en lisant dans le désordre, on bascule dans la pensée magique. Car une fois les devenirs des personnages connus, la linéarité temporelle qui a conduit le lecteur à leur achèvement (fragmentaire, évidemment) est désormais EN lui; dès lors, qu'il aborde les lexies dans l'ordre ou le désordre, il saura

parfaitement bien à tout instant de son propre temps à lui à quel fragment du temps raconté il a affaire ! Le lecteur ne peut se mentir à lui-même et se convaincre qu'il lit vraiment les choses dans le désordre de n'importe quel ordre ! De plus, (mais peut-être est-ce là un choix tout à fait personnel) la part d'absurde de la consécution, cette discordance sans cesse tapie dans la progression même du temps inscrite dans la condition humaine comme dans le texte, me semble si essentielle à l'espérance de l'homme qu'une concordance finalement prévale, que j'hésite à faire comme si elle n'avait aucune importance. Je peux lire dans le chaos, sans ordre d'entrée; mais mon empathie se déplace alors de l'être humain vers le texte, de la chair vers sa refiguration abstraite. Mon émotion fera de même; de ressentie elle deviendra réfléchie. Je crois qu'elle y perdrait à se dissocier ainsi.

Enfin, qu'importe l'ordre de mes relectures, je ne me considère jamais condamné "*à lire partout la même histoire*" comme le craint Barthes. Au contraire, je lis toujours, et avec émerveillement, que par son sertissage dans la monture matérielle du texte, la même histoire contient infiniment plus que ses péripéties temporelles: aussi, pour moi, à cause de l'obligation dans laquelle l'inertie même de la matière lexémique place l'homme de l'articuler en vue de produire du sens, cette matière là, elle-même, EST histoire.



-IV- Parcours de lecture, parcours d'analyse



Subjectivité et stéréotype

Il ne me semble pas qu'il puisse exister une telle chose qu'une lecture objective. En dépit de l'absence totale d'émotivité chez son auteur, une simple notice pharmaceutique peut inspirer de la crainte à l'homme de la rue et rassurer le chimiste, tandis que l'un et l'autre lisant le même texte littéraire peuvent éprouver des émotions fort semblables. Roland Barthes écrit ceci d'intéressant (et, justement, de discutable) à propos de la subjectivité:

"La subjectivité est une image pleine dont on suppose que j'encombre le texte, mais dont la plénitude, truquée, n'est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes."³⁹

Il y a les codes, il y a la sensibilité de chacun à chacun de ces codes: la subjectivité, c'est cette sensibilité individuelle, induplicable, inclônable. S'il y a stéréotype quelque part, c'est dans le fait de réagir aux codes, et ça, c'est le comportement humain.

Mes différentes lectures de *L'Acquittement* ont toutes été subjectives, et ma subjectivité première aura consisté à signer aveuglément le contrat coleridgien d'entrée en lecture par la mise en veilleuse de mon incrédulité. Je ne me posais pas la question alors à savoir si je m'engageais

à croire l'auteur ou à croire son histoire; l'auteur bénéficiait -- merci, Monsieur Grice -- d'une présomption de franchise qui valait pour les deux. Ainsi, tout au long de ma première lecture, j'ai cru que le héros lisait une lettre de sa femme et qu'il y répondait; je n'ai appris qu'à la toute dernière ligne du roman que la soi-disant lettre de sa femme avait été écrite par le héros lui-même. J'ai crié au mensonge, bien sûr ! Mais qui mentait ? Le personnage ? Assurément, non : on peut ne pas vouloir regarder la vérité en face, mais il est impossible de mentir à soi-même. L'auteur, alors ? Mais l'écriture est un jeu; il n'y a pas mensonge, il y a stratégie. Mais dans quel but cette stratégie ?

Ce qui devenait évident dès l'instant où j'apprenais que le héros avait fabulé, c'est que moi aussi j'avais fabulé: dès lors, tout ce que j'avais imaginé et qui était cohérent dans la perspective où la lettre venait vraiment de la femme du héros, ne tenait plus ! Mais ce n'était que par rapport à moi, lecteur, que les paramètres de la vérité avaient changé; le héros était toujours le même, le texte qui le décrivait, lui et son parcours, l'était aussi; c'est ma propre fabulation qui m'avait fait méconnaître l'un en interprétant l'autre. Pour connaître LE héros dans sa perspective de fabulateur envers lui-même, pour savoir pourquoi il avait fabulé, je devais TOUT revoir et corriger. Et ce tout, ça n'était pas rien, c'était le roman entier!

Et j'ai relu.

La perspective nouvelle a eu un effet littéralement décapant sur le texte: non seulement je commençais à voir pourquoi le héros fabulait, mais je commençais à percevoir comment on s'y était pris pour me faire fabuler, moi. Car plus j'avançais dans cette deuxième lecture, plus il m'apparaissait que le jeu de fabulation, de dissimulation du héros, sa propension à investir la pensée des autres, trouvaient des équivalences dans la façon même dont ces comportements étaient décrits.

Le héros fabulait-il ? Je m'apercevais bientôt que le texte entourant cette fabulation en présentait une image qui, elle-même, s'avérait inexacte dès le paragraphe suivant. Le héros dissimulait-il quelque chose, mentait-il ? Je pouvais constater dans l'environnement textuel de ce mensonge un accroissement de mots à double sens ou la présence d'ambiguïtés structurales. Le héros investissait-il la pensée d'un autre ? Les sélections contextuelles et circonstanciennes laissaient une expression s'emparer du signifié d'une autre. Chaque nouvelle lecture permettait ainsi la découverte de ce genre d'équivalences entre le comportement du héros et celui du texte, et ces

équivalences devaient bientôt s'étendre au niveau de la disposition même des paragraphes, à celle des chapitres et finalement au roman tout entier. J'ai dit comment le lecteur revenait sur ses pas en même temps que le héros; j'ai dit comment la fin du texte réclamait un nouveau début; et je dirai dans l'analyse comment, encore, à la toute fin du texte, une assertion capitale concernant le héros trouve sa réplique presque du tac-au-tac dans les cinq lignes de l'incipit. Finalement, dans tout cela, à propos de quoi, précisément, devais-je mettre en veilleuse mon incrédulité ?

Après tant de lectures, je me suis dit que je ne pouvais plus faire comme si c'était vrai, j'en étais rendu à croire que devaient être vrais les mécanismes par lesquels l'auteur avait fait comme si ça devait l'être! À cette étape de mes réflexions, ce fragment d'un texte de Ricoeur est venu apporter un nouvel éclairage sur le problème.

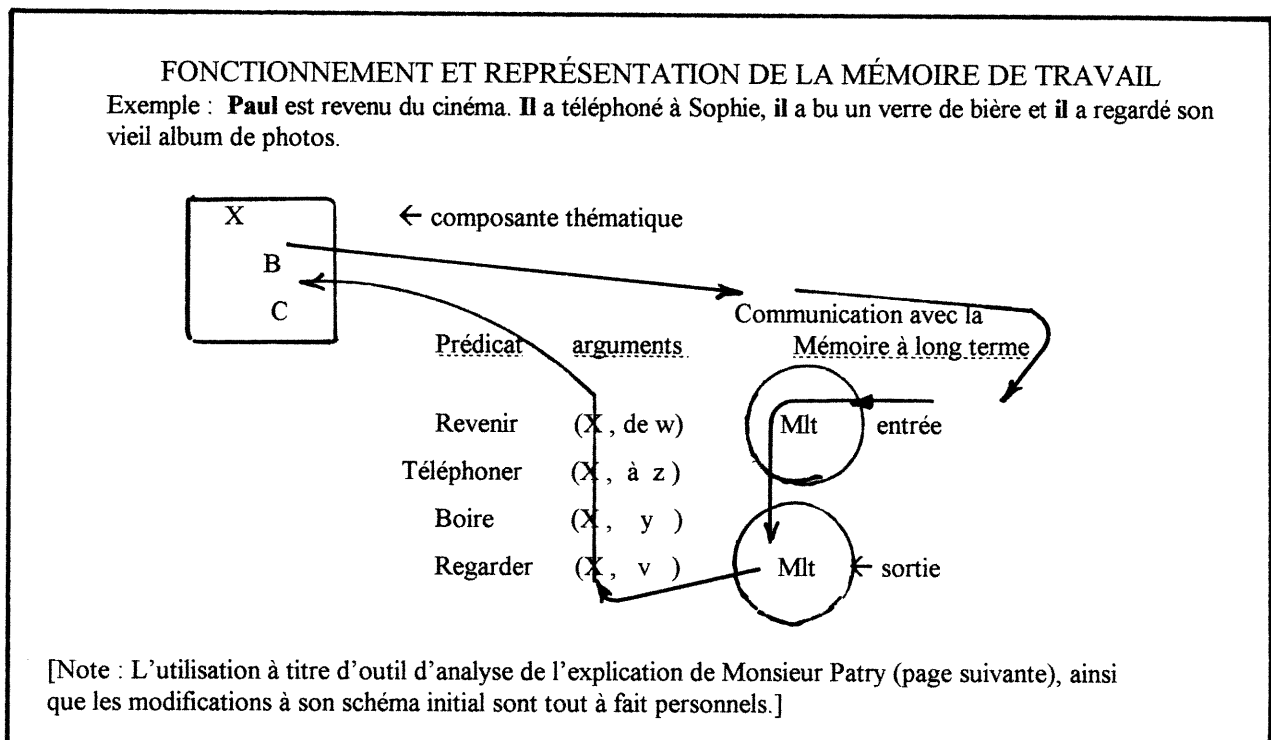
"[...] les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle, a eu lieu*. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix."⁴⁰

Or qu'y a-t-il dans le passé de cette voix qui concerne l'auteur et son œuvre achevée? Il y a la tension éthique-cognitive de tous ses personnages; il y a la préoccupation de l'écrivain quant aux meilleurs moyens de rendre à la fois cette tension et ses propres interrogations sur les problèmes éthiques qu'elle pose. Dans le cas de *L'Acquittement* il se trouve que les emboîtements de la matière textuelle sont une mimésis du récit, lui-même mimésis de l'histoire racontée, elle-même mimésis de la tension éthique-cognitive du héros, elle-même mimésis de celle de l'auteur. Je veux bien que tout cela ne soit que "*le sillage des codes*" qui font cet auteur, comme dirait Barthes, mais encore ici, je ne vois pas en quoi cela aurait la généralité des stéréotypes ; plutôt, comme Ricoeur, je crois que nous avons là un bel exemple de texte où l'innovation réplique à la sédimentation produite par les codes.

Le travail de la mémoire appliqué de façon novatrice au fonctionnement intellectuel du personnage principal

Dans *L'Acquittement*, le travail essentiel du héros consiste à donner à sa mémoire à court terme un ensemble d'instructions que sa mémoire de travail manipule fiévreusement afin d'orienter sa mémoire à long terme vers une équivalence moins douloureuse de son passé. Tout se passe en effet comme si, en une mimésis encore plus profonde que celles déjà explorées, la structure même du texte constituait une métaphore du fonctionnement de la référence dans la mémoire et, finalement, parce qu'il s'agit d'un jeu impliquant tout autant les protentions que les rétentions, une métaphore de la mémoire elle-même alternant sans cesse entre prolepse (attentes) et analepse (attentes réalisées ou déçues) allant vers et partant de la mémoire à long terme. On reconnaît là, bien sûr, la conception mémorielle de la référence par opposition à la conception nominale, appliquée à l'espace discursif.

Voyons d'abord une hypothèse de la façon dont la mémoire travaille à relier anaphore et référent, à l'aide d'un modèle présenté par Monsieur Patry dans son cours d'analyse du discours ⁴¹, puis nous appliquerons ce modèle à la façon dont le héros du roman procède dans sa propre mémoire.



" La MDT, mémoire de travail, contiendrait deux espaces principaux : une surface de travail où se ferait l'équivalent de l'analyse prédicative (séparation des prédicats et des arguments), et une composante thématique où entreraient les arguments qui sont souvent répétés. Les arguments de la composante thématique seraient l'objet d'un traitement particulier : une plus grande persistance mnésique et une accessibilité plus rapide. Il y aurait un va-et-vient continu entre la MDT et la mémoire à long terme MLT (la question de la relation avec la mémoire à court terme est peu étudiée en linguistique).

Les marques d'anaphore (qui indiquent une répétition d'arguments) constituent une instruction donnée à l'interlocuteur de faire entrer un argument dans la composante thématique. L'organisation des deux espaces de la MDT ne correspond pas nécessairement chez le locuteur et l'interlocuteur. "



On voit dans ce schéma du fonctionnement de la MDT que le mouvement des objets de la mémoire se fait selon un mode spiralant, partant de la mémoire à long terme pour y retourner après une manipulation par les données immédiates qu'enregistre la mémoire à court terme et que dissèque la mémoire de travail. Chaque nouveau départ de la mémoire à long terme se faisant avec des objets modifiés. Comment cela se passe-t-il chez Louis Bapaume ?

Mémoire à long terme

D'abord, deux personnages majeurs cohabitent dans sa mémoire à long terme et semblent y prendre pratiquement toute la place: son fils Maurice, mort il y a peu, à l'âge de 12 ans; sa femme Françoise, morte aussi récemment, vraisemblablement de n'avoir pu supporter la mort de ce fils. Ce double deuil, on l'a dit, est cause d'une douleur extrêmement intense chez le héros. Par cette douleur, le fils Maurice et l'épouse Françoise font partie des préoccupations constantes du héros; ils sont donc également présents dans la composante thématique de la mémoire de travail, à titre d'arguments souvent répétés.

MDT, mémoire de travail

Françoise et Maurice seraient comme les X argumentaux de l'analyse prédicative qu'effectue le héros. Or il ne semble jamais y avoir de place pour des X qui seraient autres que Françoise et Maurice dans l'esprit du héros, car ...

Mémoire à court terme

... dès que la mémoire à court terme du héros est confrontée à d'autres personnages que sa femme et son fils, dès que d'autres événements que leur mort y prend place, Bapaume change instantanément ces nouveaux acteurs pour les remplacer par ses X à lui. Ainsi, il distorsionne les événements en cours (les w, z, y et v du tableau encadré) pour les prêter à ses X omniprésents.

Mémoire de travail

Les w, z, y et v de l'analyse prédicative du héros étant des actions concrètes survenant à des être vivants (qui sont des entités réelles, ce sont *les autres* dans la diégèse), tout porte à croire que la fabulation qu'exerce le héros en accolant ce vivant événementiel à ses entités mortes, constitue une médiation de ce qui est vivant vers ce qui est mort, comme s'il était possible d'oblitérer la douleur omniprésente dans la mémoire à long terme par une fiction de la vie dans la mémoire de travail.

Et pourquoi cela ne le serait-il pas ? N'avons-nous pas déjà dit que cette fiction, dans la vraie vie, gouvernait notre propre empathie ? Et celle-ci ne consiste-t-elle pas en une médiation par la fiction des émotions de l'autre vers soi ?

Mémoire à long terme

Maintenus actifs par et dans la mémoire de travail de Bapaume à titre de X quasi permanents, Maurice et Françoise sont fictivement maintenus vivants dans le temps présent, ce temps où l'on peut encore agir sur les événements et les êtres, ce qui n'est plus possible dans le passé. C'est pourquoi Bapaume agit dans le présent du présent, seul lieu où la mémoire est active, seul lieu où tout peut encore paraître possible.

Cette hypothèse sur le fonctionnement de la mémoire du héros en regard de la disparition de ses proches ne peut se présenter à l'esprit du lecteur qu'à la suite de lectures répétées, puisque l'on sait maintenant que le lecteur naïf ignore la mort de la femme et du fils du héros jusqu'à la page 102 d'un roman qui n'en compte que 123 ! Bien entendu, ces révélations tardives, de l'ordre du suspense cinématographique, comptent pour beaucoup dans l'effet de déroute que produit le texte.

Découpage technique « ciné »

Barthes a proposé d'analyser des lexies isolées dans le texte et coupées du déroulement temporel de la diégèse. J'ai conduit mon analyse de *L'Acquittement* à l'aide d'un *découpage technique* (qui fait l'objet d'un autre volume) comme on en pratique au cinéma à partir d'un scénario terminé: cela implique de tenir compte de l'assemblage des scènes (du montage) et de l'ordre chronologique.

Assemblage des scènes

En effet, au cinéma la pensée imageante du spectateur étant moins libre qu'en littérature du fait que les images des êtres et des événements lui sont imposées, le montage des scènes et l'ordre de leur déroulement dans le temps occupent davantage son attention. Leur poids dans la fabrication (ou de la restitution) de la cohérence s'en trouve augmenté; au cinéma, il n'y a pas de retour en arrière possible vers des scènes déjà présentées.

-- " Mais, justement, me dira-t-on, nous sommes en littérature et pas au cinéma avec ce roman, et qui plus est, vous avez abondamment insisté sur le fait que le lecteur devait fréquemment revenir sur ses pas. Alors, pourquoi cette méthode d'analyse fondée sur l'image et non sur le texte? N'est-ce pas paradoxal ? "

La réponse qui fonde mon choix est que l'activité principale à laquelle se livre le héros du début à la fin du roman, aussi bien dans l'avancée temporelle de la diégèse que dans ses retours en arrière, est la modification de sa pensée imageante par téléscopages, changements soudains de perspective, substitution de personnages, modifications subtiles ou métamorphoses de l'image, cadrages de la pensée par lesquels ce qui est exclu devient plus important que ce qui s'y

trouve, fondus enchaînés des idées d'un personnage à celles d'un autre, superposition des images de l'esprit, etc., tous procédés qui constituent les outils habituels de la narration cinématographique. De plus, les retours en arrière dont j'ai parlé sont moins des retours pour vérifier si l'on avait bien compris une scène que pour en inventer de nouvelles, non moins cohérentes que les précédentes.

Enfin, parce que tant le mode d'opération (travail de la pensée imageante) que l'effet produit (modifications fictives du passé) apparaissent similaires chez le héros et le lecteur, et puisque les deux fonctionnent largement visuellement, un découpage technique « ciné » n'a rien d'incongru.

Ordre chronologique

Quand la dernière ligne écrite du roman vous renvoie à la première, faut-il considérer tout le roman comme une lexie ? Pour Barthes, *"la lexie comprendra tantôt peu de mots, tantôt quelques phrases, ce sera affaire de commodité; il suffira qu'elle soit le meilleur espace possible où l'on puisse observer le sens."*⁴² Lorsque l'achèvement du roman en inverse le sens, l'espace commode est le roman. Je ne voudrais pas trop insister sur ce point à propos duquel j'ai déjà beaucoup dit, mais encore ceci: l'observation d'une lexie isolée sans tenir compte de son moment dans le déroulement de la diégèse, produit du sens qui ne doit rien à l'évolution du personnage, aux modifications successives, et par conséquent inscrites dans le temps, de sa tension éthique-cognitive. Les valeurs qui sont observées à froid par une perspective isolée et non fondée, le sont d'un strict point de vue lectorial immédiat ; comme si ce qui formait la tension éthique-cognitive que l'on observe était le produit d'une génération spontanée, ou plus exactement, comme si l'on voulait ignorer sciemment que cette tension est le produit de modifications diachroniques.

Ne pas tenir compte de l'ordre d'entrée chronologique est un choix. Ce n'est pas le mien pour cette analyse. Le mouvement spiralant du texte commande au contraire un suivi très serré du temps chronologique, car à l'intérieur de celui-ci -- c'est-à-dire entre le 21 décembre 1946 et le 23 décembre 1946, "temps du raconter" -- le véritable temps qui nous est raconté équivaut à 44 années de la vie d'un homme ! Les modifications qu'il tente d'apporter à sa douleur du temps présent nécessitent des ajustements de sa pensée imageante jusqu'à l'âge de l'événement le plus marquant de sa vie : la mort de son propre père. De la profondeur même de ce temps jaillissent

des émotions modifiées par cette distance, leur texture pouvant à leur tour être modifiée par des événements récents: ainsi, lorsque le héros de 44 ans jette un regard sur ses cinq ans au moment où il voit son père pour la dernière fois, peut-on ne pas tenir compte que ce qui oriente son regard vers le passé c'est la mort toute récente de son propre fils de 12 ans ? Ce serait comme si je préférerais étudier l'empreinte figée d'un seul pas alors que le personnage tout entier avance sous mes yeux.

L'Acquittement est ainsi généreusement parsemé d'évocations qui trouvent leur écho plus tard, d'images dont on reconnaît la copie inversée plus loin. Ces effets littéraires utilisent le temps pour se produire; coupés de leur source, il seraient évanouis dans la fragmentation, hors de portée ; bref, ils n'existeraient pas. Comme cette analyse a pour but de démonter le mécanisme qui les a produits, elle ne saurait ignorer ni leur dépendance au temps, ni leur interdépendance dans le texte, ni le fait qu'ils ont été produits en vue de suggérer un certain sens qui n'appartient qu'à l'auteur. Je n'ai pas la prétention d'atteindre CE sens, il est à jamais inaccessible: mais ce n'est pas une raison pour le chercher là où l'auteur n'a pas jugé bon de le mettre.



ANALYSE

-V-

Analyse

première partie



Au-delà des mots

L'effet spirale amorcé par la première lecture

Le plus imposant effet de spirale du roman est celui qui ramène le lecteur de la dernière à la première ligne du texte. Ce renversement se produit dans les conditions suivantes : dans la première partie du roman (26^{ième} page du texte) le héros Louis Bapaume trouve dans ses bagages une lettre de sa femme Françoise, dont voici l'incipit :

Mon amour,

mon mari,

mon grand fleuve infini,

Qu'espères-tu donc en entreprenant ce que tu entreprends ? Souffrir ?

... ..

Ce que Louis a entrepris aura été de revenir dans un petit village fort éloigné de Montréal, où il estime devoir demander pardon à une certaine Julia von Croft d'une faute commise envers elle vingt ans plus tôt. Mais ce n'est pas la lettre de Françoise qui nous apprend cela; elle nous apprend plutôt (entre autres) que Françoise et Louis ont un enfant, et que Françoise sent la vie se retirer d'elle peu à peu. La lettre se termine par : "*Ton épouse devant Dieu, Françoise.*" Vingt-cinq pages plus loin, Louis entreprend de répondre à cette lettre.

"Françoise, Françoise,

Ma chérie, mon amour,

Ma princesse aux pieds nus,

Comme tu me manques, et notre enfant aussi! [...]« Cela constitue ma dernière chance. Si cela me détruit, eh bien, tant pis ... [etc.] "

... ..

Isolé dans le salon de la maison des von Croft, Bapaume écrit. Sa réponse à sa femme est soudain interrompue par un événement de la diégèse. Reprise par la suite, elle est une seconde fois interrompue. Quelques instants après cette deuxième interruption, il se produit quelque chose de fort curieux dont il est difficile pour le lecteur naïf de saisir la portée sur le champ, et qui constitue l'un de ces légers déplacements exercés par l'écrivain sur la matière du texte et qui agissent sur le sens : Bapaume prend une feuille vierge du même papier à lettres que celui utilisé pour répondre à Françoise et se met à écrire ceci :

"Ce garçon, ce fils avec qui il se sentait tant d'affinités, il savait que l'impossibilité de percer sa carapace tenait justement au fait qu'il était doté d'une sensibilité pareille à la sienne. L'amour qu'il lui vouait, pour profond qu'il était... [etc.] "

(p.68)

Sur le coup, le lecteur naïf ne sait trop à quoi relier ce qui lui paraît comme une extravagance soudaine du héros; tout se passe en effet comme si ce dernier, qui n'est pas écrivain mais musicien, avait brusquement décidé de se faire écrivain pour raconter l'histoire des rapports entre quelqu'un qui lui ressemblerait et un jeune garçon, Maurice von Croft, qui, comme lui, est un

personnage du roman... Notez déjà la mise en abyme des diégèses et, ce qui est plus important, du rôle d'auteur. Observez aussi que la lettre de réponse à Françoise est écrite au présent alors que l'extravagance de Bapaume est toute à l'imparfait, temps par excellence du conte, de la fable. Mais, à cette étape de la lecture, le lecteur naïf n'étant pas suffisamment informé pour émettre quelque hypothèse que ce soit, laissons-le, ébranlé et intrigué, poursuivre sa route à travers l'histoire et revenons à notre analyse textuelle, plus précisément à la lettre de Bapaume à Françoise. Cette lettre agit de trois façons dans le récit :

- 1) Elle offre l'image d'un homme qui souffre, sans toutefois révéler la cause précise de cette souffrance;
- 2) elle constitue une tentative de justification par le héros – du reste, fort ambiguë -- de son retour dans le village de son passé.
- 3) La troisième façon est la plus importante pour la création de l'effet de spirale du texte tout entier : cette lettre, de même que la soi-disant lettre de Françoise, livre des informations incomplètes qui sont acceptées par le lecteur naïf comme étant véridiques.

"La mémoire, écrit Paul Ricoeur, n'est pas soupçonnée de falsification, que le héros raconte après coup ou s'épanche sur le champ. " ⁴³ Le résultat de la crédulité du lecteur c'est que son interprétation du texte s'appuiera constamment sur ces prémisses incomplètes, révélées par le héros lui-même. Comment pourrait-il en être autrement ? Ces révélations ne constituent-elles pas ce qui, en profondeur, s'agite chez le héros et que l'on appelle sa tension éthique-cognitive ? Si nous suivons en cela Bakhtine, c'est bien la tension éthique-cognitive du personnage que l'auteur s'applique à *achever* par la forme et le contenu de sa littérature. Dès lors, que cette tension soit révélée par le héros ou par le narrateur (ce fondé de pouvoirs de l'auteur), ou même qu'elle soit révélée par une attitude incongrue du héros (comme c'est le cas lorsqu'il se fait tout soudain écrivain), c'est à partir de cette tension-là et de nulle autre que le sens du texte sera généré jusqu'à la fin de la première lecture.

Mais voilà que lors de cette fin, le personnage Hurtubise, chef de gare du petit village où Louis est retourné, découvre ce qui suit en comparant un fragment de la lettre de Françoise à une lettre à lui-même adressée, écrite par Bapaume:

"Il sortit la lettre signée Françoise et, se plaçant sous un lampadaire, la rapprocha de celle de Bapaume. Il n'y avait pas de doute possible : elles étaient de la même main. " (p.123)

Ce sont les ultimes lignes du roman.



Le coup porté est estomaquant, et pour en démontrer les effets revenons un peu en arrière. À ce stade de la lecture (p.123), nous venons tout juste d'apprendre que Françoise était morte de froid (p.117); encore peu de temps auparavant (p.102), dans une scène bouleversante, Bapaume avait avoué à cette Julia von Croft à qui il est venu demander pardon, que leur enfant était un garçon et qu'il était mort l'année dernière à l'âge de 12 ans. Or, si la soi-disant lettre de Françoise a été écrite par Louis lui-même, Françoise a-t-elle jamais existé ? Or sans Françoise, pas de fils. Et pas de fils mort, où est la douleur de Bapaume? Aurait-il tout fabulé?

Le lecteur est d'autant plus tenté de croire à une fabulation s'il lui revient à la mémoire le curieux petit fragment de diégèse cité plus haut (p.p.73.74), où le héros se fait tout soudain écrivain. Dans cette scène, en juxtaposant le mode de la vérité au temps présent qu'est la lettre à Françoise et le mode de la fiction à l'imparfait qu'est la brusque fantaisie d'écrivain du héros, l'auteur du roman ne laisse-t-il pas ouverte la possibilité d'une contamination d'un mode par l'autre ?

L'effet renversant de la fin du texte par lequel le lecteur naïf devient averti alors qu'il lui est révélé que Bapaume a écrit toutes les lettres, ne fait rien, en tout cas, pour opposer de façon irréconciliable fiction et vérité. Et puisque la matière du texte le propose en installant côte à côte temps verbaux commentatifs et temps du récit, libre au lecteur de s'y appuyer pour opérer cette jonction entre les deux attitudes de locution. Il peut se dire, "Soit ! Bapaume a tout fabulé!", mais alors il doit assumer le fait suivant : même si Bapaume avait tout fabulé, sa propre compassion de lecteur n'en aura pas moins été réelle. Le lecteur naïf qu'il fut aura ressenti la douleur du héros sans en savoir la cause exacte, du début du roman jusqu'au moment où il lui est révélé la mort de son fils; alors, à sa compassion s'est ajoutée sa compréhension, de sorte que, pour être,

la première n'aura pas eu besoin de la seconde. De cette constatation, faisons comme l'auteur et déplaçons-en légèrement les objets : pour être, l'empathie réelle du lecteur a pu se passer de la vérité, mais elle n'aurait jamais pu être sans ses asymptotes fictives. C'est en effet dans le texte, dans cette invitation à la relecture, dans cet effet spiralant que se trouvent les objets qui composent ce que je disais à propos de l'empathie et de la fiction : l'empathie opère par la fiction; seule la fiction peut être sa médiatrice, tant dans la vie réelle que dans les mondes alternatifs; seule elle assure le passage des mondes alternatifs à la vie réelle. Et la fabulation de Bapaume est fiction à l'intérieur de la fiction; la mimésis s'installe en abyme, du lecteur au héros et du héros aux personnages qu'il met en scène.

Par l'effet renversant de la fin dont nous venons de parler, le lecteur étend son interrogation sur le tandem vérité-fabulation à toute l'œuvre. Il peut se demander : " Si je relisais maintenant tout le roman en sachant que ce que le héros a écrit constitue une fabulation, quelle serait donc l'évolution de sa tension éthique-cognitive ? " Cette seconde lecture se faisant alors à partir de nouvelles prémisses, elle constituera une spirale par rapport à la première.

-- "Mais toute nouvelle lecture, me dira-t-on, n'est-elle pas, en ce sens, spiralante du fait de connaissances nouvelles acquises en se rendant une première fois jusqu'à la fin ? "

-- Certes, mais tous les textes relus ne présentent pas, comme *L'Acquittement*, des refigurations répétées et emboîtées de cette spirale.

Les spirales internes

Je les nomme internes car elles restent dans le texte et n'invitent pas, comme la première, à relire tout le roman d'une page couverture à l'autre ! Ce qu'elles font, plutôt, c'est de suggérer que la grande spirale première n'était peut-être pas une figure de hasard. En effet, devant la répétitivité de cette figure, que peut faire d'autre le lecteur que soupçonner un procédé ? Et si l'effet d'entraînement -- entendez ici *gymnastique* des lectures -- lui en fait sans cesse découvrir de nouvelles et de plus en plus subtiles, ne sera-t-il pas justifié de se demander comment ce

procédé contribue à produire du sens ? Ou, plus précisément, comment ce procédé contribue à produire UN sens particulier qui finira, sans avoir été dit en toutes lettres dans le texte, par s'imposer comme hyperthème ? Le cas spiralant d'une inversion de réparties vaut la peine qu'on s'y arrête : il contribue à répondre à cette question.

1) La répartie avant l'attaque !

La grande spirale première ayant opéré d'une page couverture du roman à l'autre, une fois le lecteur ramené à la première ligne du texte (page 13) il peut s'apercevoir que tout l'incipit du roman constitue la répartie à une assertion du héros, assertion qu'il vient tout juste de lire à la dernière page du livre. Voici ces deux réparties :

Page 123 (fin du texte) : "*Aucune catastrophe ne peut m'atteindre, puisque rien n'est réel.* " Jadis, le héros avait fait graver cette phrase dans une petite pyramide de verre.

Page 13 (début du texte): L'auteur lui-même semble affirmer que : "*La catastrophe essentielle qui fonde la réalité du monde, c'est la mort inéluctable de ceux qu'on aime.* "

L'incipit du roman, comme on vient de le citer, est extra-diégétique et correspond à ce que Weinrich appelle une *vérité d'expérience* ou *vérité gnomique*. Elle semble énoncée par l'auteur lui-même et non par un narrateur qui d'ailleurs prend le relais au paragraphe suivant, dès que commence la diégèse proprement dite. On peut voir dans l'affirmation de l'incipit une figure auctoriale d'autorité : se plaçant hors de l'histoire qu'il a créée et que son narrateur va raconter, l'auteur émet sur celle-ci un jugement de valeur et, du même coup, pose en quelque sorte le thème qui sera développé par la suite. Il n'est pas inutile, on le verra tout à l'heure, de rapprocher cette figure auctoriale de celle d'un Dieu portant un jugement sur la Création qu'il s'apprête à faire. Mais pour l'instant, revenons à l'idée de spirale à travers l'inversion de réparties. Généralement, il y a d'abord une attaque, une affirmation quelconque à laquelle réplique aussitôt une répartie. Par exemple :

Fin, héros : -- « *Aucune catastrophe ne peut m'atteindre, puisque rien n'est réel.* »

Début, auteur : -- *Vous n'y êtes pas, mon ami... « La catastrophe essentielle qui fonde la réalité du monde, c'est la mort inéluctable de ceux qu'on aime. »*

Ce qui fait de cette *vérité d'expérience* émise par l'auteur une réplique à la fanfaronnade du héros, c'est que ce fut bel et bien *la mort inéluctable de ceux qu'il aimait* qui aura incité Bapaume à entreprendre sa quête, et que ce sera bel et bien à faire le deuil de ces morts que servira tout ce qui est écrit entre les deux pages couvertures du roman ! Et si, textuellement parlant, le début du roman répond à l'assertion du héros révélée à la fin, ce début est aussi une annonce de ce qui attend le lecteur. C'est pourquoi nous pouvons tout aussi bien visualiser la fin comme intervenant avant le début et le début annonçant la fin; de cette manière, un autre mouvement spiralant vient de s'amorcer. (Ce n'est qu'une opinion, mais j'estime au surplus qu'un deuil est toujours à refaire, la mémoire, alternant les bons et les mauvais souvenirs, impose ce mouvement spiralant de concordance discordante que rien n'arrête, hormis la fin du séjour temporel terrestre. Après, c'est une autre histoire, et on ne peut même pas l'écrire.) Mais la spirale ne s'arrête pas là, car s'il est exact que la réplique à ce qui est écrit dans la pyramide de verre : "*Aucune catastrophe ne peut m'atteindre, puisque rien n'est réel*" se trouve au début du texte du roman, c'est plus de vingt ans avant le début de ce temps raconté que ce texte-là a été gravé dans le verre; de sorte que dans l'espace matériel que constitue le roman lui-même, se trouve enchâssée une autre spirale dans laquelle le point de la spire constitué par le texte gravé dans le verre précède et est superposé à distance par le point de la spire constitué par le début du texte imprimé sur le papier ! Tous ces mouvements spiralants s'insèrent forcément à l'intérieur du grand mouvement englobant de la première spirale, et ils semblent se multiplier ainsi en s'enchâssant de façon vertigineuse.

L'exemple suivant dévoile un parallèle, un de ces effets-miroir vertigineux fort nombreux dans le texte. La scène qui suit immédiatement l'incipit du roman et qui ouvre la diégèse, semble amorcer un enchâssement en direction de la fin, alors que la scène qui précède immédiatement la révélation finale qui ferme la diégèse, semble pour sa part se diriger vers le début. À elles deux, chacune à une extrémité du roman (comme *l'infiniment petit* de l'entrée en lecture et *l'infiniment grand* du texte lu), elles paraissent prises dans le même tourbillon où se mêlent de façon troublante Dieu, l'acte de créer, l'infini, et l'éternité.

- a) La première scène de la diégèse, suivant l'incipit dans lequel on peut voir une figure auctoriale divine commentant sa création à venir, est un rêve que fait le héros : dans ce rêve,

un salut de la main du père du héros adressé à celui-ci alors enfant, semble se répéter à l'infini comme si les "*secondes (de ce geste) tournaient en rond dans l'éternité.*" Le héros ne sortira de ce rêve que par une sensation d'engloutissement.

b) La dernière scène de la diégèse, précédant sa fermeture par la révélation de la fabulation épistolaire de Bapaume, nous montre le chef de gare Hurtubise qui, venant tout juste de lire le texte gravé dans la pyramide de verre, se sent "*pris d'une de ces brusques migraines auxquelles il était sujet déjà tout petit quand il pensait à des choses comme l'extrémité de l'univers, ou la solitude de Dieu avant la Création.*" De cette façon, début et fin du roman semblent s'envoyer un salut de la main destiné à tourner en rond de toute éternité.

2) Déplacements physiques et temporels

Un relevé systématique des déplacements physiques du héros a permis de constater que chaque progression qu'il fait en direction des buts qu'il se fixe d'atteindre est toujours constituée d'au moins un mouvement d'aller-retour dans l'espace et dans le temps. Tout comme dans ses paroles le héros ne va jamais droit au but mais livre l'information sur le mode asymptotique, il ne se rend jamais directement vers la personne qu'il désire rencontrer et décrit toujours une ellipse, emprunte toujours une voie détournée (même en ce qui concerne les chiens...) Cela n'est pas le fait de sa volonté mais bien plutôt le chemin « qu'on » lui impose de suivre.

- ◆ Parti de la gare pour se rendre au village, il est arrêté en chemin par la neige : il retourne à la gare.
- ◆ Reparti de la gare le lendemain, il atteint un vallon au-delà duquel se trouve le village. Dans ce vallon se trouve le collège-orphelinat de St-Aldor-de-La-Crucifixion où il a enseigné la musique vingt ans auparavant. À sa vue, le héros amorce un voyage dans le passé qui le conduira du collège actuel à ses lointaines études de musique à Paris, puis de Paris au collège où il enseigne, puis du collège vers Montréal où il retourne après avoir été chassé de l'institution, et enfin, de Montréal, retour au collège au temps présent : spirale interne temporelle enchâssée dans la spirale spatiale.

- ◆ Le voici au village de St-Aldor où il est de retour, achevant une nouvelle spirale qui aura mis vingt ans à se produire puisqu'il y a vécu à cette époque. C'est devant le magasin général qu'aura lieu la rencontre qu'il espère avec Julia von Croft, mais pour l'instant, il ne le sait pas. Il reste là, près de l'église, assis dans le traîneau à chiens qui doit l'amener jusqu'à la maison des von Croft, abandonné à lui-même quelques minutes par le jeune Maurice von Croft. Encore ici Bapaume repart vers le passé et tente de confronter ses souvenirs d'autrefois avec ce qu'il voit au temps présent. Enfin, il est conduit à l'autre extrémité du village dans la maison des von Croft. (Notez qu'à une extrémité du village se trouve l'église et qu'à son opposé se trouve la maison des von Croft dont le propriétaire, Robert von Croft, père des jumelles, nous est présenté comme un personnage sentant le soufre. Le héros ira d'un lieu à l'autre...)
- ◆ De la maison des von Croft où Bapaume fera un bon nombre de déplacements spiralants dans l'espace et le temps, il repartira vers le village où il rencontrera Julia von Croft devant le magasin général, bouclant un nouveau tour de spirale.
- ◆ Enfin, Maurice von Croft qui était venu chercher Bapaume à la gare pour le conduire en traîneau à chiens à la maison familiale, le ramènera vers la gare mais le fera descendre du traîneau deux kilomètres avant de l'atteindre, précisément à l'endroit où, la veille, Bapaume avait du rebrousser chemin à cause de la neige... Etc., etc.

Et ceci n'est qu'un très mince échantillon des spirales que contient le texte. Les points d'intersection des spires sont tous constitués par le retour à un même endroit, légèrement modifié par le temps : asymptote, bien sûr. Quand on constate que tous ces voyages presque en rond ne sont pas le fait de la volonté du héros mais des circonstances que l'auteur met sans cesse sur sa route, on est en droit de se demander à quoi rime le procédé. Tout se passe, et dans le récit et dans l'histoire qu'il raconte, comme s'il n'y avait jamais de saisie en droite ligne ni de ce que le héros cherche à atteindre ni des signifiés que l'écrivain propose pour dire ces tentatives. Et toujours, tout comme le héros déplace lui-même les objets qui se trouvent dans les passés qu'il revisite, le lecteur déplace les objets revisités qui l'attendent dans ses relectures.

Les retours en arrière du lecteur

Pourquoi un lecteur revient-il parfois quelques pages en arrière ? Faisons abstraction de toute méchante construction syntaxique d'un auteur maladroit. Dans les cas où la littérature est de haut niveau lexical et grammatical, il vient un moment où trop d'attentes, trop de cohérences anticipées sont déçues, où une voie qu'emprunte soudain l'auteur nous semble parachutée dans le texte; et alors, si sa confiance dans les qualités de conteur de l'écrivain a été suffisamment bien établie depuis le début de la lecture, le lecteur est amené à se dire que rien ne peut avoir été parachuté et que c'est lui-même qui, à quelque part, a dû sauter une coche de l'engrenage. Lorsque revenu en arrière il s'aperçoit que la coche sautée est bien davantage un pivot du texte qu'un bout de phrase mal lu ou mal interprété, il peut alors se demander si, justement, l'ambiguïté qui l'a fait revenir sur ses pas et la déroute dans laquelle il se trouvait, ne constituent pas, en soi, l'information livrée par l'auteur ? Qu'est-ce que j'entends par pivot ? Un lieu du texte où le lecteur, sorti de l'histoire racontée, est invité à se pencher sur ce qui l'en a fait sortir. Tautologie ? On s'en approche, assurément. Mais dans la mesure où ces quasi-tautologies constituent l'étoffe même de l'œuvre, elles ne sont ni maladroites ni hasardeuses. Considérons le cas suivant.

Début du roman : voici un homme d'une quarantaine d'années, Louis Bapaume, dont la lettre de sa femme nous informe qu'il porte sur ses épaules "*l'ordre moral du monde et son équilibre*". Et, en effet, l'attitude du héros depuis le début, par sa modestie et son effacement, par sa hantise d'être un fardeau pour qui que ce soit, par ses scrupules réticents à accepter les plus petites attentions que l'on a à son égard, bref, voici un homme que tout présente comme un repenté en pèlerinage expiatoire. Comment ne pas sursauter lorsque, l'accompagnant sur la route de sa repentance, nous le voyons soudainement et comme tout naturellement désirer se retrouver seul à seul sous une couverture avec le garçon de quinze ans, Maurice von Croft, qui le conduit vers le village ?

" Il y avait un thermos calé au fond du traîneau. Louis le supposa rempli de café chaud. En boire assis à l'ombre d'un rocher, sans penser à rien, ensemble et seuls au milieu de la neige, abrités sous la même couverture, entourés d'un silence qui

serait comme la musique de cette blancheur, ce n'aurait pas été un crime. Il aurait pu même, qui sait ? prendre la main de Maurice dans la sienne... " (p.52)

Cette scène, que j'appelle *scène de la couverture*, constitue un point de déroute. Peu importe l'axiologie que l'on prête au désir du héros, il y a là quelque chose de choquant. Choquant dans le sens où brusquement surgit la contradiction qui fait de ce repentir quelque'un de pervers.

-- "Mais ne peut-on se repentir d'une perversion qui nous assaille sans cesse ? "

-- Possible. Mais le personnage, pendant tout le premier tiers du roman, nous aura été présenté pratiquement comme un saint homme : marié, amoureux de son épouse duquel il a un enfant, et déchiré par son éloignement d'elle, scrupuleux, etc. Pourquoi cet aveu soudain d'une envie qui frise la pédophilie ?

Quelque chose ici porte atteinte à la cohérence. Une inattention du lecteur ? Une construction littéraire fautive ? Si le lecteur décide de revenir sur ses pas pour vérifier, il se rendra jusqu'à un pivot.

Première lecture : Dans ce cas-ci, le pivot peut être identifié à la première fois où il est question de Maurice von Croft : quoi de plus naturel que de revenir au début d'une relation entre deux personnages pour comprendre de quoi elle retourne ?

Or, à l'endroit où commence cette relation, le lecteur s'aperçoit que, dès sa première lecture, son attention avait été fortement attirée par la mise en place d'une sous-intrigue majeure : quand Bapaume apprend que c'est le jeune Maurice von Croft qui viendra le lendemain le chercher à la gare, il en reste littéralement bouche-bée... " --*Maurice, dites-vous ?* " Pourquoi cet étonnement extrême ? Quel rapport y a-t-il entre le héros et ce garçon dont il n'a jamais été question depuis le début de l'histoire ? Car il y a un rapport certain, sinon il n'y aurait pas lieu pour Louis Bapaume de s'étonner au point d'en rester bouche-bée ! Quel est ce rapport, quelle est la nature de ce lien ? Bien sûr alors, en route vers *la scène de la couverture*, d'ambiguïté en équivoque, le lecteur sera aux aguets de la moindre information qui pourrait lui permettre de soulever un tant soit peu le voile mystérieux de cette sous-intrigue...

Seconde lecture et lectures subséquentes. Donc, revenant sur ses pas jusqu'au pivot, le lecteur aura constaté le début de la sous-intrigue établissant une mystérieuse relation entre Bapaume l'homme mature, et Maurice von Croft l'adolescent. Autour du pivot – page précédente en l'occurrence – voici maintenant qu'il retrouve un passage moins saillant, qui n'avait pas retenu son attention la première fois, mais qui, désormais, devient beaucoup plus lourd de sens.

[Chef de gare] "– *Les von Croft sont de vos amis ? Ou des gens de la famille?*

[Bapaume] – *Non, dit Louis.*

Puis, pour la première fois depuis le début de cette conversation, il se tourna vers l'officier. Et d'une voix soudain chargée d'émotion :

--Une vieille affaire à régler !

Il prit une profonde respiration, en homme qui contient à grand-peine un remous intérieur. Mais il n'en dit pas plus. Il avait les yeux humides. "(p.23)

Comment ne pas, maintenant, relier l'émoi premier du héros et son étonnement extrême, page suivante ? " *Maurice, se demande le lecteur, aurait-il quelque chose à voir avec cette 'vieuse affaire à régler' ?*" À peine un peu plus loin dans le texte, Bapaume informe le chef de gare qu'il enseignait la musique, en privé, aux jumelles von Croft dont la mère était morte en leur donnant naissance.

-- Monsieur von Croft m'avait engagé pour enseigner la musique à ses fillettes...

-- Et vous revenez les voir comme ça, vingt ans plus tard ?

-- C'est que... c'est une affaire personnelle... " (p.30)

Il y a un fils von Croft, ce qui laisse Bapaume bouche-bée; il n'y a pas de madame von Croft qui puisse avoir été mère des jumelles et de Maurice; il y a des demoiselles von Croft à qui Bapaume enseignait en privé; il y a une " *vieuse affaire à régler* ", inavouable car il s'agit " *d'une affaire personnelle* "; il y a que cette situation fait monter les larmes aux yeux du héros; enfin, il y a que Bapaume est présenté dans le texte et hors texte comme en pèlerinage expiatoire d'une faute ancienne : le résumé même du roman, imprimé sur le plat verso du livre, le dit clairement :

"*Quelle est cette faute dont cet homme cherche l'acquittement ? Peut-on jamais être absous de ce dont nous sommes coupables ?*" De tout cela, il serait bien étonnant que le lecteur n'ait pas soupçonné quelque crime de nature sexuelle commis par le professeur de musique sur une des demoiselles von Croft. Ce Maurice von Croft serait-il donc un fils illégitime de Bapaume ? Voici comment l'auteur décrit leur première rencontre :

" Une émotion inexplicable étreignit Bapaume.

--Je n'ai pourtant rien à voir avec lui, se disait-il. Ce n'est pourtant pas à *lui* que j'aurai affaire. "(p.47)

Pourquoi cet émoi s'il n'a rien à voir avec lui ? Pourquoi le second « *lui* » est-il seul à être imprimé en italique (ce qui constitue une intervention d'auteur, et pas du personnage) ? En somme deux interprétations semblent offertes au lecteur par le texte : pédophilie, paternité. Mieux encore, c'est le lecteur lui-même qui établira une correspondance entre la situation présentée et ces deux scénarios de type encyclopédique que les mœurs de son temps et les conventions de sa société feront naître à son esprit. Ainsi raison et passion, entraînées dans un mouvement argumentatif spiralant, se nuisent mutuellement dans la recherche par le lecteur d'une vérité, alors que son besoin d'unicité, de bi-univocité l'empêche de s'apercevoir que cette vérité est tout entière présente dans l'asymptote dont il semble incapable d'accepter l'incomplétude. Et son dialogue intérieur de se poursuivre...

-- *Il doit s'agir de son fils ! Bapaume n'a rien présenté de pervers depuis le début !*

-- *Peut-être, mais faudrait voir si c'est plausible. Quel âge avaient les fillettes ?*

-- *Va savoir... Ça n'est pas précisé... " Fillettes", c'est équivoque. Elles auraient pu avoir l'âge de devenir enceintes.*

-- *Mais Bapaume revient au village après vingt ans et Maurice a autour de quinze ans... L'idée de la paternité ne tient pas !*

--*Pardon ! Rien ne dit que Bapaume n'est pas revenu entre-temps. Vérifiez : aucun démenti entre la première mention de Maurice et la scène de la couverture ... Qui plus est, Bapaume n'est pas seulement surpris d'apprendre qu'il existe un fils von Croft, il en reste bouche-bée ! Rester surpris aurait été raisonnable : il aurait pu être surpris que monsieur von Croft se soit remarié*

et qu'il ait eu ce fils. Mais en rester bouche-bée ! Enfin, le passage est centré sur Maurice, pas sur monsieur von Croft du tout. Alors pourquoi une réaction aussi forte ?

-- Je n'en sais rien, mais Bapaume dit pourtant bien lui-même qu'il n'a rien à voir avec lui !

*-- Et si c'était la mère de Maurice qu'il venait rencontrer pour régler cette vieille affaire personnelle entre elle et lui ... ? Alors ce serait vrai, comme il le dit, que ce n'est pas à **lui** qu'il a affaire mais à l'une des jumelles von Croft !*

--Si vous dites vrai et que Bapaume voit en Maurice son fils illégitime, l'émotion qui l'étreint n'a alors rien d'inexplicable! Au contraire, elle devrait aller de soi !

--C'est l'auteur qui dit qu'elle est inexplicable.

--Allons ! Allons! Vous tombez dans la case impossible de la grille de distribution du savoir proposée par Genette^{7.1} : l'auteur en saurait moins que son personnage ? Impossible ! Si l'auteur écrit qu'une émotion inexplicable étreignait Bapaume, c'est qu'elle est inexplicable pour Bapaume; et alors, la question reste entière : pourquoi est-il ému et pourquoi désire-t-il lui tenir la main sous une couverture ?"

Il y a une troisième voie, bien sûr, qui ferait cesser ce tourbillon, mais pour l'instant, il importe davantage de se pencher sur la mise en mouvement de ce questionnement en spirale que d'en stopper l'effet vertigineux. Partout où le lecteur cherchera à confirmer une des deux hypothèses émises, il se heurtera à un choix minutieux d'expressions polysémiques ou équivoques, à une syntaxe d'horloger suisse, à un tour de phrase décevant. Voyez justement comment les quelques mots qui décrivent l'instant de la rencontre de Bapaume et Maurice renvoient dos à dos les deux thèses, paternité-pédophilie.

*"En descendant l'escalier il aperçut Maurice von Croft assis devant le feu. Il portait un manteau épais qui augmentait la carrure de ses épaules. Ses cheveux filasse étaient plaqués sur ses tempes comme s'il avait sué sous un chapeau. Une émotion inexplicable étreignait Bapaume. « Je n'ai pourtant rien à voir avec lui, se disait-il. Ce n'est pas à **lui** que j'aurai affaire. " (p.47)*

- 1) Si Bapaume n'a rien à voir avec Maurice, on rapproche l'émotion d'une attirance suscitée par le garçon lui-même : carrure d'épaules, cheveux, sueur; alors *la scène de la couverture* nous enfoncera encore davantage dans cette idée. Mais nous devons assumer le démenti que constitue la description du personnage en saint homme, depuis le début du texte.
- 2) Si nous croyons qu'il s'agit d'un fils illégitime, *la scène de la couverture* viendra appuyer l'idée de paternité, elle ne sera pas contradictoire avec la description du personnage en saint homme... Mais nous devons assumer le démenti que constituent les quinze ans du garçon et l'absence de la région pendant vingt ans de Bapaume...

Dès sa mise en place, la sous-intrigue de la relation entre Bapaume et le fils von Croft va constituer le noyau autour duquel graviteront une part importante des interrogations du lecteur, et l'auteur, c'est peu de le dire, déploiera des trésors d'ingéniosité pour entretenir l'équivoque déjà relevée. Autant les descriptions physiques et gestuelles de Maurice von Croft, qui appartiennent sans conteste au narrateur, nous le feront voir comme un être sans attrait, voire même approchant de l'abruti, autant le même personnage sera comblé de toutes les grâces et frisera l'angélisme lorsqu'il sera décrit dans la perspective de Bapaume lui-même. Si, lorsque le narrateur le décrit, le garçon sort simplement une main de sa mitaine pour replacer une mèche de ses cheveux filasse, cela est aussitôt repris par Bapaume qui y voit " *une main élancée, puissante, aux traits accusés, admirablement dégagés, la noble main d'un pianiste.* " (p.57). Et le narrateur a beau parler d'un garçon aux *narines relevées*, qui plonge son *museau* dans les livres dont il *renifle* la tranche à la dérobee, qui a des *petits yeux marron nerveux et fuyants*, des bâillements de *serpent*, qui agite sans cesse la jambe, qui se dérobe aux questions, qui ne mange pas mais *se goinfre avec une rapacité tranquille*... rien à faire : Bapaume ne cesse de le voir en nouveau Mozart, il ne cesse de l'idéaliser. C'est d'ailleurs à la suite d'une description peu flatteuse de ce genre que le héros écrit le surprenant bout de texte déjà cité :

"Ce garçon, ce fils avec qui il se sentait tant d'affinités, il savait que l'impossibilité de percer sa carapace tenait justement au fait qu'il était doté d'une sensibilité pareille à la sienne. L'amour qu'il lui vouait, pour profond qu'il était, le plongeait

dans une sorte de somnolence extatique, voisine de celle que procurent les drogues, et qui lui enlevait tous ses moyens. " (p.74)

Notez l'équivoque de " *ce fils* " ; cela est vrai *absolument* , comme nous sommes tous fils de quelqu'un... Mais de quel fils Bapaume fait-il état ? Du fils de Monsieur von Croft? De Maurice von Croft fils illégitime de Louis Bapaume ? D'un fils tout à fait imaginaire qui serait un personnage de la fiction qu'il est en train d'écrire ?, la thèse d'une fiction étant appuyée par l'utilisation de l'imparfait, temps verbal de la fable ?

Encore ici, le vertige cesserait si l'on envisageait une autre possibilité, mais comme tout aura été soigneusement tracé pour que le lecteur garde le *museau* baissé à *renifler* sans cesse les mêmes pistes, il ne peut guère anticiper une vérité autre (qui s'avérera tout aussi vertigineuse, on le verra.) Mais l'heure n'est pas encore venue de la révélation, l'heure est à la progression pas-à-pas vers celle-ci, exactement comme l'heure n'est pas encore venue pour le héros d'être acquitté de sa faute passée : elle est encore celle de sa progression pas-à-pas vers le pardon, c'est-à-dire dans *l'acquiescement* du devoir qui consiste à se rendre jusqu'à la personne à qui il confessera sa faute.

Dans ce même extrait de texte de la main de Bapaume, il n'est pas sans intérêt de souligner que le comportement du narrateur est décrit comme si Bapaume se décrivait lui-même en toute lucidité, c'est-à-dire en reconnaissant la part de fabulation, d'aveuglement par rapport au personnage de Maurice, aveuglement dont je viens tout juste de relever les manifestations dans le texte. En idéalisant le jeune von Croft, Bapaume paraît en effet plongé dans une "*sorte de somnolence extatique, voisine de celle que procurent les drogues, et qui lui enlève tous ses moyens.*" Et c'est en effet un être privé de ses moyens qui, dans le paragraphe suivant la fiction écrite par Bapaume, agit de la manière suivante :

"Louis s'approcha du fauteuil qu'avait occupé le garçon et s'agenouilla. Il saisit le coussin où avait reposé sa tête. Il le contempla longuement. Il y enfouit sa figure, le respira de toute la profondeur de ses poumons, les yeux clos. Oui, la pitié, songeait-il, cette sympathie en costume de feu, la plus violente des émotions humaines. " (p.74)

La pitié étant évidemment un phénomène d'empathie, est-il encore étonnant de la retrouver dans l'environnement immédiat d'une fiction ?



La sous-intrigue des relations Bapaume-Maurice qui génère sans cesse la matière poussant le héros à dessiner ses spirales temporelles et spatiales (car c'est essentiellement à partir de cette relation que Bapaume revisitera son passé), doit continuer à produire chez le lecteur cette impression d'être toujours en état d'asymptote par rapport à une vérité : en d'autres termes, plus l'effet de déroute doit être maintenu longtemps, plus la charge de cohérence exigée de l'écrivain ira s'intensifiant; et elle s'intensifie, je dirais naturellement, du fait que les événements de la diégèse ne sont pas enfilés l'un à la suite de l'autre comme en une succession indifférente, mais parce qu'ils se ramifient et sont organiquement rattachés les uns aux autres par des liens de nécessité logique : c'est la méta-règle de non-contradiction proposée par Charolles (1978)

"Le discours adéquat ne doit pas contenir de séquences propositionnelles dont le contenu soit en contradiction avec celui posé ou présupposé par d'autres séquences du même discours. "

Ce qui nous intéresse ici à propos de l'affaire Bapaume-Maurice c'est le fait qu'aucun contenu n'ayant été explicitement posé, le lecteur ait été amené à présupposer deux contenus différents. Un peu comme si à un carrefour on indiquait la route à suivre en disant : "*C'est par là...*", tout en montrant d'un geste vague de la main un endroit indéterminé entre deux routes. Que signifie alors "demeurer cohérent dans la déroute ? " Cela signifie que toute nouvelle information reliée aux précédentes doit pouvoir, à son tour, supporter deux ou plusieurs interprétations. La suite immédiate de la scène où Louis plonge sa figure dans le coussin où Maurice avait posé sa tête nous en offre un bon exemple.

La gémellité déroutante

La compréhension des déroutes planifiées par l'auteur exige ici quelques précisions anecdotiques. À ce point de l'histoire, le lecteur naïf ignore encore que Julia et Geneviève, les jumelles identiques von Croft, ont interverti leurs identités à l'occasion de la visite de leur ancien professeur de musique. Complice de ses filles, le vieux Robert von Croft, en réponse à la demande de visite que lui a adressée Louis Bapaume, a pris soin d'informer celui-ci qu'il reconnaîtrait celle qu'il désire rencontrer, Julia, par un grain de beauté au-dessus de la lèvre, grain qu'elle n'avait pas fillette, et qui lui était poussé en grandissant. Cela est faux, bien entendu. C'est un leurre, un collet à lapin, une trappe, bien sûr. Ainsi, se croyant en présence de Julia, aussi bien Bapaume que le lecteur seront devant Geneviève.

Donc, suite à la rédaction de son petit texte à propos de Maurice, la pensée de l'enfant ne le quittant pas, Bapaume monte à l'étage de la maison des von Croft et visite sa chambre en son absence. Voici l'extrait qui raconte cette scène.

"Louis s'empara d'une lampe à pétrole et s'engagea dans l'escalier. Il se dirigea vers la chambre où une ampoule était allumée. Tout y était en friche. Le lit n'était pas fait, et des pantalons, un gilet de hockey, des caleçons jonchaient le sol, parsemé de chaussettes enroulées comme des pommes de route. La chambre d'un pensionnaire de collègue en vacances chez ses parents. ¶ Mais Maurice n'y était pas. Louis présuma que la tentation avait été trop forte pour lui et que, désobéissant à son père, le garçon était parti rejoindre les équipes de sauvetage près du fjord. ¶ On devinait l'amour que lui portait son père à ce seul détail que, même mariée, on avait laissé sa chambre à Julia. C'était la pièce la plus exiguë de l'étage, Julia ayant toujours cédé sur tout. Rien à peu près n'avait changé. Il s'y trouvait une trentaine de poupées. Si les garçons en grandissant ne conservent rien de ce qu'ils furent, dont ils ont honte, les filles, elles, ne jettent rien, Louis l'avait souvent remarqué, elles laissent faner leur enfance, y apportant de temps à autre de tendres retouches. ¶ Le tout soigneusement rangé, dans un ordre délicat. Les murs étaient

couverts de photos de Maurice, des plus anciennes aux plus récentes. L'une le montrait dans un surplis blanc au milieu d'une chorale. L'autre, à six ans, en costume de polichinelle. Une troisième, agenouillé, un chapelet entortillé dans ses mains, la figure tournée vers le paradis, comme vers quelque chose qui existe et qu'on peut voir avec ses yeux..."(pp.75-76)

Le deuxième changement de paragraphe est remarquable. Sans exception aucune, tout lecteur passant du paragraphe 1 au paragraphe 2 ne peut faire autrement que d'attribuer sur le champ l'amour du père von Croft à Maurice. Cela a pour effet de poser Robert von Croft en tant que père de Maurice. Mais à peine cela est-il posé que le lecteur doit brutalement changer l'objet de cet amour et le remplacer par Julia. Dès lors, il n'est plus aussi fermement posé que Maurice soit le fils de Robert von Croft, et par conséquent il peut encore être celui de Bapaume: l'effet de déroute est immédiat, le piège se referme sur un vide parfaitement cohérent avec tous les vides précédents; les carrefours se succèdent où l'on tend vaguement le bras en disant : "*C'est par là...*" Du paragraphe 1 au paragraphe 2, nous avons changé de chambre. Bapaume est maintenant dans celle de Julia. "*Rien à peu près n'avait changé.*" est-il écrit. Perspective de Bapaume, évidemment. Mais comment peut-il se faire que ce professeur de musique, engagé pour donner des leçons de piano à deux fillettes, connaisse si bien la chambre de l'une d'entre elles, au point de pouvoir dire que rien n'y avait changé en vingt ans ? La pièce est décrite comme étant la plus exigüe de l'étage : ce n'est certes pas là qu'on avait installé le piano ! Il faut ajouter à cela un petit passage situé tout juste avant que Bapaume ne se mette à écrire sa petite fable mettant en scène un certain Maurice et quelqu'un qui lui ressemble étrangement. Notez encore une fois la nécessité pour le lecteur de revenir sur ses pas dans l'espoir de trouver quelque chose qui soit *posé* (voir ci-haut le texte de Charolles) et qui le libère enfin de la déroute causée par ses involontaires présuppositions.

"[Bapaume] Il étala les feuilles devant lui et fit mine de les déchiffrer. Ses regards cependant se portaient malgré lui vers l'escalier. Il se demandait si on avait opéré des changements dans les pièces de l'étage. Au seuil de la chambre de Julia,

son imagination reculait, faisait volte-face, avec un frémissement, comme le poisson devant la vitre de l'aquarium." (p.73)

Pourquoi cette volte-face ? Que s'est-il passé là-haut il y a vingt ans pour justifier aujourd'hui le *frémissement* qui s'empare de l'imagination du héros ? Encore ici, comment le lecteur peut-il ne pas reprendre le présupposé d'un crime à caractère sexuel ayant pour conséquence... Maurice lui-même ? Sauf que cette fois-ci, au lieu de tourner parfaitement en rond en croyant que Bapaume en est le père, il y a un écart, un glissement, un déplacement causé par la matière même du texte, et qui fait démarrer une nouvelle spirale : le père de Maurice ne serait-il pas, en fin de compte, Robert von Croft, père de Julia ? "*Julia ayant toujours cédé sur tout*", n'aurait-elle pas cédé à "*l'amour que lui portait son père*" ? Et la demi-sœur d'un garçonnet lui témoignerait-elle à ce point d'affection que les murs de sa chambre exigüe fussent "*couverts de photos de Maurice*", comme pourrait l'être la chambre d'une maman ? Tout ce texte ne suggère-t-il pas la maternité de Julia ?

Oui, évidemment... Mais voici où il devient nécessaire pour l'écrivain de demeurer cohérent avec sa mise en scène qui doit prolonger l'effet de déroute de son lecteur jusqu'à la révélation finale : depuis que Bapaume est arrivé chez les von Croft, il a rencontré le père, Robert von Croft, et seulement une des jumelles, Geneviève; Julia étant retenue au village par son métier de sage-femme. Plusieurs petites scènes nous montrent Geneviève posant des gestes indéniablement maternels envers Maurice, entre autres celui-ci, que Bapaume observe par "l'entrevoiyure" d'une tenture.

"[Maurice] Il se goinfrait sans arrière-pensée, avec une rapacité tranquille, à la manière des chiens et des petits garçons. Geneviève s'était assise à ses côtés et le regardait en souriant. Elle replaçait affectueusement sa houppe qui retombait à tout instant sur son front. " (p.69)

Or, puisque les jumelles ont interverti leurs identités, ce n'est pas Geneviève "*replaçant affectueusement la houppe de Maurice*" que Bapaume observe à la dérobee, c'est Julia. Mais ni le lecteur ni Bapaume ne connaissent la substitution des jumelles ! Il y a de quoi être dérouté!

À chaque fois que le lecteur croit saisir une vérité, retournant sur ses pas pour la vérifier, celle-ci lui échappe, engloutie par la matière du texte, qui n'est jamais mensonge, mais asymptote d'une certaine vérité : celle de la troisième voie, soigneusement tenue secrète.

Route et déroutes pavant la troisième voie

Vient donc l'instant de cette rencontre entre Bapaume et celle auprès de laquelle il a cru devoir s'acquitter d'une faute commise il y a vingt ans : Julia. Voici le héros de retour au village devant le magasin général, achevant une spire spatiale commencée le matin même. Et voici qu'arrive Julia. J'insiste sur le fait que le lecteur naïf et le héros lui-même, puisque cela est nécessaire pour que les déroutes demeurent cohérentes chez ces deux participants au drame, ignorent qu'ils sont devant Geneviève quand ils se croient devant Julia. L'émotion de Bapaume sera, bien sûr, à son point culminant au moment où il entamera sa confession. L'émotion du lecteur sera au même point, car il attendra de cette confession qu'elle confirme ou infirme l'hypothèse qu'il a, depuis le début du roman, échafaudée au sujet de "la faute". Imaginez ! Le remords de cet homme aura été si puissant qu'il lui aura fait entreprendre ce pèlerinage expiatoire après vingt ans de refoulement ! La faute avouée doit être de taille !

"Bapaume marchait en regardant la neige. Il sentait le bras de Julia sous le sien et songeait combien il eût souhaité ne pas avoir à dire ce qu'il avait à dire. Comme cette présence lui était chère! Comme il eût été bon de se promener ainsi, côte à côte, sans autre raison que la joie de se retrouver!

--Allez-vous me dire à la fin ...

--J'ai été méchant envers vous. J'ai agi envers vous comme on n'a pas le droit d'agir envers des enfants.

Ils continuèrent à avancer en silence. Julia réfléchissait.

--J'ai beau chercher, fit-elle enfin, je vous jure que je ne comprends pas.

Ils étaient parvenus près de l'église. Julia s'approcha de la porte et, se soulevant sur la pointe de ses bottes, hasarda un œil par le carreau. On en était à observer une minute de recueillement. Tous priaient agenouillés. Les cierges brillaient au-dessus des têtes comme un tapis d'étoiles. Elle s'assit sur les premières marches du perron.

--Je vous ai rudoyée. Je vous ai donné des claques derrière la tête. Une fois même, je m'en souviens très bien... mon Dieu que cela m'est pénible à dire... j'ai pris la règle, et... et je vous en ai administré dix coups sur les cuisses... Dix coups! » (pp.95-96)

C'est tout ?! Hé oui, c'est tout.

Ceux qui avaient imaginé quelque sordide méfait sexuel en sont pour leurs frais devant cette banalité. Or, justement, insatisfait de la révélation de cette peccadille après tant d'attente anxieuse d'un crime monstrueux, frustré de constater que tous les trésors de logique qu'il aura déployés pour anticiper la teneur de cette faute auront pu être contrés par une chose aussi simple que dix coups de règles administrés sur les cuisses d'une élève dissipée, le lecteur n'acceptera pas cette vérité en tant que telle : -- "Ce n'est pas vrai ! se dira-t-il. Ça ne peut pas être seulement 'cela' ! Il doit y avoir autre chose... Autrement, ça n'est pas possible !" Alors, comme en un retour de manivelle du dessein artistique de l'auteur, il y verra peut-être une asymptote de la vérité... Oui, mais quelle asymptote ? Et quelle vérité ?

L'asymptote est certes un écart par rapport à la vérité, mais la vérité n'est pas un point fixe : n'est-il pas possible qu'en la cherchant dans le texte, on la trouve dans la lecture ? Je veux dire par là que le peu d'importance de la faute commise par le héros en regard de l'ampleur de son entreprise d'acquiescement, peut être mis en parallèle presque exact avec le peu d'importance que revêt cette déception particulière d'une attente du lecteur en regard de l'intense et gratifiant effort d'anticipation, de compréhension et d'empathie, qu'il aura consenti depuis le début de son entrée en lecture. Si les dix coups de règle ne sont pas un motif suffisant à justifier l'ampleur de l'entreprise du héros, tant mieux, tant mieux ! Que le lecteur prenne à son tour le bâton du pèlerin et s'acquitte de la recherche de cohérence à laquelle les déroutes successives l'invitent; voilà comment *ceux qui ne négligent pas de relire ne s'obligent pas à lire partout la même*

histoire (pour paraphraser asymptotiquement Roland Barthes). Il serait difficile de nier que la banalité de la faute du héros soit une intention d'auteur. Tant mieux si elle conduit le lecteur à refuser ce qu'on lui présente en surface, tant mieux s'il se met à douter que l'apparence soit le vrai, même et surtout quand l'apparence prend le visage émouvant de l'aveu le plus sincère... Car, évidemment, dans *L'Acquittement* il y a bel et bien autre chose sous la "règle", celle-ci fut-elle administrée une dizaine de fois... Or la règle veut, n'est-ce pas, que le pardon appartienne à la victime. Du moins la règle chrétienne qui, dans son explicitation par excellence que constitue le Notre Père, dit que Dieu pardonne nos fautes à condition que nous pardonnions à ceux qui nous ont offensé ; sinon le "*comme nous pardonnons*" de la prière n'aurait pas de sens. Et bien entendu Julia pardonne à Bapaume cette faute si importante à ses yeux. Mais comme la victime désignée par Bapaume est Julia et non Geneviève, n'y a-t-il qu'apparence de pardon parce qu'il n'y a qu'apparence de Julia sous les traits de Geneviève ? Si intéressant que soit ce problème sur le plan éthique, je ne l'aborderai pas puisqu'il déborde le cadre de cette analyse. Qui plus est, à l'endroit du texte où il se trouve virtuellement inscrit, le lecteur naïf ne saurait le saisir. Ce qui attirera son attention, ce sera bien davantage la révélation de la troisième voie.

La troisième voie

À ce point du récit, le lecteur, naïf, soit, mais le moindrement attentif, se sera bien douté que ce Maurice von Croft auquel Bapaume a tant prêté de nobles qualités en dépit des descriptions peu flatteuses qu'en faisait le narrateur, est probablement le fruit de liaisons incestueuses entre le père von Croft et sa fille Julia, celle qui a toujours *cédé sur tout*, et dont les murs de la chambre sont tapissés de photographies du garçon. Dans la scène du pardon que nous venons de décrire, Bapaume dit ceci à Julia : "*--J'avais un fils, dit Louis. Il avait douze ans. Il est décédé au printemps dernier.*"

Voilà le début de la troisième voie.

Quelques instants plus tard Maurice von Croft arrivera au village en carriole à cheval afin de ramener Bapaume à la gare. En cours de route, voici le petit dialogue qui indique clairement que ce fils de Bapaume et de Françoise, c'était la troisième voie : il s'appelait Maurice.

"-- Tu sais, tu me fais beaucoup penser à moi-même quand j'avais ton âge. Moi aussi, j'étais pensionnaire dans un collège. Je ne me plaignais jamais. Mes seuls refuges étaient le silence et la musique. ¶ Bapaume grelottait, mais ce n'était pas de froid. Il avait l'impression de s'adresser à un tas de pierres. Comment le rejoindre, mon Dieu, par quel biais le toucher ? Et le temps qui filait ! Il lui prenait des envies de le secouer par les épaules. Il consulta sa montre et s'aperçut qu'il avait perdu un gant, il ne savait ni quand ni où. Il enfouit la main dans sa poche et sentit un contact glacé. C'était la petite pyramide de verre que lui avait rendue la dame à l'église. Il n'y pensait déjà plus.

--C'est drôle, tu t'appelles Maurice comme mon fils. Il aurait eu treize ans hier, le 22 décembre.

--Hue ! " (p.107)

J'ai bien dit : dialogue, car la réplique équine de Maurice a sa cohérence... Maurice laissera Bapaume, comme je l'ai déjà dit, en pleine campagne à deux kilomètres de la gare, à l'endroit où la veille il avait été empêché d'avancer à cause de la neige trop abondante.

" --C'est ici qu'on m'a dit de vous déposer. Au vallon. " dira Maurice.

Louis, sans colère aucune, accepte cet abandon en rase campagne, abandon aux allures de vengeance mesquine qui le fait rater son train de retour vers Montréal. Alors que, plein de compassion envers Maurice et après lui avoir dit qu'il savait qu'il était le fils de Julia (tout en l'imaginant orphelin, comme le dialogue précédent le suggère), Louis tente de poser sa main sur sa cuisse comme pour lui dire : -- " *Ne t'en fais pas, je comprends ces choses-là* ", le jeune von Croft réagit violemment :

"Mais le garçon repoussa sa main de manière brutale. Il lui adressa alors un geste d'une si incroyable obscénité que Bapaume en resta pantois, ébranlé comme sous la violence d'un coup, incapable de la moindre parole. Le traîneau s'éloigna.

Maurice von Croft cria par-dessus son épaule :

--Vous avez donc rien compris au tour qu'on vous a joué ? Tout le monde était dans le coup ! Même mon vieux ! Mais celle avec le grain de beauté au-dessus de la bouche, c'est pas Julia, c'est Geneviève !

Et, les lèvres retroussées comme un âne, il éclaboussa la campagne d'un bêlement vulgaire qui était sans conteste le rire d'un parfait crétin." (p.110)

C'est évidemment après au moins deux lectures qu'il est possible d'emprunter cette troisième voie. Par celle-ci, la perspective change totalement quant à tout ce que fait (et qui fait) le personnage principal, et surtout quant à sa relation avec le jeune Maurice von Croft et à ce qui entoure Françoise, la femme du héros. À partir du moment où l'on sait que le fils décédé de Bapaume s'appelait Maurice et qu'il aurait eu la veille à peu de choses près l'âge de Maurice von Croft, il devient assez clair que Bapaume avait projeté sur le Maurice von Croft vivant, toute sa paternité sevrée par la mort de son Maurice à lui. C'est de cette manière que, comme je l'ai proposé au début de cette analyse, le héros retourne dans son passé et tente d'y réorganiser les événements cruels de sa vie afin de les rendre moins douloureux au temps présent. Rien ne meurt qui vit dans la mémoire : en ce lieu la fiction-empathie est la seule condition de vie. Maurice Bapaume vit, il suffit de lui prêter le corps de Maurice von Croft. De la même manière Françoise, l'épouse décédée de Bapaume, vit elle aussi : et comme ses derniers jours auront été ceux d'une glaciation progressive et fatale contre laquelle Louis aura été impuissant, il tentera de prolonger la vie de sa Françoise un peu plus longtemps en projetant ses traits sur un autre personnage du roman, comme il l'avait fait pour son fils Maurice. Voici comment. Dès les premiers moments de la diégèse il est question de la fille du bedeau de St-Aldor perdue en montagne. Des sauveteurs tentent de la retrouver mais il y a peu d'espoir de la sauver à cause du froid et de la neige. Le soir de l'arrivée de Bapaume, les sauveteurs ont dû interrompre leurs recherches pour la nuit. Aussi longtemps que le lecteur ne saura pas que l'épouse de Bapaume est morte de froid (pas avant la fin du roman...), il se demandera pourquoi le musicien prête les

traits de Françoise à la fille du bedeau et pourquoi il s'inquiète tant du résultat des recherches, au point d'en imaginer des scènes dans son esprit. J'ai dit que, parfois, le héros semblait injecter sa pensée dans l'esprit d'un interlocuteur comme s'il voulait transformer ses fictions en réalité, une réalité qui serait prouvée par l'existence de cette même fiction dans l'esprit d'un autre. C'est exactement ce qui se passe dans une de ces scènes à propos de la fille du bedeau perdue en montagne : la pensée empathique de Bapaume est tellement puissante, son inquiétude au sujet de cette fille perdue tellement aiguë (et, par conséquent, tellement désespérée s'en trouve sa tentative de changer quelque chose au destin tragique de sa femme Françoise) que cette pensée envahit l'esprit du chef de gare qui semble lui répliquer directement, de vive voix. Observez cette scène. La voix narrative passe du narrateur au héros, mais la perspective est tout entière celle de Bapaume.

"Il régnait dans la campagne la même clarté que dans une église les soirs de cierges et de procession. Pas un souffle n'agitait la neige. Elle tenait comme par miracle au bout des branches, avec des scintillements, et cela faisait tant d'étoiles que c'était comme si la Voie lactée s'était trompée de chemin et endormie entre les montagnes. Alors pourquoi attendre ? Pourquoi ne pas en profiter pour poursuivre les recherches, on pouvait distinguer un sou noir à trente pas, chaque minute n'était-elle pas précieuse? La voix d'Hurtubise derrière lui :

--En-dessous des pins on ne voit pas à six pouces devant soi.

--Mais cette femme... jamais je ne croirai... elle doit connaître le pays ? " (p.28)

Une fois les informations ouvrant la troisième voie acquises par le lecteur, la relecture (plurielle) sera capitale pour comprendre que ce que fait le héros en fabulant au sujet de ses chers disparus n'est rien de moins qu'une entreprise de médiation – rendre proche le lointain – ce qui est une mimésis de la fonction même de la mimésis que constitue tout récit. Voilà pourquoi lorsque Bapaume se prenant pour un écrivain s'était mis à raconter un fragment de la relation entre un certain Maurice et un homme d'âge mûr qui pourrait être lui-même, j'ai parlé de mise en abyme des diégèses et, plus précisément, de celle du rôle d'auteur. Mais, pour fascinantes qu'elles soient, les perspectives qu'ouvre la notion de médiation débordent, (hélas, elles aussi), le cadre de cette analyse discursive.

La mémoire et le temps

Évidemment, lorsqu'un personnage de roman confronte constamment ses désirs à ses regrets, lorsqu'il est sans cesse déchiré entre ses fabulations et ses souvenirs en essayant de modifier ceux-ci par celles-là, c'est peu de dire que la mémoire peut être considérée comme un actant majeur de l'histoire racontée, tandis que les nécessités de la réorganisation de ce qui s'y trouve commandent une action sur le temps, et par conséquent sur l'acte de narrer.

La mémoire...

Le sujet est immense et je ne peux l'aborder qu'en quidam curieux, pour dire la constatation toute simple qui suit : il me semble que la mémoire est déjà de la narration. Ou alors c'est nous qui narrons sur le mode par lequel elle semble opérer.

Pour la mémoire, les événements qui ne vont pas plus loin que le présent et le quasi passé, sont comme les événements d'une anecdote non retenus par un auteur dans la construction du sens de son œuvre. À peine ai-je écrit cette banalité que vient s'y immiscer l'idée que, puisqu'il s'agit d'y faire entrer ceci plutôt que cela, la mémoire opère peut-être ses tris en fonction de valeurs; sinon, comme dans une machine indifférente, tout pourrait y être retenu.

Même dans le rêve – et peut-être surtout là – la mémoire, qui semble agir de façon désordonnée en procédant par télescopage, compression, accélération, ralenti, procède peut-être de la façon la plus désencombrée qui soit; c'est peut-être justement le lieu où l'inutile et toutes ces choses qu'on n'arrive jamais à jeter-tout-à-fait sont impitoyablement écartés, de sorte que ce qui reste n'est pas résidu, scories de sens constituant les objets de la narration des rêves, mais plutôt l'essence du sens. N'est-ce pas cela que suggère l'immense considération qu'apportent les psychanalystes aux objets récurrents dont les rêves sont faits? Dans les rêves la mémoire nous invite à la projection de scènes fictives; elle propose des associations dont on dit, paradoxalement, qu'on n'y aurait pas pensé. Mais si les objets de la mémoire ont été triés eu égard à des valeurs, celles-ci ne sont-elles pas nécessairement établies à partir de nos relations à autrui ?

" [...] rien n'arrive à exister seul." écrit Soucy (p.122); et il écrit cela après avoir mis ensemble deux objets de la mémoire de son héros auxquels seule la relation de ce dernier à autrui peut avoir

accordé une valeur. Pour le lecteur naïf, le rapport entre les deux objets est obscur, si tant est qu'il en perçoive obscurément un ; seule sa relation assidue au texte envisagé comme mémoire et aux objets qui s'y trouvent mis en rapport à travers l'espace et le temps de façon tout aussi télescopée que dans une mémoire humaine, lui permettra d'accorder une valeur à cette association capitale. Voici l'extrait qui associe ces deux objets :

*"Hurtubise récupéra la **pyramide de verre**. Il s'empara aussi de la **molaire**, qu'il mit dans sa poche à côté du prisme, comme s'il n'osait les séparer, rien n'arrive à exister seul. Il ferait parvenir tout cela à la basilique." (p.122) (Je souligne en gras.)*

À moins d'avoir lu le roman, vous ne connaissez que la pyramide de verre dans laquelle, le 8 avril 1926, le héros avait fait graver cette phrase : *"Aucune catastrophe ne saurait m'atteindre puisque rien n'est réel."* Hormis l'incongruité de son rapport avec la pyramide, la molaire ne peut rien vous dire. Votre propre mémoire ne peut consentir d'elle-même à ce télescopage qui l'unit à la pyramide : il lui manque une valeur qui ne saurait venir que de votre relation à "l'autrui" du texte. À son tour voici ce texte, mais auparavant, l'anecdote qui le situe : nous sommes le premier soir, après que Bapaume ait dû revenir à la gare où le chef de gare Hurtubise lui offre de passer la nuit dans une chambre sous les combles. Bapaume est seul dans sa chambre, il ouvre l'enveloppe d'une lettre (pour le lecteur naïf, ce sera celle de sa femme Françoise) et il en sort une molaire.

"C'était une dent du fond, sa molaire des grands jours, à laquelle il devait des semaines entières de torture et de nuits blanches, à raison de trois crises par année, avant qu'il décide à se l'arracher lui-même. Cela crée des liens, et il s'était attaché à elle. Il l'avait posée depuis sur le pupitre du piano, comme un fétiche. Debout, elle ressemblait à un menhir et, couchée, on aurait dit la tête coupée d'un dauphin."
(p.38)

Inutile de relever le symbolisme phallique du menhir debout. Il est sans doute plus intéressant de le relier à la polysémie du mot *dauphin*, puisqu'en plus du mammifère marin, dauphin dénote le successeur d'un roi, autrement dit le fils d'un père. Tête coupée, bien sûr, puisque le dauphin de Bapaume est mort. Bapaume insérera la molaire dans le creux de son alvéole, serrera les mâchoires dans le but avoué de " *l'y enfoncer mieux et éveiller des souvenirs* ". Quels souvenirs? Nous y viendrons sous peu... Pour l'instant, disons qu'en associant le fragment de la page 38 au fragment de la page 122, le lecteur dont la relation au texte est plurielle peut désormais pénétrer les jeux de la mémoire qui lui sont offerts : il s'enrichira à découvrir que, par le moyen d'un télescopage du temps et de l'espace, l'acte mémoriel narratif aura enfin fait concorder deux discordances aussi apparemment irréductibles qu'un prisme de verre et une molaire! La déroute que ce lecteur désormais averti aura bien voulu assumer lors de son abord premier de la scène de la molaire, n'aura pas été vaine. Bien sûr, devant le carrefour [l'échangeur, disais-je dans l'introduction, pour être plus précis] que constituera le deuxième fragment dans lequel la molaire rejoint le prisme, il y aura encore une figure auctoriale pour désigner vaguement la route à suivre, en disant : " *C'est par là...* ", mais l'imprécision du geste ne signifiera plus l'imprécision du sens, elle signifiera la liberté de l'interprétant de choisir sa route. C'est bien à ce point de la lecture, s'il faut en préciser un, que la question de savoir si l'intention consciente de l'auteur était ceci ou cela devient, elle, parfaitement insignifiante. Examinons librement l'association des deux extraits proposés.

"C'était une dent du fond, sa molaire des grands jours, à laquelle il devait des semaines entières de torture et de nuits blanches, à raison de trois crises par année, avant qu'il décide à se l'arracher lui-même. Cela crée des liens, et il s'était attaché à elle. Il l'avait posée depuis sur le pupitre du piano, comme un fétiche. Debout, elle ressemblait à un menhir et, couchée, on aurait dit la tête coupée d'un dauphin. " (p.38)

"Hurtubise récupéra la pyramide de verre. Il s'empara aussi de la molaire, qu'il mit dans sa poche à côté du prisme, comme s'il n'osait les séparer, rien n'arrive à exister seul. Il ferait parvenir tout cela à la basilique. " (p.122)

Lorsque le 8 avril 1926 Bapaume fait graver dans la pyramide de verre que rien n'est réel et que, par conséquent, aucune catastrophe ne peut l'atteindre, il se prend pour une sorte de Roi de l'univers. Mais une autre sorte de Roi, l'auteur, vu comme un roi supérieur au petit roi de papier qu'il a créé, semble, dès les premières lignes du texte, lui lancer cette mise en garde prémonitoire : "*La catastrophe essentielle qui fonde la réalité du monde, c'est la mort inéluctable de ceux qu'on aime. À qui prétendrait croire à l'irréalité des choses, il suffirait de rappeler la réalité du deuil.*" Or au moment où le petit roi de papier ouvre l'enveloppe pour y prendre la molaire, sa reine, Françoise (qu'il appelle d'ailleurs "*Ma princesse aux pieds nus*"...), et son dauphin, Maurice, sont déjà tous deux morts (le garçon, autour du 8 avril 1946), ce qu'ignore totalement le lecteur naïf, mais que sait le lecteur averti. D'où il peut désormais sembler à ce dernier [– et seulement à celui-ci, puisque le lecteur naïf n'a droit qu'à se demander à quoi peut bien rimer le manège de la lettre et de la dent –] que "*la douleur exquise*" qui fait bondir le héros de sa chaise lorsqu'il serre les mâchoires sur sa molaire rechaussée, a été délibérément provoquée pour raviver dans sa mémoire la douleur causée par l'arrachement de son dauphin et de sa reine : voilà ce que sont les *souvenirs* dont il est fait mention, et non pas le souvenir que cette dent lui avait fait vivre mille tortures et nuits blanches ! Cela, c'était l'instrument de la déroute, manipulé par l'écrivain.

"Louis la flaira prudemment, comme un chien le fait d'un vieil os, avec une petite grimace réticente. Puis il ferma les paupières et l'introduisit dans sa bouche. Il la rechaussa délicatement à l'intérieur du creux où elle avait vécu sa vie de molaire, et serra les mâchoires pour l'y enfoncer et éveiller des souvenirs. La douleur, exquise, le fit bondir de sa chaise." (p.39)

Ainsi le menhir-phallus, par la reine, le dauphin à tête coupée, par le fils, et la réalité des choses que dit leur deuil, par le prisme, se retrouvent-ils tous concordants au fond de la poche du chef de gare, qui ne saurait se douter qu'il transporte là la synthèse d'une âme en déroute; Hurtubise est cet autrui qui ne saurait comprendre la valeur de la jonction de ces éléments au fond de sa poche, puisqu'il les rencontre pour la première fois dans la discordance d'où ils étaient venus. Mais le lecteur averti, lui, voit que Ricoeur avait raison de parler de concordance, et de dire que

cette concordance devient discordante dès l'instant où elle s'installe dans une nouvelle mémoire. Enfin, l'analyste peut se permettre de suggérer que l'acte de narrer et celui de se remémorer se partagent certains modes, apparemment insensés, d'opération. Enfin, à quiconque s'interroge sur la signification de ce curieux *exquise* du syntagme *douleur exquisite*, je dirai, en montrant d'un geste vague de la main un dictionnaire ou les pages de cette analyse qui suivent : " *C'est par là...* "

Le temps

La façon dont le temps aura été traité dans le roman est annoncée d'entrée de jeu dès la première scène de la diégèse : les trois présents augustiniens s'y retrouvent comme trois objets peints dans le même tableau.

"Louis rêvait à lui-même quand il était petit garçon. C'était l'été, il était debout sur la pelouse du jardin. Il répondait au signe de la main que son père lui faisait depuis l'autre côté de la rue (il s'apprêtait à monter en voiture). Lui-même, dans son corps piégé d'adulte de quarante-quatre ans, se tenait en retrait près d'un arbre et observait l'enfant qu'il avait été. À l'intérieur même de son rêve, il se demandait comment une telle chose était possible. Le père répétait infiniment son salut de la main, comme si ces secondes tournaient en rond dans l'éternité. Le petit garçon n'était visible que de dos. Peut-être n'avait-il déjà plus de visage ? ¶ Une sensation d'engloutissement tira Louis du sommeil. " (p.13)

J'ai déjà dit quel besoin de synthèse chez l'homme lui faisait télescoper par le récit les intervalles entre futur, présent et passé, comme pour ne garder de la durée que des instants signifiants. Le rêve, nous venons d'en discuter, agit apparemment de la même manière : mais non seulement procède-t-il à des sélections, il semble aussi détenir ce pouvoir de ne pas être totalement soumis à la flèche du temps, à sa rectilinéarité. Dans le rêve, comme dans l'usage courant au temps présent de l'imagination, il est possible de prendre un événement passé et de lui inventer un futur; il est aussi possible de prendre un futur, de l'imaginer passé et de fabuler sur l'ordre des événements qui aura conduit à ce futur, futur qui devient alors, en même temps antérieur et

ultérieur. Nous les humains prenons parfois ce moyen pour endormir les douleurs de l'âme : il semble qu'en contrôlant, fût-ce de façon illusoire, l'ordre du temps, en le divertissant, nous ayons dans l'idée qu'il oubliera lui-même de faire ce que nous n'ignorons pas qu'il a déjà fait ! Pour ne pas ressentir la vacuité de certains espaces de notre vie, il nous arrive d'emprunter le temps des autres (films, romans, spectacles), temps plus condensé, plus haletant; il arrive aussi que des temps anticipés interminables ou trop douloureux et que nous ne voulons pas traverser dans toute leur étendue, soient littéralement placés sous narcose alcoolique ou stupéfiante. C'est ainsi, il me semble, qu'agit aussi notre héros. Et lorsque le rêve ne vient pas à son secours pour endormir la douleur de ses deuils, il en restitue les conditions qui font passer tous les temps par un présent fabulé : plongeant dans le passé de Françoise et de son petit Maurice, soit par la médiation de la fille du bedeau et de Maurice von Croft, soit directement par l'évocation de son propre passé, Bapaume tente d'engourdir ce qui n'a pu être évité en faisant dévier l'inévitable. Il fait donc transiter du futur dans du présent, c'est-à-dire ses fabulations qui, n'ayant jamais eu lieu, ne peuvent par conséquent exister que virtuellement, et donc quelque part dans un à-venir. En s'appropriant le présent vivant de la fille du bedeau et de Maurice von Croft pour l'injecter dans ses souvenirs de Françoise et de son propre fils morts, Bapaume fait entrer du présent vivant dans le passé mort. Comme toutes ces modifications temporelles ne peuvent se faire qu'au temps présent, tous les temps s'y retrouvent, nécessairement. Pour ces raisons, il me semble significatif que l'histoire de *L'Acquittement* commence par un rêve, et plus significatif encore que ce rêve soit presque aussitôt suivi d'une sorte d'avertissement au lecteur de ne pas trop s'éloigner de la condition onirique dans l'interprétation de l'entreprise du héros.

"Louis avançait le front baissé, les yeux rivés à la blancheur. Il n'entendait rien au-delà de son souffle qui emplissait l'espace autour de sa tête. En lui faisant revivre le dernier matin où il avait vu son père vivant (l'orphelin est un enfant qui vieillit de cinquante ans d'un seul coup), son rêve avait plongé Louis dans un état tel que la preuve qu'il était bel et bien réveillé se faisait encore attendre. Ce qui se déroulait ne l'en avait pas convaincu. Il était peut-être simplement sorti d'un rêve pour entrer dans un autre. (p.16).

-VI-

Analyse

Deuxième partie



Les mots

Les temps verbaux

Bapaume fabule sur tous les temps. Ce faisant il doit prendre garde de rendre sa fable si outrancière qu'il en vienne à ne plus y croire lui-même. Car nous pouvons nous bercer d'illusions, la narcose est possible ; mais il n'est pas possible de se mentir. Personne n'ignore, foncièrement, viscéralement, qu'une narcose est une fable. Si on se rappelle cela trop crûment, la fable s'éteint, ses vertus anesthésiantes avec. C'est pourquoi Bapaume se devra d'exercer un contrôle de tous les instants sur la dose de fabulation à maintenir pour que sa fable ne bascule pas brutalement dans le mensonge : un des instruments de ce contrôle, ce sont les temps verbaux. Il les manipulera jusqu'à la limite de la cohésion ; il en fera la flexion jusqu'à ce qu'ils s'accordent par syllepse à ses états d'âme euphoriques plutôt qu'à la douloureuse réalité de ses deuils.

Nous allons examiner deux cas intéressants ; il importe de souligner que leur analyse ne cherche pas à faire la démonstration d'une règle quelconque, d'une systématité qui confirmerait une

procédure, mais bien de faire voir comment, pourquoi, et par quelle vertu de la matière textuelle, le lecteur en arrive à une pluralité d'interprétations dont on verra que, de lecture en lecture, elles s'ajoutent en toute cohérence l'une à l'autre, sans se contredire l'une l'autre.

Trois temps de lecture pour deux résurrections

La première soirée de Bapaume à la gare de St-Aldor s'achève et le lieutenant Hurtubise reconduit le musicien à sa chambre sous les combles. Bapaume, qui aurait préféré l'anonymat d'une chambre d'hôtel, roule des pensées où se mêlent une pointe de déception et une sorte d'attendrissement sur quelque chose de passé.

*"Louis eût préféré monter sans le lieutenant. Il lui était difficile de trouver le repos dans une chambre où il n'entrait pas seul. (Il **aurait** fallu du temps à Françoise pour s'accoutumer à l'idée qu'il dormît dans le réduit près du piano, parmi ses feuilles de musique...) C'est que les rêves que l'on fait dépendent des lieux où l'on dort. "* (p.36.) (C'est moi qui souligne en gras, mais la mise entre parenthèses est de l'auteur.)

Première lecture

Le lecteur est surpris par le passage de l'imparfait au conditionnel " *il aurait fallu...* ", et aussi par les parenthèses de la troisième phrase. Que signifient celles-ci ? Un personnage ne met pas de lui-même entre parenthèses une partie de sa pensée. Pourquoi l'écrivain le fait-il ? Le lecteur est alerté... Mais faute d'informations suffisantes, il ne sait trop de quoi il l'est et, pour l'instant, il passe. S'il est sensible à la façon dont se succèdent les temps verbaux, c'est l'enchaînement logique des trois premières phrases qui risque de le chatouiller. Lisant et relisant le paragraphe, il s'aperçoit que la deuxième phrase explique la première :

*" Louis eût préféré monter sans le lieutenant (**car**) il lui était difficile de trouver le repos dans une chambre où il n'entrait pas seul. "* Puis, la troisième phrase lui offre d'emblée un conditionnel, *il **aurait** fallu.*

Or, **intuitivement**, il me semble que ce conditionnel suscite chez le lecteur l'attente d'une suite qui se déroule au temps présent et qui s'enchaîne à l'action précédente en maintenant une progression thématique encore étroite avec les deux premières phrases. Par exemple :

" Louis eût préféré monter sans le lieutenant car il lui était difficile de trouver le repos dans une chambre où il n'entrait pas seul. Il aurait fallu qu'il ait le courage de le lui dire, mais..." ou encore: " Il aurait fallu que le lieutenant soit un peu moins prévenant, ou qu'il restât au bas des escaliers..." etc.

Au lieu de cela, tout se passe comme si, soudain, il n'était plus question ni de la chambre sous les combles, ni de l'inopportun lieutenant mais de sa Françoise et d'une autre Françoise à propos de laquelle Bapaume n'aura pas cessé toute la soirée d'accumuler d'étranges coïncidences... Si j'ai écrit en gras le mot **intuitivement**, c'est qu'il n'y a pas, sur le plan formel, de rupture de la progression thématique puisqu'il est toujours question des problèmes de sommeil du héros, thème installé dans la deuxième phrase; mais il y a certainement un écart, une déviation, un léger effet de déroute par rapport à l'attente naturelle du lecteur. Outre le fait que dans ce passage comme dans plusieurs autres le lecteur ait du mal à distinguer la voix du narrateur (appelons-la : voix du réel) de celle du héros (appelons-la : voix de la fable) à cause d'une perspective qui oscille sans cesse d'une instance à l'autre jusqu'à les confondre, ce fameux conditionnel ajoute à l'impression d'une atteinte à la cohérence en imprimant au prédicat de la proposition, par son aspect imperfectif, le caractère d'une fable. Qui plus est une fable immédiatement collée à des propositions touchant le réel. En effet, ce qui est désiré et exprimé par Bapaume dans la phrase conditionnelle n'a jamais eu lieu, d'où fable; tout se passe comme si **parce qu'il** aurait fallu trop de temps à Françoise pour s'y accoutumer, Bapaume avait renoncé à dormir dans le réduit près du piano. Remarquez que tout cela le lecteur doit le déduire lui-même, il doit l'imaginer comme Bapaume lui-même doit s'imaginer ou dormant dans le réduit et mécontentant Françoise, ou renonçant à le faire. S'imaginer des choses, c'est se conter des histoires. Voilà pour une première lecture.

Deuxième lecture

À la fin de sa première lecture le lecteur apprend que la soi-disant lettre de Françoise sur laquelle semblait fondée une bonne partie des agissements de Bapaume a été écrite par Bapaume lui-même. Dès lors, existe-t-il une Françoise ? Absolument rien ne peut le prouver puisqu'il n'y a pas de fils vivant, non plus ! Et tout le long du roman le héros aura tellement et de toute évidence fabulé à propos de Maurice von Croft et de la fille du bedeau, que la révélation de la fausse lettre vient amplifier ce doute à propos de l'existence d'une Françoise et d'un Maurice Bapaume. De sorte que lorsqu'après avoir repris le roman à son début le lecteur se retrouvera devant le passage cité, toutes les histoires que Bapaume se sera racontées l'auront incité à voir dans le personnage de Françoise une invention parmi de nombreuses autres. Puis la mise entre parenthèses de la proposition (*Il aurait fallu...*) concernant Françoise lui suggérera, comme le fait le dictionnaire, qu'il s'agit là d'une digression, de "*l'insertion dans une phrase, un discours, d'un développement accessoire mais complémentaire.*" (Le Robert, 88) Enfin et surtout, parce que le temps verbal de ce conditionnel passé première forme dénote quelque chose d'inaccompli, n'ayant pas eu lieu, et parce qu'aussi bien, nous l'avons vu, la voix du réel et de la fiction s'entremêlent sans cesse dans le texte, le lecteur sera justifié de croire que le héros est tout simplement en train de mettre en scène un personnage qu'il invente de toutes pièces dans une action qui n'a pas eue lieu, comme on invente la femme ou l'homme de ses rêves !

Bapaume *imagine* qu'il aurait fallu du temps à Françoise pour accepter qu'il dorme dans le réduit, tout comme il pourrait s'imaginer "*qu'ils se seraient rencontrés par hasard sur les quais de Paris... Non, plutôt de Hong-Kong : exotisme artistique. Ils se seraient mariés en mai... ou en décembre, oui, décembre ; un mariage sous la neige, tiens ! Ça n'aurait pas été banal ! Il aurait fallu du temps pour que Françoise ... Etc., etc.*"

Flairant fortement l'invention du musicien, le lecteur retracera sa piste dans la matière même du texte : non seulement constatera-t-il que Bapaume aura passé sa soirée à faire coïncider (on jurerait 'par complaisance') les informations concernant sa Françoise et la mère du chef de gare (elles se prénomment toutes deux Françoise, elles sont toutes deux musiciennes violonistes, françaises, et juives), mais que le mot "*invention*" lui-même est utilisé dans une situation où

le héros semble attendre un jugement du lieutenant sur l'authenticité ou la fausseté de ce qu'il dit et fait, dans cet espace où les coïncidences s'accroissent avec un peu trop de bonne volonté...

*"Le récit de Bapaume avait aiguisé la curiosité de l'officier, qui comprenait encore moins ce qui pouvait motiver un tel retour après vingt ans. Avec tout autre, il eût surmonté ses scrupules et risqué une question franche. Mais il y avait je ne sais quoi dans l'attitude du voyageur, docile pourtant et visiblement désireux de complaire aux vœux d'autrui, qui dressait autour de lui un mur de secrets, un mur de faiblesse, propre à décourager les indiscretions. Le disque [note de l'analyste : les Davidsbündlertänze de Schumann] s'était mis à sauter, Hurtubise se leva et éteignit le phonographe. ¶ Louis suivait le lieutenant du coin de l'œil. Il se sentait comme lorsque, enfant, il venait d'exécuter une **Invention** [en italique dans le texte] de Bach et qu'il attendait la sentence de son professeur (lequel faisait cela aussi : se poster à la fenêtre, les mains croisées derrière le dos, sans rien dire.) » (p.32)*

Dans l'ensemble la seconde lecture est fortement empreinte de ce genre de doutes, de ces tergiversations d'un esprit qui ne trouve pas de terrain stable, de certitude nette, tranchée. C'est par cette lecture qu'il s'aperçoit que les mots-clés ne sont presque jamais univoques, que les phrases-clés sont souvent ambiguës, et que plusieurs temps verbaux auront été manipulés. Son intérêt pourra alors passer de l'anecdote au récit et, curieusement, ce sera encore la manipulation d'un temps verbal, jointe à une fabulation manifeste de la part de Bapaume qui le ramènera à croire qu'il existe vraiment, dans l'histoire racontée, une Françoise et un petit Maurice.



Troisième lecture : promenade inférentielle en compagnie d'un ourson en peluche

L'anecdote

Au début du roman, l'assistant du chef de gare, Chouinard, fait une blague à Bapaume. Tandis

qu'ils reviennent à pied vers la gare après leur vaine tentative de se rendre au village en automobile, Chouinard regarde soudain vers le ciel en s'écriant :

"-- Ah ça, par exemple !

Louis leva candidement le nez. L'autre rigolait en douce en bouclant ses raquettes. Le voyageur continuait à scruter la voûte. Le chauffeur s'impatienta.

-- Hé ho. C'était une blague. Il n'y a rien.

-- Je sais.

Mais une fois qu'on avait attiré son attention vers le ciel vide, on n'en détachait pas Louis facilement." (p.15)

Au cours de la soirée en compagnie de Hurtubise, Chouinard, venant de la forêt, fait soudain irruption dans la gare. Tout excité, il brandit un ourson en peluche en expliquant que c'est un harfang des neiges qui l'a laissé choir du haut du ciel (où, pour Bapaume, il n'y a rien...). La figurine de chiffon, si fortement associée à la petite enfance qu'elle en constitue pratiquement le symbole, est en mauvais état : apparemment le harfang lui aurait arraché un œil, une oreille, et l'aurait éventrée... Tout heureux de ce cadeau du ciel, Chouinard compte le rafistoler pour l'offrir à sa nièce à Noël. Passé cette scène, on n'entend plus parler de l'ourson en peluche avant longtemps... (Dernière mention, p.36).

L'ourson ne refera surface qu'au moment de la scène-clé du roman, c'est-à-dire lors de la rencontre de Bapaume et de la fausse Julia (p.103). Je rappelle que lors de cette scène le mensonge est du côté de la demoiselle von Croft, puisqu'il s'agit de Geneviève. Ce stratagème fera en sorte que la confession vraie de Bapaume – si ridiculement pitoyable après vingt années qu'il ne semble pas possible qu'il l'ait inventée – ne recevra pas le pardon de la victime elle-même. Bapaume aura été floué de ce qu'il était venu chercher : l'acquittement de sa faute. Il y aura eu détournement de pardon, tout comme il y aura eu un très grand nombre de détournements de sens tout au long du roman. Mais revenons à l'ourson : voici que cet homme sincère, à qui l'on vient de mentir de façon outrageante, sort soudain de son sac l'ourson en peluche rafistolé par Chouinard et qu'il presse la fausse Julia de l'accepter :

"--J'aimerais que vous acceptiez ceci, Julia.

Julia ramena frileusement ses mains sur sa poitrine, comme si elle n'osait toucher à ce qu'on lui offrait. C'était un ourson en peluche. Son ventre avait été raccommodé avec du gros fil. Il avait un bouton de culotte cousu à la place de l'œil droit, et une oreille arrachée.

--C'est l'ourson que mon fils avait quand il était tout petit. Il avait tellement joué avec lui que, voyez, le ventre en avait été déchiré, il avait perdu un œil, une oreille. Il l'avait reprisé lui-même, je me rappelle ; il m'avait piqué un bouton de culotte... Accordez-moi, Julia, la faveur de l'accepter.

--Mais monsieur Bapaume, jamais je n'oserais...

--Acceptez-le. Ainsi, et ainsi seulement, je pourrai croire que vous m'avez pardonné.

Julia l'interrogea des yeux. Puis elle approuva gravement. Elle venait de comprendre le sens de ce don. Elle cala l'ourson contre son sein. " (p.p.103.104)

Avant tout, observez le premier plus-que-parfait du paragraphe manifestement mensonger :

"-C'est l'ourson que mon fils avait quand il était tout petit. Il avait tellement joué avec lui que, voyez, le ventre en avait été déchiré... »

Une alternance de l'imparfait *avait... il était...* au passé composé *il a tellement joué avec ...* aurait permis d'amener à l'avant-scène une remémoration de la relation père-fils nettement plus vive, plus palpable, à coup sûr moins distanciée que l'usage du plus-que-parfait. *" --C'est l'ourson que mon fils avait quand il était tout petit. Il a tellement joué avec lui que, voyez, le ventre en avait été déchiré... "*

Même si, à ce point de l'histoire, le lecteur sait que l'ourson en peluche n'a jamais appartenu au fils de Bapaume, sa compétence de lecteur natif du français lui fait attendre un passé composé au lieu de ce plus-que-parfait. Je m'empresse de dire que cette attente n'est pas d'ordre grammatical mais intuitif, qu'elle touche la cohérence des émotions et non la cohésion lexicale.

Il n'y a absolument rien de fautif à ce plus-que-parfait, mais l'absence du passé composé attendu apporte dans l'attitude de locution une nuance qui devient significative.

Pourquoi le lecteur s'attendrait-il à un passé composé à cet endroit ?

D'après Weinrich, le passé composé, qu'il classe parmi les temps du commentaire par opposition aux temps du récit dont le plus-que-parfait fait partie, est un temps où le " *locuteur fait savoir à son interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante* ". Cette attitude de vigilance exigée du lecteur doit être, en principe, celle du locuteur lui-même. Or si Bapaume utilisait un passé composé, cela signifierait que son contact avec l'information qu'il livre exclut toute distanciation de sa part avec l'objet de son discours. Il endosserait totalement ce qu'il dit comme il le ferait d'une vérité parfaitement inébranlable logée dans sa conscience. Ce qu'il dirait à Julia à propos de lui, de son fils et de l'ourson, commencerait à basculer dans la vérité. Or, peut-il faire cela ? Peut-il se mentir sur la provenance réelle de l'ourson ? Je l'ai déjà dit : il existe une ultime limite entre fabuler et se mentir. Ne pas franchir cette limite permet à la narcose de continuer d'agir car elle ne peut agir que dans la fable, pas dans la vérité qui, dès qu'elle est atteinte fait s'évanouir brutalement tout effet anesthésiant contre la douleur qu'elle engendre.

Le lecteur attend de Louis Bapaume-père qu'il se colle à son fils comme un imparfait suivi d'un passé-composé. Mais Louis Bapaume-père ne peut le faire, son dauphin est mort. Il ne saurait le faire qu'à la manière d'une asymptote ; il ne peut le faire que par la médiation du conte, que par la médiation de la fable, de la narration, comme un plus-que-parfait va succéder à un imparfait, deux temps *récitatifs*.

Il n'est donc plus question ici de mensonge, mais de l'élan ultime, de la pulsion extrême, à la limite du concevable, qu'un être puisse laisser surgir de l'intérieur de lui-même dans le but de se sentir, fût-ce illusoirement, en état de superposition, de compénétration avec ses chers disparus. C'est ainsi que, dans mon esprit, Françoise et Maurice ont été ressuscités. J'ignore comment d'autres lecteurs auront pu sentir ce passage-clé de *L'Acquittement* ; pour moi, il a fini par devenir *l'Oratorio* que le musicien Louis Bapaume avait abandonné en cours d'écriture, le jugeant par trop orgueilleux ; cette musique du don de l'ourson en peluche, c'est son *Stabat Pater*.

Procédé RSQ

La déception des attentes du lecteur, ce que nous avons au début appelé *rupture de la cohérence d'une forme anticipée par le lecteur*, est souvent provoquée par le procédé des **Réponses Sans Questions** qu'utilise l'auteur. Ce procédé (RSQ) prend différentes formes, mais dans chaque cas une assertion est faite qui constitue une rupture formelle en regard du contenu du texte ; l'imprévisible s'installe soudain comme de plein droit dans l'enchaînement des phrases. L'effet de surprise que cela produit déroute le lecteur qui, s'imaginant ne pas avoir enregistré une information précédente, revient de quelques pages en arrière comme le personnage principal revient dans son passé. Ces mystifications sont trop nombreuses pour les relever toutes, mais voici quelques-unes des formes qu'elles empruntent.

RSQ proprement dite

Niveau un. Inversion simple.

1. "*Une forêt apparemment infinie étendait ses ailes de part et d'autre du vallon. L'immensité du paysage, presque violente, fonçait dans tous les sens, gonflait l'espace comme un ballon.*

--*Non, je crois que ça ira comme ça, répondit-il au chauffeur qui lui avait proposé des raquettes.* " (p.15)

2. "*Le lieutenant s'était allumé une pipe. Il demeurait dans son fauteuil, la cheville de sa jambe gauche posée sur son genou droit.*

--*Vous dites ? Les porcs-épics ?*

--*Rien, lieutenant. Je me parlais à moi-même. Veuillez me pardonner.* " (p.28)

En songeant aux porcs-épics Louis songe à la fille du bedeau perdue en montagne. C'est qu'il avait appris dans un livre de survie en forêt que les porcs-épics constituaient l'ultime recours de l'affamé, leur chair se mangeant crue. Il y voit une possibilité de maintenir en vie la fille du bedeau et, par conséquent, celle de sa Françoise.

3. En arrivant au village, Bapaume avait vu une étrange dame sortir du magasin général et passer devant lui, s'éloigner, puis enfin se retourner vers lui quelque peu étonnée, comme si elle se rappelait l'avoir vu quelque part. Plus tard, à son retour au village après être allé chez les von Croft et peu de temps avant de rencontrer Julia-la-fausse, Bapaume sera dans l'église de Saint-Aldor-de-la-Crucifixion. L'église, pour l'instant, est à peu près vide car il ne s'y trouve que Robert von Croft et le bedeau, dont on a ramené le corps de la fille perdue en montagne. Bapaume est dans la salle de l'orgue à l'étage et converse avec l'organiste : c'est cette femme qu'il avait vue sortir du magasin général et qui avait semblé soudain le reconnaître. Bapaume n'en a aucune mémoire, mais vingt ans plus tôt, pendant son séjour au village, elle avait été sa maîtresse. Lors de cette conversation l'organiste lui remet une pipe qu'il avait oubliée sur la table de chevet ainsi que la pyramide de verre, oubliée, celle-là, dans le cendrier de la cuisine.

"Elle passa lentement devant Bapaume et s'empara du sac à main qui se trouvait à l'autre bout de la banquettes. Elle en tira deux sachets en tissu.

--Tenez, dit-elle.

C'était comme s'il n'avait pas entendu. Il lui saisit le bras d'un air hagard. Et, tout entier dans son élan, en homme qui confesse une faute avec ardeur :

--Je croyais que c'était une femme !

La musicienne joignit les sourcils. Elle dégagea délicatement son poignet de l'étreinte de Bapaume :

--De quoi parlez-vous ?

Louis chuchotait, mais il y avait un cri de détresse dans ses yeux :

--La petite morte derrière les rochers !... Je ne savais pas. Je croyais que c'était une femme ! Vous comprenez ? Une adulte, pas une fillette ! " (p.89)

Bapaume avait prêté les traits de Françoise à cette fillette, la fille du bedeau perdue en montagne ; il ne pouvait pas s'imaginer que ce fut une enfant. L'écrivain a bien pris soin qu'aucun " ayant droit de parole " dans le texte, ne l'en informe avant ce *punch* ... Le choix du vocabulaire aura été fait de façon très minutieuse en ce sens.

4. " *Louis s'assit près d'elle sur une marche plus basse. Son visage était à la hauteur des cuisses de Julia. Elle était songeuse soudain.*

--Ils vont l'appeler Carmen.

--Pardon ?

--La famille Soucy. La petite fille qui vient de naître, ils vont l'appeler Carmen. Le nom de la fille du bedeau. " (p.101).

Transfert de questions ou de réponses muettes

Niveau deux. Objets déplacés : où c'est le héros qui déplace.

1. "*Pourquoi ne pas en profiter pour poursuivre les recherches, on pouvait distinguer un sou noir à trente pas, chaque minute n'était-elle pas précieuse ? La voix d'Hurtubise derrière lui :*

-- En dessous des pins on ne voit pas à six pouces devant soi. " (p.28)

On se rappellera que, dans ce cas particulier, le héros qui déjà entremêle ses souvenirs de Françoise morte de froid à la perdition en montagne de la fille du bedeau, semblait injecter sa pensée dans celle de son interlocuteur Hurtubise: or celui-ci n'a pas fait mention des recherches en montagne depuis un très long moment. Ainsi le thème des recherches et des angoisses de Bapaume à l'endroit de la fille du bedeau (incompréhensibles pour le lecteur naïf) semble-t-il avoir été déplacé non seulement dans le temps de la diégèse, mais déplacé de la pensée de Bapaume dans celle du lieutenant.

2. "*--Mais dites-moi, ces von Croft ? Sans vouloir être indiscret... Qui sont-ils ? Des Allemands, il ne doit pas y en avoir des quantités dans la région ?*

--Les Davidsbündlertänze, murmura Bapaume en entendant les premières mesures. " (p.30)

Quelques instants auparavant, Hurtubise avait placé un disque de la musique de Schumann sur le phonographe. Ici le lecteur qui ne connaît pas l'allemand a l'impression que Bapaume donne

à Hurtubise le nom d'une autre famille allemande habitant la région. Déplacement, bien sûr, puisque Bapaume répond à côté de la question. Ce déplacement est intéressant à plusieurs égards : il semble amorcer la longue chaîne de coïncidences que le héros établira entre sa Françoise et la mère du chef de gare. Le titre allemand de la musique signifie littéralement *Les chants de la bande à David*, c'est-à-dire du peuple juif. Or nous sommes en 1947, tout juste après la guerre où le peuple juif a connu l'holocauste. Ce titre, murmuré par Bapaume, est placé quelques instants avant que Bapaume ne révèle à Hurtubise que von Croft avait marié une Juive d'origine française. Suite à cela Hurtubise dira que sa mère aussi est juive. Comme, à l'insu de Hurtubise, Bapaume sait qu'elle s'appelle Françoise, il devient possible qu'il nomme sa propre femme de ce prénom, puis voyant que les coïncidences comblent d'émerveillement le lieutenant, on peut penser qu'il se met à en inventer au fur et à mesure pour complaire à son hôte, allant jusqu'à prétendre que sa propre Françoise est musicienne, violoniste, française et... juive. C'est, du moins, une piste fortement suggérée au lecteur naïf.

Niveau trois. Objets déplacés : où le héros et l'auteur se font complices.

Plus tard Bapaume sera conduit à la maison des von Croft par Maurice qui s'empressera de détailler aussitôt dans son traîneau à chiens en direction de la montagne où s'est perdue la fille du bedeau.

" Sans un salut, enveloppé dans le brouillard que produisait l'haleine des chiens, il se dirigea vers la montagne. Une équipe de sauveteurs en revenait. Ils formaient des taches noirâtres dans la blancheur incendiée et, vus de cette distance, on aurait dit des mouches posées sur un tas de sucre. "Comme une personne qui verrait resurgir quelqu'un qu'elle avait cru mort", se dit-il en empoignant sa mallette. (Il songeait à la stupeur de la femme sur le perron du magasin général.)" (p.58).

Ici, l'essentiel du jeu de mystification stylistique consiste à joindre une métaphore de l'auteur à une comparaison du héros de sorte que la seconde paraisse compléter la première. Bien sûr les deux pensées étant (cette fois, du moins) centrées sur des objets différents (celle de l'auteur

étant centrée sur le retour des sauveteurs et celle du héros sur l'apparition de la dame du magasin général) l'effet de déroute chez le lecteur est assez saisissant. En littérature, qu'une métaphore en complète une autre est un procédé courant et le lecteur est entraîné à les enchaîner, cet enchaînement lui-même constituant son attente vis-à-vis du procédé. On pourrait, par exemple, modifier le texte de la façon suivante :

Ils formaient des taches noirâtres dans la blancheur incendiée et, vus de cette distance, on aurait dit des mouches posées sur un tas de sucre, comme des grains de poivre sur un tas de sel.

Dans le fragment de texte du roman on notera que la ponctuation n'empêche nullement le transfert du sens de la métaphore à la comparaison : presque à coup sûr la métaphore des mouches contaminera la suivante pour lui donner une valeur de surenchère. Mais il se trouve que dans le cas présent la proposition de la métaphore trouve une fin de non-recevoir dans la proposition de la comparaison en "comme" : une fois jointes, les deux propositions restent grammaticales mais la résonance qu'elles produisent en s'entrechoquant déborde des limites de l'élasticité relationnelle, limites que pourtant Charolles a déjà posées fort lointaines :

Ils formaient des taches noirâtres dans la blancheur incendiée et, vus de cette distance, on aurait dit des mouches posées sur un tas de sucre, comme une personne qui verrait resurgir quelqu'un qu'elle avait cru mort.

Résonance grinçante, d'où il s'ensuit que la cohérence anticipée n'a pas lieu et que c'est plutôt la sourde impression d'une confusion voulue des voix entre celle du narrateur (dans la métaphore) et celle du personnage (dans la comparaison) qui est maintenue. Distanciation des voix, écart majeur dans les perspectives entre auteur et héros: déroute.

L'attention du lecteur est alors à nouveau déportée par l'écrivain de l'anecdote vers le récit ; elle est déroutée de ce qui est dit vers ce qui voudrait l'avoir été "verbalement" mais qui reste aphone parce que participant de l'hyperthème, cette voix muette. Devant ce genre de jeu sans cesse réitéré par l'écrivain, mon sentiment est le suivant : lire une fois ce qui est écrit n'épuise jamais

le sens , il s'en faut de... l'infini ! Se cantonner dans cette lecture unique c'est donner le statut de vérité à des apparences si fugitives, qu'on n'a même pas le temps de les questionner. Le travail constant de dérouté exercé par l'auteur et forçant les lectures plurielles, s'apparente à une supplication de ne pas agir ainsi, de refuser la surface illusoire du voir.

Niveau trois. Objets déplacés : où l'auteur prend la place des personnages.

Eglise de Saint-Aldor, chambre de l'orgue, fin de la conversation entre Louis et l'organiste, la dame du magasin général, son ancienne maîtresse dont il n'a gardé aucun souvenir.

"Louis se retira. Sans qu'il en eût conscience, elle le suivit du regard jusqu'à ce qu'il eût disparu dans la cage de l'escalier. Il songea à abandonner sur une marche la pipe et l'objet en verre, mais, se ravisant, il les rangea dans sa poche. Il dressa l'oreille. De nouveau, la musique qui résonnait dans l'église était de lui. Louise, un peu comme vous, lui aurait-elle répondu. Mais il n'avait même pas pensé à lui demander son nom. " (p.92).

Première observation : ce | *Louise, un peu comme vous* |, bien que n'ayant pas été dit, constitue du discours intérieur rapporté : il devrait, formellement parlant, être placé entre guillemets comme l'était le discours intérieur de Louis Bapaume, rapporté dans l'exemple précédent : | "Comme une personne qui verrait resurgir quelqu'un qu'elle avait cru mort", se dit-il en empoignant sa mallette. | (p.58)

De qui sont ces paroles : *Louise, un peu comme vous* ? De l'organiste ? De l'auteur ? Difficile à départager, n'est-ce pas ? Il est permis de croire que l'organiste s'attendait à ce que Louis lui demande son nom, puisqu'elle semble avoir pré-paré ce | *un peu comme vous* | qui résonne comme un reproche désabusé à l'oubli de son ex-amant. Comment peut-on oublier une ex-maîtresse qui porte à une voyelle près le même prénom que soi, dans un lieu aussi peu peuplé que St-Aldor ? Si la pensée est de l'organiste, pourquoi cette absence de guillemets ? La vision exotopique d'un auteur lui permet, il est vrai, beaucoup d'incursions dans les pensées informulées de ses personnages, mais dans ce cas-ci l'absence de guillemets donne l'impression

d'une entrée par effraction de l'auteur dans un repli de la conscience où il n'est pas absolument certain qu'il ait véritablement accès. Voyez Bakhtine :

*"La conscience d'un auteur est conscience d'une conscience, autrement dit, est une conscience qui englobe et achève la conscience du héros et de son monde, qui englobe et achève la conscience du héros à la faveur de ce qui, dans le principe, est transcendant à cette conscience et qui, immanent, la fausserait. "*⁴³ (p.34).

Résumons : respectée dans l'exemple précédent, la convention des guillemets est bafouée ici. Ou bien c'est l'auteur qui pense des pensées auxquelles ses personnages n'ont jamais pensé; ou bien il se fiche de la convention quand ça lui chante; ou bien il ne s'en fiche pas, l'agresse, et nous laisse dans l'ambiguïté, c'est-à-dire une fois de plus dans la confusion des voix entre la sienne et celles de ses personnages.

Or cette confusion, je le rappelle, déroute, détourne, dévie la conscience du lecteur de l'histoire vers la narration qui en est le véhicule vivant, comme si la narration était porteuse, en tant qu'elle-même, d'une composante majeure du sens de l'œuvre. Encore une fois, n'y a-t-il pas là un bras levé en direction d'un échangeur, tandis qu'une voix dit : " *C'est par là...* " ?



Accessoirement (entendez par là des moments où l'habileté du littéraire est plus saillante que l'importance de l'effet qu'il crée) certains jeux sur les conventions du texte littéraire, au-delà des mots que celui-ci présente et par le simple réarrangement de leur organisation spatiale, constituent la figure de rhétorique elle-même. Une métaphore, par exemple :

" La lune venait de se lever. Si proche et si limpide qu'on aurait pu compter ses rides, enfoncer le doigt dans chacun de ses cratères. De l'angle où Louis la voyait, elle apparaissait au sommet d'un sapin gigantesque, et on pensait à une tête de lumière sur un grand corps d'arbre.

Ou encore à un bilboquet. Il régnait dans la campagne (etc.)... "(p.28)

En ce qui a trait aux paragraphes, selon André Goosse on en change lorsqu'une idée a été exposée dans son ensemble et qu'on passe à autre chose. Ici, l'auteur s'est amusé à prolonger l'idée même du bilboquet en faisant sauter sa métaphore d'un paragraphe à l'autre.

Le second (et dernier) exemple de ce genre de jeu, consiste encore en un saut de paragraphe et fait suite à la scène où Bapaume attend le verdict de son "Invention".

" À son tour, Louis aurait pu demander à l'officier ce que lui-même était venu faire dans ces parages. Pourquoi une troupe armée au milieu de ces montagnes perdues ? Mais moitié manque d'audace, moitié lassitude, par résignation aussi aux questions sans réponses qui semblent former le noyau dur du monde, Bapaume renonça à interroger le lieutenant.

Qui contemplait les montagnes en mâchouillant sa pipe. Durant plusieurs minutes, ce fut comme si chacun avait abandonné l'autre à ses occupations et qu'ils se fussent trouvés dans des pièces séparées. " (p.28)

Encore ici le saut de paragraphe n'est justifié qu'en tant que métaphore grammaticale car la première phrase du deuxième paragraphe est une proposition relative non déterminative qui apporte, certes, une information supplémentaire, mais une information qui équivaut à un complément adverbial non essentiel ; en principe si les deux propositions se trouvaient dans le même paragraphe elles ne seraient même pas séparées par une virgule ! Ce saut de paragraphe constitue lui-même une métaphore de : " ... *qu'ils se fussent trouvés dans des pièces séparées.* " (Pour les deux cas proposés, voir André Goosse, Le Bon Usage, p.1585. §1059 et p.146, §117.)

Dans les mots

La dernière partie de cette analyse s'intéresse au vocabulaire proprement dit, et cela, dans la seule perspective de montrer comment, dans certaines zones cruciales du texte, le choix d'un terme particulier contribue à l'effet de déroute soutenu durant tout le roman. Je n'examinerai

qu'un seul exemple, double il est vrai, mais caractéristique de la façon dont l'écrivain saupoudre de perlimpinpin la magie de son art : essentiellement il s'est agi pour lui soit d'utiliser une signification virtuelle d'une expression qui n'est pas celle à laquelle le co-texte aura préparé le lecteur, soit de manipuler le co-texte et la circonstance de manière à ce que les significations virtuelles d'un mot-clé ne trouvent pas d'objet. Pour illustrer cela revenons à la scène de la molaire trouvée dans l'enveloppe de la soi-disant lettre de Françoise à Bapaume.

A) Le vocable *exquise* : mauvaise cible !

Il est écrit que Bapaume rechausse la dent, serre les mâchoires "*pour l'y enfoncer mieux et éveiller des souvenirs.*" (p.39) Le geste éminemment volontaire provoque une douleur intense. L'épithète choisie par l'écrivain est : | *exquise* | "*La douleur, exquisite, le fit bondir de sa chaise.*" L'acception courante, répandue, est celle de "*très agréable aux sens*"; elle est généralisée au point que certains dictionnaires ne donnent que celle-là. Si le geste est volontaire et la douleur qualifiée *d'exquise*, le lecteur n'est-il pas en droit d'imaginer le héros quelque peu masochiste ? Rien dans la suite du texte ne pourrait justifier cela : une attitude de repentance, soit ! Des gestes expiatoires et une ceinture de corde rappelant le cilice, soit ! Mais du masochisme ? Non. En fait, il se trouve que l'acception actualisée ici est bel et bien celle que donne le Robert d'une douleur "*vive et nettement localisée*" : c'est une acception médicale. (Et puisque l'auteur s'amuse souvent à laisser traîner des épiluchures de sens, on s'amusera sans doute à établir une relation entre cette acception médicale et le fait que la mallette de Bapaume qui contient la lettre et la dent soit décrite comme ayant la forme d'une trousse de médecin... tout comme la silhouette noire projetée sur la neige blanche de son chapeau de musicien a la forme d'une demi-pause sur une portée de musique... (p.14)... mais, foin de ces amusettes !)

Si l'on admet que ce "*localisée*" fait référence à la chair d'où a été arrachée la molaire, on ne peut manquer d'établir le parallèle entre la dent et les être chers de Bapaume, sa femme (sa princesse) et son fils (son dauphin), arrachés par la mort à sa propre chair (presque sans jeu de mots: 'ses chairs disparues'). Voilà en quoi consisteraient les souvenirs que Louis cherche à réveiller en rechaussant la dent : la douleur, rappelée et maintenue, entretiendrait dans la mémoire du héros le temps présent de leur disparition, c'est-à-dire le fait vivant qu'ils soient en train de mourir

ou qu'ils mourront bientôt, mais pas encore le fait accompli de leur mort. Un exemple, que je souhaite clair, pour illustrer cette contradiction du mort-vivant, nous est donné par la présence du père de Bapaume dans le rêve qu'il fait en ouvrant la diégèse. Le père de Bapaume y est toujours vivant, Louis en est témoin tant petit garçon qu'adulte : dans sa mémoire, l'homme n'est pas mort qui lui adresse de la main un au revoir ; il va mourir (futur) certes, il est mort aujourd'hui (présent), oui, et il était mort pour le Louis de 44 ans (passé), mais la mort elle-même est absente de la scène. Dans la mémoire activée par les rêves (et peut-être même dans la mémoire activée consciemment) la mort n'est-elle pas toujours en coulisses, puisque c'est la seule expérience de la vie qu'il ne nous est pas donné de mémoriser ?

" Lui-même, dans son corps piégé d'adulte de quarante-quatre ans, se tenait en retrait près d'un arbre et observait l'enfant qu'il avait été. À l'intérieur même de son rêve, il se demandait comment une telle chose était possible. Le père répétait indéfiniment son salut de la main, comme si ces secondes tournaient en rond dans l'éternité. " (p.13.)

B) Le vocable *découvrir* : pas de cible !

La dent a été trouvée dans la lettre. De façon tout à fait étonnante pour le lecteur naïf, Bapaume lui-même ne s'étonne absolument pas de cette trouvaille !

" L'enveloppe n'était pas cachetée. Il prit d'abord la dent qui se trouvait à l'intérieur. C'était une dent du fond, sa molaire des grands jours... " (p.38)

Tout se passe comme s'il allait de soi qu'en ouvrant une lettre on y trouve une dent ! SA dent! Pourtant, remontant le texte, le lecteur s'aperçoit que le héros semblait ignorer l'existence de la lettre et à fortiori la présence dans l'enveloppe de sa dent.

" Il ouvrit sa mallette. Sous la pile de partitions, il sortit son nécessaire à rasage, dans lequel il chercha en vain le blaireau. Puis, dans la poche de son pyjama, il découvrit une enveloppe. " (p.38)

Il y a là à la fois l'absence d'une chose que le héros croyait y trouver : **le** blaireau, et la présence d'une autre dont, en principe, il ignorait la présence à cet endroit puisqu'il la **découvre**. Deux éléments lexicaux, au surplus, soutiennent cette assertion : les deux déterminants employés par l'écrivain.

Le blaireau : **le**, déterminant défini, fait en sorte que | *blaireau* | soit " un individu précis d'une classe notionnelle donnée ". Ainsi, ce blaireau est déjà connu du personnage qui le cherche.

Une enveloppe : **une**, déterminant indéfini. Voici ce que R.Patry en dit dans son cours d'analyse du discours⁴⁴, alors qu'il lui attribue les valeurs suivantes : sur le plan de la substance sémantique l'indéfini "*actualise la notion en posant son existence dans le cadre référentiel du discours.*" Sur le plan de la connivence communicationnelle, c'est-à-dire celle qui est présumée exister entre le locuteur et son interlocuteur, par l'indéfini "*le locuteur présume que l'interlocuteur ne connaît pas le référent visé.*"

Si, dans le cas du blaireau, on peut poser l'interlocuteur comme étant Bapaume puisqu'il ne trouve pas **le** blaireau qu'il cherche, on peut tout autant, dans le cas de l'enveloppe, le poser comme l'interlocuteur dont l'auteur nous informe qu'il **découvre** non pas **la** enveloppe, mais **une** enveloppe. Puisque l'indéfini actualise la notion d'enveloppe pour la première fois, la présence dans le co-texte immédiat du vocable | découvrir | auquel elle est associée, signifie bien que Bapaume est en présence de la lettre pour la première fois. Pourtant, pas de surprise, à peine un petit temps de recul avant de l'ouvrir, le temps d'enfiler son pyjama. Quand, plus tard dans la même scène, Louis lira la lettre signée "*Ton épouse devant Dieu, Françoise*", comment le lecteur pourrait-il douter que ce n'est pas Françoise qui a glissé la lettre trouvée dans la poche de son pyjama ?

De tout cela il reste que le lecteur sort de la scène avec un inconfort dont il ne peut, en première lecture, situer la source avec précision. Mais vous devinez son attitude lorsque, achevant sa première traversée du roman, il apprend que la soi-disant lettre de Françoise a été écrite par Bapaume lui-même ! S'il se rappelle l'inconfort qu'il éprouvait à l'issue de la scène de la lettre et de la molaire, peut-être cherchera-t-il à en retracer la cause dans le texte. Accompagnons-le,

guidés par le plan qu'Umberto Eco lui trace dans son chapitre sur les *Sélections contextuelles et circonstancielle*s de son livre *Lector in fabula*. Eco écrit :

" Contexte et circonstances sont indispensables pour pouvoir conférer à l'expression sa signification pleine et complète, mais l'expression possède une signification virtuelle qui permet au locuteur de deviner son contexte. " ⁴⁵ (p.16)

Voici les deux significations virtuelles englobantes de |découvrir| données par Le Robert 88

Concret : dégarnir ce qui couvre

découvrir

Abstrait : faire connaître ce qui est caché

À vrai dire, *découvrir* semble toujours contenir une instruction sémémique de rendre accessible ce qui ne l'est pas.

Découvrir, concret

1. découvrir une voiture
2. dénuder: il sourit et découvrit des dents superbes
3. la mer découvre le rivage
4. priver de ce qui protège : découvrir une lame

Découvrir, abstrait

1. faire connaître le caché
2. apercevoir tout à coup,
3. voir d'un lieu ce qu'on ne verrait pas d'un autre : du beffroi, apercevoir la plage
4. parvenir à connaître ce qui était resté caché ou ignoré
5. découvrir une étoile

L'inconfort du lecteur venait du fait qu'aucun de ces objets n'est actualisable dans la circonstance évoquée par l'auteur. Rien n'est dé-couvert qui eût été re-couvert ; rien n'est porté à la connaissance du personnage qu'il ne savait déjà. Puisque Bapaume a lui-même écrit la lettre, il l'a lui-même placée dans l'enveloppe en compagnie de sa dent ; il ne saurait donc découvrir ni l'une ni l'autre. Rien n'indique non plus (surtout pas le co-texte immédiat) qu'il dé-couvre l'enveloppe comme si une pièce de vêtement l'avait dissimulée à la vue en la couvrant. Elle est bien visible dans la poche du pyjama. Même l'idée *d'apercevoir tout à coup* ne tient pas, car le *tout-à-coup* impliquerait un élément de surprise parfaitement absent du texte.

Dès lors, qu'est-ce que Bapaume découvre ?

Mais rien du tout !!

N'est-il pas remarquable que l'on puisse ainsi, à l'aide des mêmes termes et sans changer un iota du contexte, affirmer une chose et la nier en même temps ?



-VII-

Discussion



La forme du contenu

Si on me demandait : " Comment dessineriez-vous ce sentiment de déroute qui peut s'emparer de quelqu'un à la suite du deuil de deux êtres chers ? " mon dessin rappellerait la spirale parce que, où que j'aie par la suite, confronté à leur absence, j'en repartirais avec une impression différente que s'ils étaient toujours vivants. Le deuil d'êtres aimés bouleverse la tension éthique-cognitive d'un être, lieu d'où s'établit sa perspective sur les choses de l'existence. Mon dessin rappellerait aussi l'asymptote, cette droite qui ne parvient jamais à embrasser totalement la ligne à peine recourbée d'une sphère incommensurable; je suis la droite, la sphère est ce monde des morts où je ne peux pénétrer.

-- " Tout à fait arbitraire ! " s'écrierait-on.

-- " Pas du tout scientifique ! Et notre chère linguistique qui s'est astreinte à tant de rigueur pour qu'on lui consentît cette étiquette ! "

Mais en dessinant ainsi un 'sentiment', qu'aurai-je fait d'autre que de donner le statut de signe à deux formes naturelles particulières ? Et que fait d'autre une langue en accordant

conventionnellement une valeur de signe à des formes particulières écrites, dessinées, ou sonores? Enfin, serait-il interdit d'aller voir au pôle opposé des phonèmes s'il y a encore un niveau d'articulation ?

Quelques lignes après avoir écrit : "*Elle (la forme) a une signification et elle reçoit des acceptions*", le grand critique d'art du milieu du vingtième siècle, Henri Focillon ajoutait : "*Bien loin que la forme soit le vêtement hasardeux du fond, ce sont les diverses acceptions de ce dernier qui sont incertaines et changeantes.*" ⁴⁶

Bien sûr, Focillon parlait des formes géométriques régulières ou non du matériau des arts plastiques et architecturaux, mais le macro-contexte de cette citation montre à l'évidence qu'il projetait sa pensée beaucoup plus loin. Et si on transpose cette pensée dans le discours littéraire, en dehors du fait reconnu que les interprétations d'un texte puissent changer en diachronie, il faut en effet concevoir qu'en soi la forme même du discours est signifiante. Et je ne parle pas ici des calligrammes, boustrophédons, palindromes et autres amusettes cosmétiques, je parle de la forme qui émane de l'agencement dynamique des constituants syntaxiques, je parle de l'ordre phrastique, je parle des décisions de l'écrivain de 'tricher' la grammaire, de jongler avec la ponctuation, de flouer le lecteur en escamotant l'objet d'une expression, ou, comme le prestidigitateur, en changeant ni vu ni connu le lieu où se trouvait le petit pois du sens sous l'une des trois coquilles du terme. Voilà *l'Invention* : elle est d'ordre discursif. La forme n'est plus perçue comme véhicule mais comme génératrice du sens, au moins partiellement et de façon non négligeable.

C'est alors que l'acte de lecture est appelé à déployer ses propres énergies créatrices. Invité à inclure la forme comme paramètre autonome dans l'interprétation de la communication qui lui est faite, par une sorte de retour de manivelle la forme suggère au lecteur que les principes de sa construction peuvent être extraits des virtualités de signification des expressions, à condition qu'il en fasse une exploration plus approfondie, plus méticuleuse, plus inventive, et surtout dynamique, c'est-à-dire une interprétation qui tiendra compte de la symbiose que fait naître la pluralité des mots croisée à la pluralité de leurs signifiés. La langue est un système de valeurs avant d'être un système de mots. Mais, comme l'explique ici Paul Ricoeur, pour éviter que cette exploration se change en "*pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur la signification*", il faut que le texte soit le fruit d'une construction délibérée, non pas chanceuse.

" [...] il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition, introduise de nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles du roman traditionnel, bref, des conventions qui dérivent encore de celles-ci par la voie de l'ironie, de la parodie, de la dérision. Par là, les coups les plus audacieux portés aux attentes paradigmatiques ne sortent pas du jeu de « déformation réglée » grâce auquel l'innovation n'a jamais cessé de répliquer à la sédimentation. " ⁴⁷ (Ricoeur p.50)

Ce que la forme génère de sens provient du centre immédiat qu'occupe l'écrivain dans le cercle de son temps et de son espace; cette forme globale résulte de tous les paramètres concrets et abstraits qui sont en jeu lorsque sa conscience observe le monde et qu'elle nous le refigure ensuite dans un dessin dont la seule différence avec un croquis, une peinture ou une sculpture, est d'être l'articulation conventionnelle d'un axe paradigmatique verbal sur un axe syntagmatique phrastique : autre matériau, autre mode, même vie des formes.

Peut-être ces jeux littéraires qui ne dédaignent pas de flirter avec l'image proprement dite sont-ils un effet naturel d'un besoin de rafraîchissement du mode d'expression pictural qui, au début du vingtième siècle, entrevoyait la possibilité d'être satisfait par la photographie naissante; un peu plus tard par le cinéma, et maintenant, à cause de la prédominance des écrans cathodiques depuis la deuxième moitié de ce siècle, par une sensibilité plus éveillée à l'aspect image de la pensée imageante.

À cet égard, il y a quelque chose du joueur de Nintendo chez l'écrivain Soucy, comme il y a quelque chose dans le dessin des circuits électroniques d'ordinateurs qui refigure de façon estomaquante nos aménagements urbains; on dirait que l'étoffe du siècle déteint dans la couleur que les hommes prennent pour le dépeindre.

Oui, c'est bien là l'image la plus apte à refigurer le résultat de mes multiples traversées de *L'Acquittement* : l'étoffe du siècle y donne ses plus infimes nuances à la couleur du Verbe.

Le contenu de la forme

Qu'y a-t-il dans ce demi-siècle où l'auteur vit, et qui soit son étoffe ? Qu'y a-t-il dans le roman de l'auteur qui prend les couleurs de cette étoffe ?

Sans nullement en faire l'inventaire exhaustif, il y a d'abord la fin de la deuxième guerre mondiale et l'incrustation dans tous les esprits de la couleur de la Shoah, ce grand drame où s'affrontent encore remords et justifications. Tout comme l'alternance du passé simple et de l'imparfait, selon Weinrich, donne du relief au récit et permet sa progression, il ne saurait être indifférent à la lecture d'un roman que sa toile de fond fût l'holocauste plutôt qu'une performance du cirque Barnum & Bailey.

Or, justement, le héros de *L'Acquittement*, dont la femme est une Juive, a connu une sorte d'holocauste personnel en la perdant, elle et leur fils, sa seule famille. Mise en abyme intra diégétique, donc, de ce thème. Dans cette conjoncture apparaît le remords d'une faute commise vingt ans plus tôt qui s'avère être une peccadille : peccadille, sans doute, que ces coups de règle donnés sur les cuisses d'une élève dissipée, mais si notre regard se pose sur la conjoncture plutôt que sur le geste, la peccadille n'en est plus une. Elle signale la propre déroute du personnage principal qui, en y attachant assez d'importance pour lui consacrer un pénible chemin de croix expiatoire, semble se tromper de cible, ou encore, parce qu'il est insupportablement douloureux, il dévie, occulte, brouille le véritable motif de son acquittement (acquittement = action d'exécuter une obligation). D'où médiation du sentiment de déroute du héros intra diégétique vers le lecteur par la mise en abyme, cette fois d'un procédé, celui qui consiste à modifier le passé par la fabulation. Si de M^1 vers M^0 on ne lit pas en liant, le texte s'égrène et sa cohérence nous échappe. Il y a ensuite que cette fin de millénaire semble faire réentendre la voix de questionnements éthiques que les vociférations matérialistes de la consommation avaient assourdi : le pardon, Dieu, la souffrance, la mort, le deuil. Le verbe principal de *L'Acquittement* est le verbe Être, pas le verbe Avoir. Et si je voulais produire une métaphore qui rappelât ce qui me semble être l'inquiétude même de l'auteur vis à vis de l'Être, je choisirais l'angoissante circularité que provoque la définition de |Être| par : Avoir une réalité, et la définition de |Avoir| par : Être en possession de...

Il y a encore cet aspect Nintendo dont je parlais tantôt. Aussi horripilant que ce jeu puisse être à mes yeux dans sa version électronique, je ne peux pas ne pas voir qu'il y a dans le roman de Soucy le même genre d'opération ludique par laquelle, dans un labyrinthe dont les décors ont la texture et l'imprévisibilité du rêve, un personnage est aux prises avec des pièges inattendus sans cesse renouvelés. C'est l'écrivain qui conçoit ces pièges (ce que j'appelle depuis le début les ruptures des formes anticipées de cohérence) et qui décide du lieu le plus propice à leur installation; mais, ce faisant, le devoir le plus altruiste dont il devra s'acquitter sera de céder au lecteur, sans tricher et en bon état de fonctionnement, une des deux manettes de contrôle de son jeu littéraire.

" [...] l'acte de lecture tend à devenir, avec le roman moderne, une réplique à la stratégie de déception si bien illustrée par l'*Ulysse* de Joyce. Cette stratégie consiste à frustrer l'attente d'une configuration immédiatement lisible et à placer sur les épaules du lecteur la charge de configurer l'œuvre. La présupposition sans laquelle cette stratégie serait sans objet est que le lecteur attend une configuration, que la lecture est une recherche de cohérence. La lecture, dirai-je dans mon langage, devient elle-même un drame de concordance discordante, dans la mesure où les « lieux d'indétermination » -- expression reprise d'Ingarden -- ne désignent plus seulement les lacunes que le texte présente par rapport à la concrétisation imageante, mais résultent de la stratégie de frustration incorporée au texte même, à son niveau proprement rhétorique. Il s'agit alors de bien autre chose que de se figurer l'œuvre; il reste à lui donner forme. " ⁴⁸ (Ricoeur, p.305 et suite. C'est moi qui souligne.)

"*Lui donner forme*", oui, mais à partir d'une mise en forme effectuée de façon rigoureuse et non hasardeuse par l'écrivain.

Dans *L'Acquittement*, Soucy a bien pris soin de laisser une des deux manettes de contrôle du jeu dans les mains du lecteur, et celui-ci s'est aperçu en la manipulant qu' on le faisait toujours revenir sur ses pas, exactement là où des collets linguistiques étaient posés. Encore oui, les collets étaient posés, mais l'écrivain était là, lisible, accessible, qui demandait si l'on voulait jouer avec lui. Il avait livré la marchandise, apporté le ballon, le panier de son pique-nique était plein, il ne nous avait pas posé de lapin! Dès lors, si le lecteur voulait bien jouer le jeu du texte, il y avait des chances que le pique-nique se termine derrière le paravent des bosquets !

Ce jeu interactif, ce nintendo littéraire permet, non pas que l'on épuise le sens de l'œuvre, mais au moins qu'on n'en jette pas les choux gras avant d'avoir brassé à quelques reprises le bouillon dans lequel ils mijotent !

" L'histoire ne prend jamais un sens plein qu'à partir du moment où toutes les lectures seraient épuisées. Mais voilà le paradoxe : cette plénitude de sens n'appartiendra jamais à l'homme de par sa multiplicité. Il est impossible d'épuiser le sens. Nous pouvons seulement, à force de concessions, de conventions, le circonvenir en regard du temps, de l'espace, de la culture que nous occupons. C'est de cela dont il faut nous satisfaire; et c'est cette limite temporelle, charnelle, qui impose à notre intelligence de concevoir sa limite. L'enveloppe est scellée, il n'y a qu'une lettre dedans : on ne saurait y changer un iota. On ne saurait changer le temps du verbe. " ⁴⁹ (Ricoeur. p.143.)

Bapaume non plus n'a pas su changer le temps du verbe en dépit qu'il eût lui-même écrit la lettre qui était dans l'enveloppe; le temps de son verbe était celui du deuil, il avait le devoir de s'en acquitter.

Il y a enfin, dans ce siècle où le regard de l'homme a, d'une façon qui jamais ne fut aussi fulgurante, pénétré l'infiniment grand comme l'infiniment petit, il y a la besogne accomplie par les virus et les bactéries de tous ordres auxquels on commence à peine à accorder une forme de conscience agissante, ce que Teilhard de Chardin avait fait il y a déjà un demi-siècle.⁵⁰ Comment virus et bactéries sont-ils refigurés dans *L'Acquittement* ? Ils ne sont pas les mots eux-mêmes du texte mais leur musique, ce que dans son poème *Art Poétique* Verlaine appelait *le flou, le vague, le soluble dans l'air*; c'est cela qui agit et se propage par contamination à travers la matière du texte. C'est la *quelque méprise* dans le choix des mots, de manière à ce que leur émanation et non pas leur matière constitue l'objet du discours (*la nuance, pas la couleur...*), son hyperthème tel que je l'ai défini en début de ce texte. Et puis, comme dans l'idée qui s'ancre dans les esprits depuis au moins le milieu des années 70 et par laquelle la terre est vue comme un village universel, les éléments du texte, ces petits villages de sens, sont chacun considérés dans leur contribution à l'économie d'ensemble du monde de son discours, et non en tant qu'ilôts indépendants.

-VIII-

Conclusion



Inconclusion

Le lecteur qui lit *L'Acquittement* une fois ne peut pas conclure. Celui qui le lit à plusieurs reprises en conclut qu'en bloquant la sémiosis, une conclusion appauvrit le texte (ou, plus précisément, qu'elle est mensongère parce qu'incapable d'achever le sens); les lectures répétées sans cesse inconclusives en font au contraire jaillir la richesse comme diamants et ducats d'or du coffre éventré d'un corsaire. Cette richesse n'est accessible que si le lecteur accepte le jeu d'une inconclusion délibérée de l'auteur.

" Une terminaison inconclusive convient à une œuvre qui soulève à dessein un problème que l'auteur juge insoluble : elle n'en est pas moins une terminaison délibérée et concertée, qui met en relief de manière réflexive le caractère interminable de la thématique de l'œuvre entière. L'inconclusion déclare en quelque sorte l'irrésolution du problème posé. " ⁵¹ (Ricoeur : tome 2. page 43.)

Quand on traverse le roman de Soucy en pénétrant les couches non pas successives mais simultanées qui superposent matière et esprit, on s'aperçoit que les deux s'interpénètrent, 's'entreteignent': la main qui tient longtemps la hache épouse la forme du manche, le manche

s'use à la forme de la main sous la cognée répétée. Tout dans ce texte invite à passer du manche à la main et de la main au manche pour dire l'insaisissabilité du sens, son inachèvement. Était-ce là le dessein artistique de l'auteur ? Parti à la recherche de celui-ci, il me semble l'avoir trouvé dans ses atteintes délibérées et répétées à la cohésion et la cohérence de son propre texte : parfois un temps de verbe non pas fautif mais étonnant, parfois une construction syntaxique ambiguë, un choix de vocabulaire équivoque, un objet ou un événement incongrus faisant nœud dans le droit-fil d'une scène; tous procédés destinés à secouer le lecteur, à le prévenir contre le ronron familier des interactions verbales qui ne courent qu'en surface.

-- *Tolle ! Lege!* semble dire la voix de l'écrivain à ses lecteurs comme à Saint Augustin : *Tolle! Lege!*, mais lis en profondeur : cherche avec moi où mène ce vocable sous la pression de ceux dont je l'ai entouré. Dit-il assez bien la douleur du deuil ? Les tourments du remords ? Le baume du pardon ? Non ? Le dirait-il mieux sous cette autre forme ? *Tolle ! Lege!*

Cette espèce de nécessité apparemment urgente pour l'écrivain que son lecteur ne s'endorme pas sur un seul sens perçu, vient peut-être qu'il ait, comme Bakhtine, l'intuition angoissante que les mots ne sont à jamais que les asymptotes de ce que l'on veut dire, et ce que l'on veut dire à jamais asymptote de ce que l'on croit qui est.

" Toute incarnation du sens à-venir de l'événement existentiel, dans sa détermination, dans ce qui est *déjà* de sa face, n'est que factuel et n'a pas sa raison d'être en ce qui, justement, fait qu'il est *déjà-là*. Tout ce qui est *déjà*, l'est sans raison d'être – ayant osé, dirait-on, se déterminer déjà et s'installer (s'imposer) avec sa propre détermination dans un monde qui, tout entier, est *encore* à venir, dans son sens, dans sa raison d'être, à la façon d'un mot qui aurait voulu se déterminer de part en part dans une phrase qui n'a pas encore été dite et pensée jusqu'au bout. Le monde entier, en ce qu'il est *déjà là* (lorsqu'il prétend coïncider avec lui-même, avec son propre donné, être en repos et indépendant de l'à-venir, lorsque l'existence se suffit à elle-même), ne supporte pas une critique du sens qui lui est immanente à lui-même. ¶ « La pensée énoncée est mensonge » -- le monde *réel* (abstraction faite de ce qui est à-venir et pré-donné et qui n'est pas encore énoncé) est un sens déjà énoncé, déjà exprimé de l'événement existentiel, le monde dans son actualité (dans son *déjà-là*) est expression, est un mot déjà proféré, déjà émis. Le mot proféré a honte de lui-même au regard du sens qu'il incombait d'exprimer (si, hormis ce sens auquel il était confronté, il n'existe nulle autre valeur). Tant que le mot n'avait pas été proféré, on pouvait croire et espérer – or, il affrontait une ampleur de sens tellement contraignante – mais voici qu'il est proféré, qu'il est là, entier, avec toute la charge d'un concret existentiel qui s'impose – et voilà, c'est

tout, il n'y a plus rien d'autre ! Dans le mot proféré on entend les accents du désespoir d'avoir été déjà prononcé, le mot prononcé est la chair mortelle du sens."⁵² (Bakhtine)

Ma recherche du dessein artistique de l'auteur devait passer par un suivi de l'évolution de la tension éthique-cognitive de son personnage principal puisque, comme l'écrit Bakhtine, ce dessein artistique consiste à lui donner son achèvement au moyen du matériau qu'il emploie. On sait déjà par quel procédé de mise en abyme généralisé à tout le texte cette tension éthique-cognitive aura été présentée par l'écrivain comme inachevable. Je voudrais être plus clair et outrepasser " *la honte de ce mot déjà proféré* " en le reprenant et en le tordant de manière à lui faire dire : tension éthique-cognitive laissée à l'achèvement de consciences autres que la sienne. Non pas que l'auteur soit incapable d'énoncer sur le mode assertif une conclusion quelconque sur son héros, mais tout se passe plutôt comme s'il avait estimé toute conclusion univoque comme une outrecuidance.

J'ai dit plus haut que les virtualités du sens résidaient dans la symbiose de la pluralité des mots croisée à la pluralité de leurs signifiés, je dis maintenant que la synthèse virtuelle du sens réside dans la symbiose de la pluralité des consciences croisée à la pluralité des lectures. Mais cette synthèse-là ne nous est pas accessible. Comme le dit Paul Ricoeur : on n'achève pas le sens. Cependant l'exercice des consciences où a lieu la symbiose de ces pluralités diverses doit être fait de façon nécessairement libre pour que l'on tende (c'est tout ce que l'on peut faire, tendre, être soumis à une tension et converger...) vers l'épuisement des sens possibles, vers *l'intentio*. Sans liberté, rien ne s'achève. En introduction à *Esthétique de la création verbale* de Bakhtine, Tzvetan Todorov écrit :

"Le sens est en effet cet élément de liberté transperçant la nécessité. Je suis déterminé en tant qu'être (objet) et libre en tant que sens (sujet). Calquer les sciences humaines sur les sciences naturelles, c'est réduire les hommes à des objets ne connaissant pas la liberté. Dans l'ordre de l'être, la liberté humaine est trompeuse. Mais dans l'ordre du sens elle est, en principe, absolue, puisque le sens naît de la rencontre de deux sujets, et que cette rencontre recommence éternellement. Le sens est liberté et l'interprétation en est l'exercice : tel semble bien être le dernier principe de Bakhtine."⁵³ (p.22.)

Conclusion

En abordant le texte littéraire de cette manière, c'est-à-dire en admettant à l'avance qu'à moins d'une erreur grossièrement manifeste, toute interprétation du texte est constitutive de son sens, il ne fait plus guère de sens de se demander si ce qu'on 'exprime' du texte y a été 'imprimé' intentionnellement par l'auteur ! L'auteur n'est pas synthèse mais source; le geste le plus formidable, le plus entier et désintéressé, le plus humble et respectueux de la liberté qu'il puisse faire vis-à-vis du sens, sera toujours de *tendre* le bras vers un carrefour, vers un échangeur, en disant : "*C'est par là...*". Que peut-il faire d'autre, celui qui ne sait rien d'autre que son propre doute? Pourtant, je voudrais, par une dernière image prise dans *L'Acquittement*, montrer, suggérer plutôt, que tout cet écheveau de spirales et d'asymptotes n'avait peut-être pas, tout au moins intuitivement, échappé à l'écrivain.



Lorsque Louis Bapaume, quelque 33 heures avant la fête de la Nativité du Christ entre dans la diégèse de *L'Acquittement* pour accomplir son chemin de Croix expiatoire, il y entre par la voie ferrée qui l'amène de Montréal à Saint-Aldor-de-la-Crucifixion. Lorsqu'il sort de la diégèse, il en sort par la voie ferrée qui le ramènera de Saint-Aldor-de-la-Crucifixion à Montréal. Quiconque suit la tension éthique-cognitive de Louis Bapaume aura toujours devant lui des rails, et derrière lui encore des rails. Aussi loin que son regard pourra porter à l'horizon devant ou derrière lui, les rails vont se toucher. Mais tant qu'il marchera, ça ne sera pas vrai.

Jean Lepage

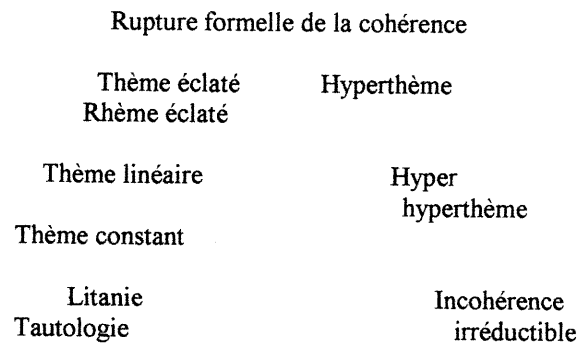
Le 1^{ier} novembre 1999.

Fin de révision, le 6 avril 2000.

Références

1. «L'Acquittement» roman. Gaétan Soucy. © Les Éditions du Boréal, 1997. Québec.
2. Le concept est de Michel Charolles. Il est expliqué dans un article de Monsieur Richard Patry – « L'analyse de niveau discursif en linguistique : cohérence et cohésion », chapitre 4 du collectif « Tendances actuelles en linguistique générale » publié sous la direction de Jean-Luc Nespoulous. © Delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel-Paris 1993.
L'article de monsieur Patry étant une source de références majeure de cette analyse, j'y référerai sous l'abréviation « Tendances-Patry ».
3. « Lector in fabula », Umberto Eco. © Éditions Grasset & Fasquelle, pour la traduction française, 1985. Chapitre 1, « Texte et encyclopédie » p.13.
4. « Le récit filmique », André Gardies, Hachette 1993. La « *temporalité captivante* », c'est le fait que le spectateur au cinéma (au théâtre également, mais le concept vient des théories du cinéma) soit dans l'incapacité d'arrêter le déroulement mécanique de la pellicule pour réfléchir à ce qu'il a vu. Captif du procédé mécanique qui s'inscrit inexorablement dans le temps qui passe, l'essentiel de son travail intellectuel va consister à *anticiper* la suite des événements du film. De cela découle que l'on puisse parler du cinéma comme d'un art de l'effet, le travail du scénariste consistant à déjouer – de façon cohérente mais inattendue-- les attentes du public, tandis que la littérature peut être vue comme un art du procédé en soi ; construction du texte, déconstruction, réflexion, pensée imageante du lecteur beaucoup plus libre, etc. Le lecteur n'est pas contraint, matériellement, par le temps qui passe.
5. « Pragmatique de la fiction narrative » cours de linguistique LNG 2240 de Monsieur Richard Patry, donné à la session d'hiver 1997, Université de Montréal. La question du temps chez saint Augustin est au cœur de cette analyse. « *Par suite, écrit le philosophe, il m'est apparu que le temps n'est pas autre chose qu'une distension, mais de quoi ? Je ne sais pas, et il serait surprenant que ce ne fût pas de l'esprit lui-même.* » -- La '*distentio animi*', explique R. Patry, c'est le temps humain, éclaté, fragmenté, le temps du ponctuel séparé de la continuité et de l'errance dans les souvenirs et l'anticipation. C'est le temps malheureux de l'absence de synthèse et de finalité. 'L'*intentio*', en contrepartie, c'est l'éternité, le point de référence fixe de la totalité où le temps est synthèse, finalité et sens, et où donc par le fait même, il s'abolit.

6. In « *Tendances-Patry* » p.122. La présente analyse s'intéresse au versant droit du triangle modèle de Nevert, Nespoulous et Lecours (1984).



7. Paul Ricoeur et 7.1. Gérard Genette (Figures III) sont cités par Patry dans son cours de « *Pragmatique de la fiction narrative* » – LNG 2240.

8. « *Temps et récit* » Paul Ricoeur. Trois volumes. © Seuil, 1983. L'ensemble des explications qui suivent sur le fonctionnement de base des trois mimésis vient du cours LNG 2240 de monsieur Patry. Leur approfondissement est le fruit de lectures répétées du texte de Ricoeur lui-même.

9. In « *Tendances-Patry* » p.122

10. Du cours de *Pragmatique de la fiction narrative*, le chapitre intitulé « *Fiction narrative et mondes possibles* ». Les idées touchant l'interrelation entre les mondes viennent essentiellement de Hugues et Cresswell qui définissent le terme de |monde| comme « *un état de chose concevable ou imaginable* ». H & C font l'hypothèse suivante : « *Tous les mondes possibles concevables doivent être accessibles à partir de M^p puisque tous les énoncés ou discours possibles sont énoncés par et s'adressent à des individus vivant dans M^p* ».

11. In « *Tendances-Patry* » p.124. Patry fait état des conditions d'adéquation du discours, différentes entre l'oralité effective et les différentes modélisations qu'on en fait. (Je souligne.)

« Ces deux modélisations sont très intéressantes malgré l'état relativement embryonnaire de la recherche en ce domaine. Elles rencontrent cependant un problème majeur au niveau de l'adéquation avec l'évidence externe : la majorité des performances discursives effectivement produites dans la réalité comportent à des degrés divers des entorses en fonction des différentes conditions d'adéquation identifiées. Elles sont pourtant parfaitement compréhensibles et sont perçues comme tout à fait adéquates. ¶ Cette note de dissonance entre la théorie et la réalité phénoménale (ce ne sera pas la première dans l'analyse du langage) tient essentiellement à la nature de la cohérence qui est analysée de façon statique dans les modélisations ici présentées (comment procéder autrement dans l'état actuel des connaissances ?), mais qui est dynamique dans la réalité de l'interaction verbale effective. Dans ce contexte, la « cohérence-textualité » d'un discours ne peut exister que par l'intermédiaire d'un interlocuteur. La cohérence effective est la reconnaissance par un individu du discours d'un autre individu comme étant communicatif. Il ne s'agit pas prioritairement du produit d'une analyse scientifique, mais d'une sanction avec tout ce que cela peut comporter d'arbitraire et d'intangible. »

12. In « *Temps et récit* » de Paul Ricoeur.

13. « *Dessein artistique* », « *Tension éthique-cognitive* », « *Achèvement* » sont toutes des notions empruntées chez Mikhaïl Bakhtine. Elles m'ont été présentées dans les cours LNG- 1060 Stylistique et LNG-2240 Pragmatique, de monsieur Patry. J'ai approfondi ces notions en lisant « *Esthétique de la création verbale* » de Bakhtine et « *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique* » avec l'introduction de Tzvetan Todorov.

14. Cours LNG-1060- *Stylistique*, R. Patry. Chapitre intitulé « *Vers une stylistique de l'effet* » p.2. de « *La stylistique selon Michael Riffaterre* ».

15. Dans « *Poétique* » (1451b/30-35). Aristote. Gallimard.

16. Dans LNG-1060- *Stylistique*, R. Patry. Toutes les informations et les fragments de texte de Roland Barthes proviennent du chapitre « *Sarrasine : un récit qui laisse... pensif ! S/Z de Roland Barthes* » présenté par monsieur Patry dans le cadre de ce cours. Des impressions satellites proviennent de « *Le plaisir du texte* », Roland Barthes, © Seuil 1973.

17. In « *Tendances-Patry* ».p.123. Le chapitre traite de « *La cohérence 1 : synonyme de 'textualité'*. »

18. 19. Cours LNG-1060- *Stylistique*, R. Patry. Chapitre intitulé « *Vers une stylistique de l'effet* » p.2. de « *La stylistique selon Michael Riffaterre* ».

20. « *Temps et récit* » Tome II. Paul Ricoeur. p.50. Chapitre sur la question de la clôture du texte.

21. In « *Tendances-Patry* ».p.120. Les méta-règles de Charolles (1978). Troisième condition du discours adéquat : « *Le discours adéquat ne doit pas contenir des séquences propositionnelles dont le contenu soit en contradiction avec celui posé ou présupposé par d'autres séquences du même discours.* »

22. Paraphrase du titre du roman de Romain Gary « *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable.* »

23. « *Pragmatique de la fiction narrative* » – LNG 2240.R.Patry. Chapitre sur « *La réception de la fiction narrative* ». Les notes de cours du professeur font référence aux textes de Umberto Eco dans « *Lector in fabula* », « *Six walks in the fictional woods* ».

24. et 24.1 de la page 9. Cours : « *Pragmatique de la fiction narrative* » – LNG 2240. R.Patry, chapitre II : « *Fiction et temporalité chez Paul Ricoeur : l'articulation des trois mimésis.* » La notion de concordance-discordante, celle de mimésis à partir d'Aristote, et le questionnement sur le temps de saint Augustin sont des thèmes développés par le professeur Patry dans ce chapitre. « *Temps et récit* » Tome II, aura été scruté avec grande attention afin d'approfondir ces notions.

25. « *Esthétique de la création verbale* » Mikhaïl Bakhtine, © Gallimard, 1984, pour la traduction française. Le problème de la relation entre l'auteur et le héros de « *L'Acquittement* » trouve dans ce texte immense autant de voies de réponses que de questionnements. Il serait passionnant d'élaborer un nouveau texte qui se pencherait uniquement sur ce sujet, à partir du ou des romans de Soucy, car les intrusions manifestes de l'auteur dans ses diégèses témoignent d'une écriture où la distanciation entre l'auteur impliqué et les personnages est minimale.
26. « *Pragmatique de la fiction narrative* » – LNG 2240.R.Patry. Chapitre II : « *Fiction et temporalité chez Paul Ricoeur : l'articulation des trois mimèsis.* »
27. « *Temps et récit* » Tome II- Paul Ricoeur. P.149.
28. « *Pragmatique de la fiction narrative* » – LNG 2240.R.Patry. Chapitre II : « *Fiction et temporalité chez Paul Ricoeur : l'articulation des trois mimèsis.* »
29. « *Temps et récit* » Tome II- Paul Ricoeur. P. 50 et suite.
30. « *Pragmatique de la fiction narrative* » LNG-2240. R.Patry. Le chapitre IV traitant de « *Récit et commentaire : les analyses de Harald Weinrich et d'Émile Benveniste* ».
31. « *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* », Dominique Maingueneau, © Dunod 1993. (P. 34.)
32. « *Temps et récit* » Tome II- Paul Ricoeur. P. 50 et suite.
33. In « *Tendances-Patry* » p.122. Versant droit du triangle de Nespoulous et al.
34. Du cours de *Pragmatique de la fiction narrative*, le chapitre intitulé « *La réception de la fiction narrative* ». Patry y expose trois types de réception de la fiction narrative :
- « 1) *Lecture de consommation* : on entend ici la première lecture d'une œuvre par un lecteur moyen qui n'a pas de visée critique, qui n'est pas particulièrement érudit et dont le but principal est de prendre connaissance de l'œuvre, tout simplement. Dans ce premier type de réception, le lecteur est étroitement relié au contenu verbal de la fiction, c'est ce contenu qui lui dit comment organiser et catégoriser les êtres et les événements du monde alternatif de la fabula : 'lire pour le plaisir'.
- 2) *Lecture d'interprétation* : on entend ici le travail sur le texte par un spécialiste qui cherche à mettre en évidence des dimensions non immédiatement manifestes de l'œuvre. Cet exercice survient généralement après plusieurs lectures, implique une certaine déconstruction du texte, et fait appel à des instruments d'analyse méthodologiques ou théoriques. Dans ce deuxième type de réception, les analyses proposées sont généralement reliées de manière assez directe au contenu verbal du texte, mais un texte 'travaillé' et non dans sa linéarité d'origine : 'lecture universitaire'.
- 3) *Lecture d'utilisation* : on entend ici les tentatives de mise en relation par un spécialiste du texte de fiction avec une dimension extra-textuelle. Ce troisième type de réception (qui survient obligatoirement après plusieurs lectures) est d'une nature particulière : le lecteur ne se laisse pas guider par ce contenu verbal d'un monde alternatif, mais au contraire, il utilise ce contenu verbal dans le but d'en faire l'explication de certains phénomènes qui se produisent dans M^o : 'lecture exégétique'.

35. « Les limites de l'interprétation » Umberto Eco, © Grasset 1992. Chapitre IV.I. *Les conditions minimales de l'interprétation*. Cette idée, assez floue, d'un lien entre sémiologie et immunologie a fait l'objet d'une conférence de Eco lors du symposium: « The semiotics of cellular communication ». Dans l'introduction de son essai « Les limites... » Eco écrit :

« La sémiotique s'occupe de la sémosis, laquelle est "une action ou influence qui est ou implique une coopération de trois sujets, comme par exemple un signe, son objet et son interprétant, cette influence tri-relative ne pouvant en aucun cas se résoudre en une influence entre couples" (Pierce, CP :5.484). Pour un commentaire de cette définition, voir l'essai IV.I qui reprend l'une de mes interventions devant un congrès d'immunologistes. ¶ J'avais élaboré cette réflexion à la suite de débats avec des scientifiques étudiant les processus d'interaction au niveau cellulaire car, selon certains d'entre eux, on a des phénomènes d'interprétation jusque dans ce que j'appelais le "seuil inférieur de la sémiotique" (Trattato). Depuis, même s'il me semble encore difficile d'étendre les catégories de la sémiotique jusqu'à ce stade, j'ai acquis la certitude que je ne peux pour autant nier a priori cette possibilité, et je m'en tiens à une position d'attente circonspecte et intriguée. En tout cas, je n'exclus pas – j'en suis convaincu, au contraire – qu'il y ait sémosis et donc interprétation dans les processus perceptifs. » (p.15. Je souligne.)

36. « Le phénomène humain » Pierre Teilhard de Chardin, © Éditions du Seuil, 1955.

37. 38. 39. Dans LNG-1060- Stylistique, R. Patry. Barthes est cité par Patry.

40. « Temps et récit » Tome III – Ricoeur propose ici une réflexion à propos de « Tempus » de Harald Weinrich, dans lequel ce dernier émet l'idée que le récit a affaire à quelque chose comme « un passé fictif ». On imagine bien, à partir de cette idée, que la marge est très mince entre un passé réel et un passé fabulé. Le tout, dans le cas de « L'Acquittement » est de voir s'il est vraiment possible de distinguer les deux à partir du moment où ce passé fictif devient partie constitutive de la tension éthique-cognitive du lecteur... ?

41. « Analyse du discours » LNG 2250 – R. Patry. Le chapitre « Hypothèse mémorielle et stratégies d'identification ». Patry écrit « Le fondement de cette hypothèse consiste à proposer une explication du mécanisme d'assignation référentielle qui repose principalement sur « la réorganisation du discours dans la mémoire de l'interlocuteur ». Le matériau verbal lui-même n'est plus la préoccupation majeure, c'est ce que la mémoire en fait qui est important. »

La façon dont j'ai appliqué ce qui est dit ci-haut au fonctionnement de la mémoire du héros, suggère que la mémoire pourrait bien travailler de la même manière avec les événements et les personnes qu'avec les mots. En somme, elle traiterait différents objets selon un seul mode. Il s'agit évidemment d'une extension de l'hypothèse mémorielle, commode pour la présente analyse, mais une extension qui ne passe pas le stade de la suggestion tant elle n'est « pas falsifiable ». Un jour, qui sait ?

42. Dans LNG-1060- Stylistique, R. Patry. Barthes est cité par Patry.

43. « Esthétique de la création verbale » Mikhaïl Bakhtine, © Gallimard, 1984. (p.34)

44. « Analyse du discours » LNG 2250 – R. Patry. Chapitre sur la sémantique des déterminants.

45. « Lector in fabula » Umberto Eco. © Grasset & Fasquelle 1985.

« Contexte et circonstances sont indispensables pour pouvoir conférer à l'expression sa signification pleine et complète, mais l'expression possède une signification virtuelle qui permet au locuteur de deviner son contexte. » (p.16)

46. « Vie des formes » Henri Focillon, © Quadrige / PUF 1943. Chapitre I : *Le Monde des formes*.

47. « Temps et récit » Tome II- Paul Ricoeur. P. 50 et suite.

48. « Temps et récit » Tome II- Paul Ricoeur. pp. 305 et suite.

49. « Temps et récit » Tome II- Paul Ricoeur. p.143.

50. « Le phénomène humain » Pierre Teilhard de Chardin, © Éditions du Seuil, 1955.

51. « Temps et récit » Tome II- Paul Ricoeur. p.53.

52. « Esthétique de la création verbale » M.Bakhtine, © Gallimard, 1984.(pp.140-141)

53. « Esthétique de la création verbale » M.Bakhtine, © Gallimard, 1984. Introduction de Tzvetan Todorov, p. 22.

Bibliographie

1. « *L'Acquittement* » roman. Gaétan Soucy. © Les Éditions du Boréal, 1997. Québec.
2. « *Lector in fabula* », Umberto Eco. © Éditions Grasset & Fasquelle, pour la traduction française, 1985.
3. « *Temps et récit* » Paul Ricoeur. Trois volumes. © Seuil, 1983.
4. « *Le signe* », Umberto Eco. © Éditions Labor, Bruxelles 1988, pour la trad. française.
5. « *Les limites de l'interprétation* » Umberto Eco. © Grasset & Fasquelle, 1992 pour la traduction
6. « *L'œuvre ouverte* » Umberto Eco. © Éditions du Seuil 1965, pour la traduction française.
7. « *Six walks in the fictional woods* » Umberto Eco. © Harvard University press, Cambridge, 1994.
8. « *L'aventure sémiologique* » Roland Barthes. © Éditions du Seuil, 1985.
9. « *Le plaisir du texte* » Roland Barthes. © Éditions du Seuil, 1973.
10. « *Mythologies* » Roland Barthes. © Éditions du Seuil, 1957.
11. « *Introduction à l'analyse du roman* » Yves Reuter. © Bordas, 1991.
12. « *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* » Dominique Maingueneau. © Dunod, Paris 1993.
13. « *Mikhaïl Bakhtine – le principe dialogique suivi de écrits du Cercle de Prague* », Tzvetan Todorov, collection poétique. © Éditions du Seuil, Paris, 1981.
14. « *Figures III* » Gérard Genette, collection poétique, © Seuil, 1972.
15. « *Nouveau discours du récit* » Gérard Genette, collection poétique, © Seuil, 1983.
16. « *La discursivité* » sous la direction de Lucie Bourassa, © Nuit Blanche, éditeur 1995.
17. « *Éléments de syntaxe du français* » Christine Tellier, © Presses de l'université de Montréal, 1995.
18. « *Tendances actuelles en linguistique générale* » publié sous la direction de Jean-Luc Nespoulous. © Delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel-Paris 1993
19. « *Grammaire du sens et de l'expression* » Patrick Charaudeau, © Hachette 1992.
20. « *Explaining language universals* » Edited by John A. Hawkins © Basil Blackwell
21. « *Les interactions verbales* » Catherine Kerbrat-Orecchioni, trois volumes. © Armand Collin, 1990, 1992, 1998.
22. « *L'énonciation* » Catherine Kerbrat-Orecchioni, © Armand Collin, 1997
23. « *Pragmatics* » Stephen C. Levinson, © Cambridge University Press, 1983.
24. « *Cours de linguistique générale* » Ferdinand de Saussure recueilli par Bally, Sechehaye, Riedlinger, © Payot, Paris, 1965.
25. « *Psychologie cognitive* » Claudette Fortin & Robert Rousseau, © Télé-Université, 1989.
26. « *Introduction à la sémiologie* » recueil de textes collecté par Paul St-Pierre, cours de linguistique LNG- 1090. © U de M. 1996
27. « *Vie des formes* » Henri Focillon, © Quadrige/ PUF 1943
28. « *L'an mil* » Henri Focillon, © Denoël, 1984.
29. « *L'imagination* » Jean-Paul Sartre, © Quadrige / PUF 1936.
30. « *Poétique* » Aristote, commenté par Philippe Beck © Gallimard (Tel) 1990.
31. « *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène* » O. Mannoni, © Seuil, Paris, 1969
32. « *Le signifiant imaginaire* » Christian Metz, © Christian Bourgois, éditeur, 1984.
33. « *Le mystère de la vision- Lois de la perception visuelle* » Pierre Lamy, © Nouvelles Éd. Latines 1963.
34. « *Le récit filmique* », André Gardies, © Hachette 1993.
35. « *Le phénomène humain* » Pierre Teilhard de Chardin, © Éditions du Seuil, 1955
36. « *Hors Sujet* » Emmanuel Levinas, © Fata Morgana 1995.

