

La disparition élocutoire du romancier
Du « roman de la lecture » au « roman fictif » au Québec
The Elocutionary Disappearance of the Novelist
From the “Novel of Reading” to the “Fictitious Novel” in Quebec

Marilyn Randall

Volume 31, Number 3 (93), Spring 2006

Élise Turcotte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/013241ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/013241ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Randall, M. (2006). La disparition élocutoire du romancier : du « roman de la lecture » au « roman fictif » au Québec. *Voix et Images*, 31(3), 87–104.
<https://doi.org/10.7202/013241ar>

Article abstract

We define the *novel of reading* on the basis of a representative number of texts that share the structure of the “novel within a novel”, creating a problematic of reading that challenges both the logic of the fictitious world and the logic mobilized by the reader. A key variant is described as the *fictitious novel*: a narrative that creates an irreversible confusion between “fictitious” and “real” levels within a fiction by a reversal at the end that destroys the logic of the two established ontologies, thus destabilizing the reading process. In these “fictitious” fictions (*Le double suspect* by Madeleine Monette, *Le sexe des étoiles* by Monique Proulx, *La vie en prose* by Yollande Villemare, as well as *Prochain épisode* and *Trou de mémoire* by Hubert Aquin), the role of the writer is undermined in order to bring about the “death of the author” within the fiction, and thus allow the reader to be born.

LA DISPARITION ÉLOCUTOIRE DU ROMANCIER.

Du « roman de la lecture » au « roman fictif »
au Québec

+ + +

MARILYN RANDALL
Université de Western Ontario

RÉSUMÉ

Nous définissons le *roman de la lecture* à partir d'un nombre représentatif de textes qui partagent la structure du « roman dans le roman », créant une problématique de la lecture qui ébranle à la fois la logique du monde fictif et celle mobilisée par le lecteur. Une variante importante sera qualifiée de *roman fictif*, soit un récit qui confond de façon irrémédiable les niveaux « fictif » et « réel » à l'intérieur de la fiction par un retournement de la fin qui détruit la logique des deux ontologies établies, déstabilisant ainsi la lecture. Dans ces fictions « fictives » (*Le double suspect* de Madeleine Monette, *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx, *La vie en prose* de Yollande Villemaire, de même que *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin), c'est le rôle de l'écrivain qui se trouve miné, de façon à effectuer une « mort de l'auteur » à l'intérieur de la fiction pour que puisse naître le lecteur.

L'essai *Le romancier fictif*² d'André Belleau fut un moment marquant dans la critique littéraire québécoise : cette étude formelle, appuyée par les assises et les présupposés de la sociocritique, a révélé une figure thématique par le biais de son contexte socioculturel de production et de réception. L'émergence de la figure de l'écrivain comme personnage romanesque principal apparaissait à Belleau comme une étape vers la maturité, voire l'autonomie, de l'institution littéraire québécoise, la représentation du rôle de l'écrivain dans la société permettant une réflexion sur sa fonction en même temps que sa reconnaissance. Par cet ouvrage, Belleau évoque sans l'élaborer un développement — celui qui mettra en vedette l'écriture elle-même. L'exemple de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin fait pour lui figure de romancharnière : la mise en scène du personnage-écrivain s'accompagne tant d'un travail formel important que d'une réflexion du personnage sur sa propre activité et sur celle de l'écrivain « canadien-français », en voie de devenir « québécois ». Apparentée au roman « autoréférentiel », cette disposition romanesque est largement répandue non seulement dans la littérature québécoise mais, dans le courant de la post-modernité, dans la littérature occidentale³.

Ayant constaté l'avènement du « roman de l'écriture » qui s'est imposé avec force dans les années 1970, Belleau n'a pourtant pas annoncé qu'elle serait la prochaine étape⁴. Après les romans de *l'écrivain* et de *l'écriture*, c'est le roman du *lecteur* et de la *lecture* qui voit le jour. Si celui-ci s'avère un développement ultérieur aux autres, on ne peut pourtant le dissocier complètement des précédents : il s'agit plutôt d'un effet d'accumulation, d'une part, et d'un glissement de point de mire, d'autre part. Dans les *romans de l'écriture*, le personnage-écrivain, devenu producteur de la fiction constitutive du roman, réfléchit explicitement sur cette activité et cette écriture. Le *roman de la lecture* ajoute un degré de complexité en dotant le « scripteur » fictif d'une activité de lecture qui n'est pas seulement un élément diégétique ou thématique, mais qui s'insinue dans la facture de l'écriture : par le biais d'une intertextualité souvent exacerbée ; par des commentaires sur les œuvres constitutives des mondes réel et fictif ; par la lecture et le commentaire de sa propre écriture, le scripteur transformé en lecteur devient à la fois problématique et objet

+ + +

1 Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, Montréal, coll. « 10/10 », 1979, p. 263. 2 André Belleau, *Le romancier fictif*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980. 3 Janet M. Paterson a fait état du roman « postmoderne » au Québec dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990. 4 Dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec* (Montréal, Boréal, 2000), Lise Gauvin étudie « la surconscience linguistique » des écrivains au Québec qui érigent la langue en une thématique suscitant de nouvelles formes littéraires. Son étude, qui privilégie les romans ayant pour fond et forme une thématique de l'écriture, pourrait constituer le prolongement de celle de Belleau. Plus directement dans cette lignée, Roseline Tremblay, dans *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995* (Montréal, Hurtubise HMMH, coll. « Cahiers du Québec. Littérature », 2004), étend la réflexion de Belleau dans des romans mettant en scène la figure de l'écrivain au Québec entre 1960 et 1995.

de son propre récit. Comme le remarque Lucie Hotte à propos de *Trou de mémoire*, «il y a une lecture qui est, non pas racontée dans le texte, mais bien en acte, en progression⁵». Mais le «roman de la lecture» tel que nous le concevons n'est pas restreint aux romans qui thématissent la lecture. Il s'agit plutôt de romans qui déstabilisent les procédés et les présupposés du lecteur réel, et cela par des dispositifs particuliers. Ils ont en commun, du fait d'incorporer dans la fiction première la production fictive d'un personnage-scripteur, un dédoublement des registres de la fiction que nous appellerons «ontologiques⁶».

Situons la problématique générale du «roman de la lecture» en recensant un petit nombre : *La maison Trestler* (1984), *La Québécoise* (1983) et *Le désert mauve* (1987). Chacun de ces romans comprend deux trames narratives où une première narratrice-scriptrice s'engage dans la création d'une fiction qui est mise en scène dans les pages du «premier» roman⁷. Deux niveaux ontologiques en surgissent, le premier constituant le niveau du «réel» fictif par rapport au deuxième, explicitement assumé comme fictionnel. Or, ces trois romans ont aussi en commun, à des degrés divers, un travail de la lecture : à l'origine de chaque texte il y a d'autres discours qui médiatisent le «réel» qu'il s'agit de représenter. Dans *La maison Trestler*, un article de journal sur une maison historique lance la scriptrice sur la piste de recherches dans des documents historiques ; dans *La Québécoise*, les discours sociaux environnants qui parsèment le texte sont autant de bribes du «vécu» discursif à remémorer ; et dans *Le désert mauve*, le projet entier est basé sur la reprise d'un texte antérieur. Le «réfèrent réel», qu'il s'agit dans chaque cas de représenter, s'escamote.

Pourtant, malgré une volonté évidente de confusion entre les niveaux ontologiques, il n'y a aucun ébranlement des présupposés lectoraux mis en place. Autant le lecteur peut être dérouté par son passage dans ces récits qui confondent et remettent en question les distinctions entre la fiction et la réalité, l'histoire et la fiction, le réel et le possible, autant les hypothèses qu'il formule au sujet des ontologies demeurent valables : Catherine reste une fille fictive ; la Québécoise ne trouvera pas un chez soi permanent, n'écrira pas son roman ; la traductrice du *Désert mauve* ne se transformera pas en jeune Américaine, Angela Parkins mourra une deuxième fois... Malgré leurs factures postmodernes et auto-représentationnelles, ils ne déstabilisent pas ce que Richard Saint-Gelais appelle le «régime de lecture représentatif» : le monde fictif maintient sa consistance logique et le régime de lecture instauré par le texte reste intact.

+ + +

5 Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Montréal, Nota bene, 2001, p. 150. 6 Notre réflexion recoupe en de multiples lieux celle de Richard Saint-Gelais dans *Château de pages* (Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1994), à qui nous ferons systématiquement renvoi. Il s'agit d'une étude des «régimes de la lecture» instaurés par les fictions qu'il caractérise en deux grandes tendances : «représentative» et «transreprésentative». Les fictions qui nous concernent mobilisent, nous le croyons, des stratégies de lecture plutôt transreprésentatives, à savoir, qui ne rapportent pas les états fictifs aux éléments diégétiques mais les soumettent plutôt «aux conditions mêmes dans lesquelles la lecture les instaure» (218). Autrement dit, qui tiennent compte de la nature purement discursive des récits fictifs. 7 Madeleine Ouellette-Michalska, *La maison Trestler*, Montréal, Québec/Amérique, 1984 ; Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique, 1983 ; Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, 1987.

À l'encontre de ces romans, une forme exacerbée de « roman de la lecture » donne lieu à ce que nous désignons, non sans une hésitation justifiée, *romans fictifs*. Il s'agit d'un type de « roman dans le roman » où les deux ontologies posées ne réussissent pas à se maintenir distinctes, mais se confondent en se superposant, mettant ainsi le lecteur devant une fiction instable qui suscite cette réaction paradoxale : *mais tout cela n'était que de la fiction ?*

UNE FICTION FICTIVE

Nous savons que la phrase fictive échappe au critère de la vérité par laquelle on juge de la validité ainsi que de la référentialité des propositions. Nous savons aussi que c'est par rapport à son contexte d'énonciation que la phrase acquiert son statut fictif et que la notion de référent « réel » n'a de sens que par rapport à une pragmatique de la référence réelle. De même, le contexte fictif peut faire basculer dans la fiction les référents dans une phrase comme « Montréal est une ville du Québec ». Mais si c'est le renvoi aux entités existantes qui dote la fiction d'un certain degré de « réalisme », d'autres référents sont plus résistants aux binarités existence/inexistence, vrai/faux. Si la valeur de vérité référentielle d'une phrase au sujet de Montréal dépend de son contexte énonciatif, une phrase comme « cette licorne a deux cornes » brouille nos certitudes. Quel est le statut de cette licorne surdouée ? S'agit-il d'une licorne fictive (mais toutes les licornes ne le sont-elles pas... ?), d'une faute, d'une fantaisie, d'une supercherie ? Le *roman fictif* serait l'équivalent de la phrase qui annoncerait l'existence d'une licorne bicorne : il présente un monde *fictif* au sujet duquel on a paradoxalement envie de dire que *ce n'est qu'une invention*, dans le même sens où on peut affirmer sans contradiction que les licornes n'existent pas, mais qu'elles ont nécessairement une corne. La question de l'existence, donc de l'ontologie, surgit en dépit de nos résistances. Confronté au *réel fictif* et au *fictif fictif*, le lecteur est forcé d'entretenir une logique paradoxale qui impose des degrés de fictivité à l'intérieur du monde fictif⁸.

Ce paradoxe rappelle la structure de l'anamorphose. Si le redressement de l'image anamorphosique rétablit ses justes proportions, il s'agit néanmoins de deux représentations (deux fictions) où la « juste proportion » est elle-même le produit d'une distorsion de la réalité qui ne fait que compenser notre incapacité de distinguer les apparences de leur simulacre ; le réel de ce qui en est notre perception. La perspective anamorphosique est une métaphore puissante pour la régression infinie vers la quête d'un « réel » ou d'un « vrai » qui soient indépendants de notre entendement.

La disposition précise de la fiction « fictive » permet de nuancer la conclusion du débat sur le statut du référent fictif, selon lequel celui-ci serait indépendant de la

+ + +

⁸ Distinguons ici entre notre licorne bicorne et l'exemple donné par Saint-Gelais des fictions à « ontologie mixte » (*op. cit.*, p. 114). Dans son exemple, Sherlock Holmes rencontre Sigmund Freud. Holmes aurait le statut d'une « licorne », tandis que la « bicorne » ajoute un niveau de complexité fictionnelle supplémentaire.

question de l'existence réelle des référents⁹. Cette conclusion ne tient pas compte de la question des « degrés » de fictivité posée par les divers niveaux ontologiques construits à l'intérieur de nos fictions. Il est vrai que toute fiction dépend d'une « ontologie mixte » qui campe des personnages fictifs dans des milieux plus ou moins « réels » et fait côtoyer des entités imaginaires et existantes. Que la distinction réel/imaginaire tende à naturaliser les éléments fictifs, comme dans le réalisme conventionnel, ou qu'elle verse sur les référents réels une part de fictivité, il y a peu de fictions qui ne mettent implicitement en scène un monde à double ontologie, où la dose relative d'invention ou de « réalité » peut servir à délimiter un bon nombre de genres romanesques.

Pour conclure à la non-pertinence de l'existence des référents mobilisés à l'intérieur de la fiction, il y a un grand pas à franchir. Hubert Aquin joue magistralement sur ce présupposé dans les marges de *Trou de mémoire*, où les textes réellement existants cités en bas de page sont assimilés au monde fictif. Selon nous, le présupposé de la non-pertinence de l'existence de ces textes constitue un appauvrissement de la signification potentielle du roman¹⁰.

Le roman *fictif* rend explicite les deux niveaux ontologiques qui sous-tendent tout travail de fiction et, en cela, constitue un type particulier d'autoréflexivité dont l'effet touche en premier à la logique textuelle et ensuite à celle de la lecture. L'imbrication impossible de deux ontologies ne fait pas que nous rappeler le statut fictif de la fiction, elle révèle en fait la précarité de notre capacité à traiter la fiction *qua* fiction, ainsi que la profondeur de notre conviction au sujet de la bonne disposition des licornes dans un monde dont nous savons qu'il en est rigoureusement dépourvu. Selon Jean Ricardou :

C'est que, évidence toujours éclip­sée, ce qui, dans un texte, se prétend réel, n'est jamais qu'une fiction au même titre que ce qui s'y prétend fiction. [...] La transmutation [le changement de statut d'un fait fictif à l'intérieur d'une fiction] n'affecte donc pas la fiction en tant que telle : on ne passe jamais que d'une fiction à une

+ + +

9 Richard Saint-Gelais résume ce débat, *op. cit.*, chapitre 2. 10 Voir Marilyn Randall (« L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, n° 69, 1998, p. 558-579) pour une étude des références textuelles dans *Trou de mémoire*. Lucie Hotte (*op. cit.*, p. 149, note 6) conteste la validité des « tentatives d'authentification des références encyclopédiques dans *Trou de mémoire* ». Selon elle, de telles tentatives relèveraient d'une lecture référentielle qui va « à l'encontre du fonctionnement textuel, qui pose l'impossibilité de connaître, de vérifier et d'atteindre la vérité » (*ibid.*), révélant le texte comme n'étant qu'« un ensemble de conventions » (*ibid.*). Justement, ces vérifications ne découvrent pas que des « faussetés », comme Hotte semble le supposer, mais un bon nombre de « références réelles » qui permettent d'identifier dans cette fiction à « ontologie mixte » une forte présence de référentialité par laquelle le monde fictif et le nôtre correspondent étroitement, notamment par le biais des documents discursifs. La référence « réelle » est aussi une convention : si j'agis selon les présupposés de cette convention et que je cherche les documents cités dans les marges du texte, je me trouve participante à ce dédoublement ontologique et agente active dans la prolongation de la fiction au-delà de ses marges, en fait, je concours à une ouverture du texte vers cet « ailleurs », vers cette « "vérité" qui existerait avant le texte » (*ibid.*) et que le texte, selon Hotte, nierait. Et pourtant, « le texte s'écrit continuellement dans le texte ou le long des marges d'un autre texte... » (Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal », *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 271)

autre. Elle concerne seulement la dimension référentielle de cette fiction. Elle réveille donc, brutalement ou avec toutes sortes de subtilités encore plus efficaces, le lecteur qui rêve si intensément sur le texte qu'il prend les fictions pour des réalités¹¹.

Le lecteur d'une fiction qui constate que tout cela *n'était que de la fiction* subit un effet de « précarisation ontologique¹² ». Mais le monde précarisé par cette prise de conscience est non seulement celui de la fiction, c'est aussi celui du lecteur et de ses propres présupposés.

PROCHAIN ÉPISODE ET L'EFFET « OUROBOUROS »

Ce terme, emprunté à Lise Potvin dans son article sur *La vie en prose*¹³, préfigure admirablement la structure circulaire des romans fictifs qui serait aussi capturée par la figure du ruban de Möebius, par la perspective paradoxale des desseins de Maurits Cornelis Escher, ou bien par l'anamorphose. Il s'agit de « romans dans le roman », mais où, à la différence des romans déjà évoqués, le texte confond de façon irrémédiable les ontologies précédemment mises en texte et/ou construites par le lecteur.

Prochain épisode sert de point de départ pour plusieurs raisons, qui renforcent son utilité exemplaire¹⁴. Historiquement la première apparition du *roman fictif* que nous avons identifiée, il permet de boucler notre propre histoire, car entre ce premier « épisode » aquinien et le prochain, à savoir *Trou de mémoire*, nous traversons presque la gamme entière de formes et de modulations du genre *roman fictif*. Ensuite, *Prochain épisode* réalise sur le mode explicite ce que d'autres romans plus récents passent sous silence, notamment, le rapport entre la forme romanesque et le contexte de production socioculturel. Nous intéressent plus particulièrement les éléments sociolittéraires de l'émergence du *roman fictif*. Loin de vouloir dénaturer ce corpus en faisant de ces romans des romans « engagés », nous n'avons pourtant aucune hésitation à les lire selon la devise du narrateur de *Prochain épisode*, selon qui son roman ne peut être compris « qu'à condition de ne pas être détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal » (*PE*, 90).

Si, pris ensemble, *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* semblent épuiser les formes et variantes de la structure du roman fictif, une analyse restreinte à ces deux textes ne permettrait pas de tenir compte ni de l'importance du genre ni de la diversité de ses manifestations dans le Québec contemporain. En fait, c'est la prolifé-

+ + +

11 Jean Ricardou, cité par Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 230-231. **12** Richard Saint-Gelais (*op. cit.*, p. 176) définit la *précarisation factuelle* (la transformation des états et faits fictifs au cours de la fiction) et la *précarisation épistémique* (la remise en cause de la certitude au sujet de ces états et faits pour le discours fictif). Nous ajoutons à celles-ci la notion de *précarisation ontologique* pour décrire la déstabilisation des présupposés lectoraux au sujet du statut même des mondes fictifs. **13** Lise Potvin, « L'ourobouros est un serpent qui se mord la queue x 2 », *Voix et Images*, n° 33, 1986, p. 406-427. **14** Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *PE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

ration d'intrigues empruntant une même structure qui nous encourage à en entreprendre l'étude, en nous fiant sur l'hypothèse qu'une telle prolifération ne saurait se réduire à une vogue formelle insignifiante, mais devrait par contre entretenir des liens importants avec le contexte dont elle émerge.

Dans *Prochain épisode*, un premier narrateur passe le temps de son incarcération à écrire un roman dont le héros est en quelque sorte son double, son « délégué de pouvoir » (PE, 43). Celui-ci doit accomplir une mission révolutionnaire dont l'emprisonnement du narrateur-scripteur avait entraîné d'emblée l'échec. Si la séparation des deux mondes est clairement maintenue par les oppositions entre la prison/la Suisse, l'immobilité/la mobilité, l'écriture/l'action, une volonté évidente de confusion s'affiche, autant sur le plan de l'énonciation que sur celui de l'identification spéculaire des deux personnages « je ». Le dédoublement « ontologique » mène au présupposé d'un vécu « réel » — l'asile et l'immobilité débilite — qui donne lieu à l'invention du récit de l'espion en Suisse, fiction compensatoire dont l'inutilité sur le plan politique est seulement en partie due à son échec final. L'action, la vitesse et la confrontation avec l'ennemi auraient lieu uniquement sur le plan fictif. Évoluant sur un registre hiérarchiquement « inférieur » à celui du scripteur, ce « délégué de pouvoir » est voué à l'échec parce que, n'ayant d'existence que symbolique, il est aussi impuissant sur le plan du réel que son créateur emprisonné.

Or, la hiérarchie ainsi établie subit un retournement instauré par l'effet « ourobouros » de la fin. Dans les dernières scènes de la « fiction », le héros fictif, vraisemblablement victime d'un(e) double agent(e), sera attrapé dans une église à Montréal et enfermé en prison ou à l'asile, où il écrira le roman dont on vient de terminer la lecture. Ce retournement ne boucle pas le récit et fournit à notre réflexion un élément important du *roman fictif*. À la juxtaposition des mondes « réel » et « fictif » qui fonde la logique du « roman dans le roman », Aquin ajoute un niveau de complexité qui touche à la nature même de la fiction et à notre rapport avec elle, faisant de *Prochain épisode* non seulement un « roman dans un roman » et « un roman de la lecture », mais le prototype du *roman fictif*.

Cette fin instaure aussi deux régimes de lecture. Selon le premier, « représentatif », l'histoire « fictive » racontée par le révolutionnaire serait « en réalité » le récit des activités « réelles » menant à son emprisonnement. La deuxième fiction n'aurait donc rien de fictif, mais occuperait la même place ontologique que la première. Les confrontations avec le mystérieux H. de Heutz, les circonvolutions suisses et la femme blonde, double de l'amante de l'espion, indiqueraient autant d'épisodes vécus menant à l'incarcération du narrateur, constituant ainsi le récit de son passé « réel ». Les deux niveaux ontologiques ne seraient qu'un leurre installé par le truchement d'une fiction seulement apparente et s'effaceraient en n'en formant qu'un seul : le personnage « fictif » quitterait son monde fictif pour réintégrer le monde « réel » du scripteur emprisonné en même temps que sa cellule, où il écrira l'histoire des événements menant à l'emprisonnement que nous venons de lire...

Cette lecture, qui a l'avantage indéniable de la simplicité, voire du « bon sens », est insatisfaisante sur de nombreux plans, dont celui de la complexité des rapports établis entre le narrateur et son personnage fictif ou, plutôt, entre deux personnages dont la présentation initiale veut maintenir la distinction sur le plan

ontologique des mondes fictifs. Il est explicitement annoncé que le projet d'écriture auquel se livre le narrateur est un roman, projet qui l'amène à discourir sur des questions de genre, d'originalité (idéal de preux auquel il renonce), et sur l'inutilité relative de la littérature comme action révolutionnaire¹⁵. C'est dans la valeur compensatoire de la fiction *qua* fiction, et non pas comme simple récit des événements du passé, que la deuxième intrigue de *Prochain épisode* — en fait sa seule véritable intrigue — prend tout son sens.

Le rôle du héros fictif serait de compenser l'impuissance de son créateur en accomplissant ce que l'immobilité atavique de ce dernier l'a empêché de réaliser. Il n'en est pourtant rien. L'impuissance révolutionnaire du scripteur incarcéré se dédouble par son incapacité à imaginer même une réussite compensatoire pour son « héros » ; à lui inventer un sort plus heureux que celui qui puisse être vécu ; à réaliser sur le plan symbolique ce qu'il a raté dans le réel¹⁶. L'échec du héros symbolique est encore plus grave que celui du premier narrateur, car ce dernier est contraint par le passé du pays, par ces carences héréditaires, par son destin historique. Le double fictif, qui aurait pu accumuler les talents d'un Ferragus, comme ceux d'un Sherlock Holmes ou d'un James Bond, se fait prendre, lui aussi, dans les rets d'une intrigue qui le dépasse, et dans l'inexorabilité d'une histoire qui le précède. Lu comme fiction dans une fiction, qui comporte alors deux niveaux ontologiques, *Prochain épisode* raconte ainsi deux échecs.

Mais il y a plus. Selon notre lecture « transreprésentative », l'espion pris dans l'église à Montréal, personnage fictif qui rejoint son auteur à la case départ, aurait sur celui-ci un effet plutôt fictionalisant : le renversement opérera dans ce cas sur le statut du premier narrateur qui s'attirera une « fictionalité » par l'investissement de son personnage fictif. Ou, pour dire les choses encore plus paradoxalement, la fin de *Prochain épisode* nous révèle cette vérité à la fois évidente et intenable : c'est un personnage fictif qui est l'auteur de ce récit à double fiction ou bien doublement fictif.

Prochain épisode propose deux régimes de lecture : le « représentatif », par lequel le bon sens prévaut, et le « transreprésentatif » par lequel, en vertu du retournement de la fin, une possibilité met le lecteur devant une situation « impensable sous le régime de la représentation¹⁷ », soit que le scripteur du texte est en fait un personnage fictif de son propre cru. Cette situation s'apparente à celle de la « parafictionnalisation de l'instance narrative » proposée par Saint-Gelais, où le lecteur est amené à postuler l'existence d'un « narrateur », d'une présence pensante comme source du discours :

[L]e discours devient lui-même, en tant que discours, un élément fictif, puisque les énoncés qui composent le texte sont alors considérés comme les énoncés du narrateur, comme le résultat de son activité énonciative. C'est donc le discours

+ + +

15 Voir, par exemple, *PE*, 5-8, 15, 88, 90. 16 « En ce moment même, je n'arrive pas à souffler à mon double les quelques phrases d'occasion qui le sortirait du pétrin » (*PE*, 54 ; je souligne) ; « [d]'un instant à un autre, je vais sûrement trouver le mot qui me manque pour tirer sur H. de Heutz » (*PE*, 159 ; je souligne). 17 Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 229.

entier qui se voit pris en charge par l'une des composantes de la fiction qu'il a permis de mettre en place¹⁸.

C'est le paradoxe d'un auteur fictif comme personnage dans sa propre fiction qui ressort de la lecture « transreprésentative » de *Prochain épisode*, et c'est cette situation d'abord impensable qui devient de plus en plus explicite au cours de notre examen des romans fictifs¹⁹.

ROMANS FICTIFS

Le roman fictif met en scène un narrateur-scripteur engagé dans une double activité de lecture et d'écriture — la première le plus souvent servant de prétexte ou d'inspiration à la seconde. Il présente en conséquence une fiction à deux niveaux ontologiques d'où surgira, selon Saint-Gelais, une « impossibilisation » ontologique par laquelle les niveaux apparemment distincts se rejoignent, faisant évoluer un même personnage simultanément sur « deux registres de la fiction²⁰ » et produisant, comme dirait Douglas Hofstadter, des « hiérarchies enchevêtrées » (« tangled hierarchies²¹ »). Le roman fictif appartient ainsi à cette catégorie de récits qui minent les présupposés du « régime de lecture représentatif » en faveur d'une transformation de ce régime et d'une mise en cause explicite de ses moyens.

Il s'agit dans la majorité des cas de « romans à énigmes » qui épousent parfois explicitement une forme policière — à l'instar des romans d'Aquin — dans lesquels la quête est au premier plan. Le plus souvent un texte, un discours, une représentation sont à la fois l'objet et l'obstacle principal de la quête, et ses moyens privilégiés sont la lecture et l'écriture. Dans ces romans, c'est la quête elle-même plutôt que sa solution qui en constitue l'intérêt principal.

Une analyse même sommaire des romans de notre corpus n'est pas réalisable dans les limites du présent article. Résumons en plutôt les éléments principaux et distinctifs. *Le double suspect* (1980), *Le sexe des étoiles* (1987), et *La vie en prose* (1980) fournissent trois exemples de « romans fictifs » qui prolongent les dispositions de *Prochain épisode*²². Dans chaque cas, l'élément déclencheur du paradoxe onto-

+ + +

18 *Ibid.*, p. 190. 19 Dans *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (New York, Vintage Books, Random House, 1979, p. 680), Douglas Hofstadter imagine une situation où il y aurait trois auteurs : « Z, T et E. Mais Z existe seulement dans un roman par T. De même, T n'existe que dans un roman par E. Et curieusement, E n'existe que dans un roman... par Z. » Ce triangle de hiérarchies enchevêtrées, impossible dans le monde, est bien sûr possible dans la fiction car, selon Hofstadter, celle-ci existe à un niveau inférieur à son auteur « réel » qui, lui, occupe un niveau « inviolable » car évoluant en dehors du système clos de la représentation. Or, le paradoxe s'instaure au moment où le niveau supérieur et inviolable est invisible au spectateur qui n'en tient pas compte et qui, de ce fait, se trompe de niveau. Qu'il existe un niveau supérieur extérieur à la fiction (i.e. l'auteur réel) nous semble trop évident pour que l'explication de Hofstadter, qui vise ultimement une hypothèse au sujet du fonctionnement du cerveau et de l'entendement humain, nous éclaire sur le fonctionnement de nos fictions. 20 Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 255. 21 Douglas Hofstadter, *op. cit.*, p. 684-719. 22 Madeleine Monette, *Le double suspect*, Montréal, Typo, 1996 [1980]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées

logique ne s'instaure que pendant les dernières scènes du roman où un retournement de l'ordre des mondes fictifs ébranle irrémédiablement les présupposés de lecture entretenus.

LE DOUBLE SUSPECT

Le double suspect s'apparente étroitement à *Prochain épisode*, du fait que le dédoublement des mondes fictifs est clairement présent dès le début et semble se maintenir de façon non-problématique pendant la lecture. La réécriture imaginative par Anne du journal fragmenté et incohérent de son amie Manon, morte dans un accident de voiture qui a toutes les allures d'un suicide, installe un monde explicitement assumé comme fictif par sa créatrice qui se livre à des métacommentaires pour décrire ses difficultés de rédaction et surtout son investissement personnel dans le personnage de Manon qui serait plus une projection de son auteure qu'une reconstruction authentique. En dépit du mystère de Manon et de la double vie qu'elle semblait mener, le monde «réel» d'Anne, qui occupe une chambre d'hôtel en Italie le temps de l'écriture, et le monde reconstruit, «fictif», de Manon, ne subissent aucune confusion.

Ce dédoublement est toutefois compliqué par le retournement de la fin. Ayant terminé son projet d'écriture, deux fois qualifié de «roman» (*DS*, 49, 209), la scriptrice quitte l'Italie pour Montréal. À la fin du roman, une voix narrative impersonnelle annonce la descente de l'avion d'une femme vêtue «en jean noir et pull rouge» (*DS*, 209). Ce détail reproduit textuellement le costume porté par un troisième personnage dans le récit : ni Anne ni Manon — que nous avons appris à traiter comme des doubles l'une de l'autre —, mais une troisième femme, Andrée, amie de la morte (*DS*, 178). La scriptrice assume l'identité — ou du moins les vêtements — d'un tiers personnage qui n'avait eu d'existence que sur le plan de la deuxième fiction. Manon et Anne semblent partager au début du récit une ontologie de «premier degré», évoluant toutes les deux indépendamment des inventions ultérieures de la narratrice. Celle, pourtant, qui portait un jean noir et un pull rouge n'a d'existence qu'à l'intérieur de la deuxième fiction, et c'est l'identité établie entre elle («fictive») et la scriptrice («réelle») qui brouille les distinctions ontologiques qui étaient, jusqu'à ce moment-là, claires. Il ne semble pas que cette distorsion de la perspective narrative puisse être redressée. Le récit se termine sur une énigme que la lecture ne peut résoudre, en dépit des efforts de raisonnement «parafictionnel» par lesquels le lecteur tente de réduire l'incohérence²³. Et, comme toujours dans le roman

+ + +

par le sigle *DS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte; Monique Proulx, *Le sexe des étoiles*, Montréal, Québec/Amérique, 1987. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *SE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte; Yolande Villemare, *La vie en prose*, Montréal, Typo, 1984 [1980]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *VP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. ²³ Richard Saint-Gelais (*op. cit.*, p. 166) appelle «parafictionnalisation» un résultat de la lecture représentative qui raisonne sur les non-dits ou les apories du texte, afin de les résoudre en les

«ourobouros», la fin nous renvoie à la case départ où nous découvrons que notre première impression à l'égard de «l'existence réelle» de Manon était elle-même un trompe-l'œil : la relecture révèle que Manon est uniquement un effet de l'écriture d'Anne qui entame le récit de leur séjour en Italie après la mort de son amie. Comme dans *Trou de mémoire*, la mort du «personnage principal» précède le début du récit qui lui donne vie.

Le projet de roman qui est annoncé à deux reprises, au début et à la fin du récit, et que le lecteur assimile à la ré-écriture imaginative par Anne du journal de Manon, glisse alors vers une nouvelle possibilité. Si le *roman fictif* n'était pas uniquement la version du journal que nous lisons à l'intérieur du roman premier, mais était en fait ce roman que nous lisons ? La surprise de la fin qui impose une relecture du début dévoile en fait que *Le double suspect* n'est dans son entièreté «rien que de la fiction» où l'enchevêtrement des hiérarchies élimine la distinction entre fiction «réelle» et fiction «fictive» qui semblait diriger le récit.

LE SEXE DES ÉTOILES

Dans *Le sexe des étoiles*, contrairement à *Prochain épisode* et au *Double suspect*, le dédoublement ontologique ne s'instaure qu'à la fin. Le roman met en scène un seul monde fictif habité par des personnages parfaitement vraisemblables et pourtant légèrement loufoques. Une focalisation multiple nous fait suivre de l'intérieur leurs expériences ; pourtant, le ton et le style de la narration hétérodiégétique suggèrent la présence d'un auteur implicite, d'une conscience dont la perception du monde transcende et unifie celle des protagonistes.

Marie-Pierre, une transsexuelle, est le centre autour duquel orbitent les autres personnages. Parmi eux, Dominique, un écrivain en panne d'inspiration, établit avec elle une amitié dans l'espoir de réveiller sa créativité, mais Marie-Pierre finit par l'obséder. Vers la fin du roman, Dominique se promène avec son manuscrit — finalement terminé — «dans un sac de gabardine rose» (SE, 317), quand il l'aperçoit. C'est en allant à la rencontre de l'objet de son obsession qu'il se fait écraser par une voiture et meurt. L'accident projette dans les airs le manuscrit de 328 pages, les feuilles volantes tombant aux quatre coins de Montréal, aux endroits et moments précis où se trouvaient évoqués les personnages du roman que l'on vient de lire. Il va sans dire que le roman *Le sexe des étoiles* comporte ainsi 328 pages²⁴.

Le roman ne se termine toutefois pas là, car Dominique avait envoyé, par précaution, un exemplaire du manuscrit à son amie Gaby. À la suite de la mort de l'écrivain, Gaby parcourt les dernières lignes du manuscrit qui sont, on le devine, les ultimes phrases du roman que nous lisons. Gaby porte ensuite le manuscrit à l'éditeur. Cette conclusion n'est que partielle, puisque après cette première «fin», un

+ + +

versant «au compte de l'histoire». Une solution parafictionnelle serait d'imaginer qu'Anne a emprunté à sa propre garde-robe pour vêtir son personnage. Pourtant, cette explication ne résiste pas au dispositif textuel qui rend saillant ce détail autrement insignifiant, forçant le lecteur à en tenir compte. 24 L'accident a lieu à la page 317.

court passage évoque Marie-Pierre qui s'en va pour refaire sa vie, un « sac de gabardine rose » à l'épaule. Ces fins, tout en faisant basculer le roman vers la fiction au deuxième degré, posent d'autres problèmes. L'identité établie entre le manuscrit de Dominique et le texte que nous lisons, accompagnée du fait que Gaby décide d'en apporter une copie à l'éditeur, mène à un premier constat : Gaby aurait terminé et publié le roman que Dominique a écrit : *Le sexe des étoiles*.

Mais que faire de la mention du « sac de gabardine rose » à l'épaule de Marie-Pierre ? Une lecture qui respecte la cohérence d'un monde fictif « réel » n'aurait qu'à chercher plus loin que l'explication « parafictionnelle » selon laquelle Marie-Pierre, amie et muse de Dominique, aurait hérité du sac où l'auteur portait le manuscrit et qui n'est ni plus ni moins qu'un hommage à la puissance envoûtante et vitale qu'elle était pour lui et pour son histoire. Pourquoi pas ? Parce que, tout comme dans *Prochain épisode*, nous évoluons dans un monde où les apparences n'épuisent pas la réalité, où « là, une femelle ricanait dans la voix de cet homme, [où] là, un mâle méditait sous le maquillage de cette femme » (SE, 328) ; parce que, par « déformation professionnelle », nous refusons les réponses trop faciles et une logique trop cohérente²⁵...

Jusqu'à la mort de Dominique, une seule ontologie gouvernait le monde fictif : c'est au moment de sa mort que ce monde éclate en plusieurs fragments irréciliables, posant des paradoxes sans réponse. L'effet en est proprement bouleversant : voilà que le lecteur se pose des questions irrecevables : « Qui a écrit *Le sexe des étoiles* ? » L'hypothèse de Dominique comme instance auctoriale « fictive » s'instaure et s'envole au même moment : pourtant, la question de « l'auteur » de la fiction est dès lors inéluctablement posée²⁶. Marie-Pierre et tous les autres existaient-ils vraiment ? Comment se fait-il que le sac de gabardine rose passe de Dominique à Marie-Pierre, c'est-à-dire de *fictif* devienne *réel*, quand ce n'est pas l'inverse ? Aucune de ces questions n'a de sens, et pourtant... On est bien devant une bicorne. Ou pour reprendre l'expression heureuse de Potvin, un ourobourous.

LA VIE EN PROSE

La vie en prose représente une forme exacerbée du roman de l'écriture et de la lecture et atteint le sommet de la confusion des niveaux ontologiques « réels » et « fictifs ». Il se distingue alors des autres romans analysés jusqu'ici en empêchant rigoureusement dès le début toute tentative de lecture représentative. Nous ne

+ + +

²⁵ Richard Saint-Gelais (*op. cit.*, p. 253-266) souligne le fait que le choix conscient ou inconscient d'un régime de lecture n'est pas conditionné uniquement par les dispositifs textuels, mais par l'expérience accumulée de lectures antérieures. Devant une inconséquence diégétique, par exemple, le lecteur peut mobiliser une parafictionnalisation représentative, ou préfère prendre ce qu'il appelle une « décision transreprésentative ». ²⁶ C'est à ce point que le roman fictif dépasse la logique du niveau inviolable posée par Hofstadter. Le fait de savoir que Monique Proulx a écrit le roman n'empêche pas le questionnement à l'intérieur du système fictif. Il y aura en fait, comme dans chacun de nos exemples, deux romans : *Le sexe des étoiles* de Proulx, et « *Le sexe des étoiles* » dont l'auteur serait — ou ne serait pas — Dominique.

décrivons pas ce roman alambiqué, nous montrerons seulement son appartenance au genre que nous avons délimité.

Au début du récit, un groupe de femmes se réunit pour lire les épreuves de divers manuscrits en vue de leur publication. Cette courte partie se distingue de la suite du roman qui présente une série de récits que l'on s'efforce de comprendre comme étant soit la substance des manuscrits qu'elles lisent, soit des bouts de fiction créés par une ou des auteure(s) présumée(s) qui serai(en)t inévitablement l'une ou plusieurs des femmes de cette maison d'édition au féminin. Une longue section au milieu, « Le livre-sphinx », met en scène un des personnages écrivant un roman, ce qui rétablit pour un temps la cohérence narrative et « romanesque ». Mais l'effet général nous mène dans un dédale de récits plus ou moins indépendants, où la prédominance de la première personne et la récurrence de noms propres rendent l'identification des personnages difficile, voire impossible. Des références continues à l'écriture en train de se faire et au titre même du livre que nous lisons renforcent la confusion et exacerbent la thématique de l'autoréférence : « Je ne sais quel nom il aura dans *La vie en prose*... Je suis, moi aussi, devenue un personnage dans le roman d'une autre. » (VP, 245) L'impression d'un roman encodé s'accroît par le nom Noe-Vladimira Yelle, anagramme évidente de Yolande Villemaire.

La dernière section du texte nous ramène à la case départ. Les mêmes femmes discutent toujours les épreuves qu'elles corrigent ; on a donc l'impression d'être sorti du dédale — pas tout à fait indemne, pourtant — et d'avoir retrouvé le « réel » par rapport aux textes qui formeraient la « fiction » du roman. Mais la dernière phrase du roman fait basculer toute hypothèse semblable : « Yolande dit : “Hein, qu'est-ce que c'est après : “Vava dit que bien sûr y a des choses qui arrivent et tout ça ?” Rose dit que ah oui, que la troisième ligne est intervertie avec la deuxième, que après “et tout ça”, c'est “comme dans le roman de Solange comme dirait Vava”. » (VP, 372)

Dans cet excipit, « Yolande », qui n'est mentionnée qu'une fois, pose une question au sujet du texte qu'elle est en train d'éditer (« Hein, qu'est-ce que c'est après : “Vava dit que bien sûr...” »). Or, « Vava dit que bien sûr... », qui est bel et bien la première phrase du roman que nous lisons, rend la distinction déjà fragile entre le « réel » et la « fiction » absolument intenable et installe l'effet « ouroubouros » : la première phrase du niveau « réel » du roman s'avère, dès la dernière, une phrase « en effet » fictive. Les distinctions entre les niveaux « réel » et « fictif » qui ont appuyé notre lecture tout le long de ce roman-sphinx finissent par se dissoudre dans l'absorption du « réel » par la fiction. Dans ce cas, le « réel » dont il s'agit comprend même le nom de l'auteure réelle²⁷. Le serpent a fini par manger sa queue ou, mieux, peut-être, c'est la queue qui a mangé le serpent...

+ + +

²⁷ Dans sa lecture détaillée et éclairante, Potvin (*loc. cit.*, p. 411) établit aussi les incipit et excipit comme « une sorte de fiction au premier degré par rapport au reste du roman qui [...] nous propulse à travers des manuscrits multiples ».

Nous arrivons, au terme de ce recensement lacunaire et provisoire, à un roman qui nous fournit l'inspiration pour une catégorie qui reste encore à construire. Admettons-le de prime abord : notre lecture de *Trou de mémoire*²⁸ prendra une voie résolument transreprésentative et ceci en tenant compte d'évidences d'ordre textuel et formel.

Trou de mémoire est à la fois trop bien connu et trop complexe pour que nous en offrions ici un résumé exhaustif. Rappelons toutefois que quatre narrateurs différents prennent la plume au cours du récit ; que la plupart d'entre eux sont en même temps des lecteurs — du récit même que nous lisons au fur et à mesure de sa construction — et qu'ils s'arrogent le droit, dans les notes en bas de page ou bien dans les parties ultérieures du roman, de commenter les écrits des autres personnages. Forme exacerbée du roman de l'écriture doublée du roman de la lecture, *Trou de mémoire* se présente comme une suite de lectures-écritures dont l'une des fonctions principales est de mettre en cause les précédentes : aucun centre narratif autoritaire ne vient régler une fois pour toutes les questions de la véracité et de la fiabilité des discours contradictoires auxquels le lecteur est confronté. C'est la lecture des textes qui génèrent le roman en train de s'écrire et qui fournit la motivation aux scripteurs pour l'écriture à venir : l'éditeur lisant et rétablissant le récit autobiographique de Magnant nous rappelle la réécriture du journal intime de Manon ; la lecture simultanée de ce récit qu'en fait R. R. et ses interventions à statut problématique relancent l'éditeur dans des tentatives encore moins fructueuses de déchiffrement par le biais de l'analogie avec le tableau anamorphosique ; et celle qui devient la scriptrice et l'éditrice finales n'apprend rien moins que la « vérité » sur sa propre vie à partir de cet amas de fragments.

Tout comme dans les scènes finales du *Sexe des étoiles*, de multiples conclusions sont présentées : R. R. s'instituant comme lectrice, éditrice et scriptrice d'une histoire écrite par d'autres qui en sont tous finalement décédés. Mais le lecteur a bien l'impression que la fin est quelque peu arbitraire, un prochain jet d'inspiration pouvant faire renaître les personnages et de nouvelles vérités, voire de mensonges à leur sujet²⁹.

Mais pourquoi insérer *Trou de mémoire* dans la série des romans fictifs ? S'il appartient sans aucun doute à celle des « romans de la lecture », nous avons pourtant insisté sur l'existence de deux niveaux « ontologiques » instaurés par la présence d'un auteur-scripteur fictif qui occupe un plan hiérarchiquement « supérieur » à celui des personnages qui, eux, constitueraient le niveau « fictif » de la fiction. De prime

+ + +

28 Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *TM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 29 À propos de la fin de *Combray* de Marcel Proust, Richard Saint-Gelais (*op. cit.*, p. 212) fait un commentaire qui décrit exactement *Trou de mémoire* : « Rien de mieux qu'une méprise, on le voit, pour en cacher une autre ; plus précisément, et cette fois du point de vue de la lecture, rien de mieux que la rectification d'une précédente méprise pour susciter une confiance qui se révélera non moins trompeuse que la première... Dès lors, comment s'en tenir à la version qui a le dernier mot ? »

abord, *Trou de mémoire* ne paraît pas remplir cette condition dans la mesure où les multiples narrateurs semblent tous évoluer au même niveau ontologique. Selon la logique de la fin, ce serait sans doute R. R. qui occuperait la position supérieure. Mais cette hypothèse ne saurait satisfaire la logique d'un récit où la succession de multiples scripteurs en fait la facture essentielle.

Quels seraient donc les éléments qui nous pousseraient à lire *Trou de mémoire* comme un *roman fictif*? Constatons tout d'abord la présence explicite d'une thématique du mensonge, de la fiction ou, mieux, de l'impossibilité de la vérité. Cette thématique traverse d'une façon ou d'une autre tous les textes du corpus. Ensuite, beaucoup d'entre eux partagent la forme de l'énigme où un mystère à éclaircir est au centre des préoccupations des personnages fictifs, et par conséquent de celles des lecteurs réels. Mais à l'encontre du roman policier où le mystère est un contenu diégétique des textes, c'est, dans ces cas, le texte lui-même qui constitue l'énigme. En ce qui concerne *Le double suspect* et *Trou de mémoire*, le texte-énigme que le lecteur réel tient entre ses mains est doublé par les textes énigmatiques qui hantent les pages et les personnages de la fiction.

Dans *Trou de mémoire*, la quête de la solution au mystère textuel est thématisée le plus clairement par celle de l'éditeur, mais tous les personnages y participent d'une façon ou d'une autre: Olympe cherche à déchiffrer les paroles lacunaires et délirantes de R. R. qui, elle, traque sa propre vérité dans les pages de la fiction. Et P. X. Magnant, l'auteur du récit qui devient le mobile de toute l'intrigue et donc le seul, vraisemblablement, à tenir la clé de l'énigme, serait à la recherche aussi de sa propre vérité si on compare son «roman autobiographique» avec les pages du «Cahier noir» qui constituerait son journal intime.

L'énigme principale est de savoir à quel niveau ontologique rattacher le fait principal raconté dans le «roman autobiographique»: le meurtre de Joan, amante de P. X. Magnant, dont il écrit le récit pour s'empêcher d'en parler. Or, l'intrigue entière dépend de cette mort qui constitue le «socle sombre du roman» (*TM*, 165). Comme le dit l'éditeur: «Elle anime tout; elle est le foyer *invérifiable* d'un récit qui ne fait que se *désintégrer* autour de sa dépouille...» (*TM*, 165; je souligne) Magnant déclare qu'il a *inventé* le meurtre de Joan (*TM*, 97); il avoue aussi qu'il écrit le récit d'un meurtre faute d'avoir quelqu'un à tuer pour le moment³⁰ (*TM*, 20). Enfin, sans la mort de Joan, tout le récit s'ébranle et ne devient que la fiction d'un écrivain (fou?). Cette hypothèse est sans doute indéfendable... mais il n'en demeure pas moins qu'elle a l'avantage de répondre à une autre question centrale: qui écrit le roman? L'absence de personnage-auteur définitif fait place à l'hypothèse d'un auteur implicite, celui, par exemple, qui serait l'auteur des quelques notes sans signature³¹...

+ + +

30 Voir Marilyn Randall (*loc. cit.*) pour une analyse approfondie de l'état fictif possible de la mort de Joan. Cette lecture des articles psycho-pharmacologiques cités dans les notes infrapaginales de *Trou de mémoire* érige l'hypothèse d'une condition psychologique, «la fausse simulation», qui entraîne les sujets à faire des fausses auto-accusations, «maladies» dont souffrirait Magnant. 31 Sur l'hypothèse des erreurs typographiques comme stratégie de lecture «parafictionnelle», voir Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 165-167.

C'est la découverte du cadavre qui est l'événement déclencheur du roman policier traditionnel. *Trou de mémoire* partage avec *Le double suspect* une mort qui, au cœur du livre, en est à la fois la raison d'être et le point de fuite. Mais chaque cadavre n'a d'existence que comme effet discursif de scripteurs qui avouent être engagés dans un projet d'écriture romanesque. Tout comme Manon, Joan est une absence qu'il s'agit de couvrir de cet « amas de tissus » (*TM*, 57) dont l'éditeur nous rappelle qu'il constitue une métaphore pour le texte. Mais si Joan n'existe que sous la plume de P. X. Magnant, son statut fictif fait basculer tout le récit dans la « fiction », tant l'intrigue et les autres personnages dépendent d'elle. Il s'agirait d'un roman fictif sans la mise en texte de l'auteur implicite : un *Prochain épisode* dépourvu d'un scripteur ; une fiction au deuxième degré privé du premier ; en fait, d'un *roman fictif*.

L'hypothèse d'une Joan imaginaire, inventée par un auteur paranoïaque, narcomane et tourmenté par ses impuissances à la fois sexuelles et politiques, correspond à celle, que nous avons posée, de l'effet fictionalisant de la fin de *Prochain épisode*. Car dans chaque cas, deux régimes de lecture contradictoires sont suggérés par le texte, laissant le lecteur sans ressources quant à la « bonne » décision à prendre. Notre analyse, qui s'avère « aberrante » en regard du bon sens de la lecture représentative, ne fait qu'actualiser un régime de lecture au dépens d'un autre, en l'occurrence, celui qui est explicitement posé comme étant le projet de fiction explicite de P. X. Magnant.

Dans les autres romans du corpus, une impossibilité ontologique mène à ce réveil brutal du lecteur rêvant dont parlait Jean Ricardou. L'intrigue échafaudée dans *Trou de mémoire*, qui empêche le lecteur de rêver (si elle ne le fait pas endormir tout à fait), ne contrecarre pas entièrement la « tentation parafictionnelle » de laquelle tout lecteur est la proie³². Mais d'échec en échec, le lecteur n'arrive pas à organiser la logique ni la cohérence des épisodes qu'Aquin décrit comme « des ensembles autistes, des chapitres schizophrènes réunis dans une même salle³³ ». L'échec de la lecture représentative peut amener le lecteur à subir une transformation de son propre régime de lecture et à substituer, à ses présupposés référentiels, l'hypothèse d'une « narration impossibilisée par sa fiction³⁴ ».

LA DISPARITION ÉLOCUTOIRE DU ROMANCIER

Nous avons commencé par évoquer l'émergence du *romancier fictif* comme personnage dans les romans au Québec des années précédant la Révolution tranquille. Or, les romans que nous avons étudiés permettent de constater un autre paradoxe associé au roman fictif : celui de la « mort » de ce romancier fictif dans les pages de

+ + +

32 Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 220. 33 Cette description provenant du journal intime d'Aquin (26 octobre 1962) commente l'évolution d'un roman et d'une esthétique qui deviendront *Trou de mémoire* (*Journal 1949-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 340). 34 Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 228.

la fiction qui l'a fait naître, qu'il a fait naître. Mort de l'auteur ou, pour citer Aquin citant Stéphane Mallarmé, « la disparition élocutoire » du romancier qui n'est mis en scène dans le texte que pour disparaître à l'intérieur de sa propre fiction³⁵.

Dans *Le sexe des étoiles*, cette mise à mort est un « fait fictif » : Dominique n'émerge comme « auteur » fictif du roman que pour mourir du même coup. Mais le fait que la fiction continue au-delà de la vie de « l'auteur » dont le lecteur constate la mort fait en sorte que l'hypothèse d'un auteur fictif, une fois installée par la fiction, le lance sur la piste d'hypothèses à propos de la question du « véritable » auteur fictif.

Ailleurs, l'effet est renversé. Le romancier fictif est un « fait » posé depuis le début de la fiction et sa disparition ne s'effectue pas par une mort littérale, mais par sa fictionalisation. L'effet « ourobouros » dans *Prochain épisode*, *La vie en prose* et *Le double suspect* a pour conséquence d'absorber l'écrivain, la présumée source de la fiction, à l'intérieur de la fiction, de sorte qu'il disparaît et ne retient que le statut d'un effet de discours : paradoxalement, un effet de son propre discours. La disparition de l'auteur fictif, qui finit par être avalé par sa propre fiction, répond éloquentement à l'appel d'Hubert Aquin :

Dans les livres contemporains québécois et autres, j'ai trouvé que l'auteur est décédément surprésent. Le livre se trouve, en fin de compte, contaminé par la présence de son auteur à tel point que le jeu, quand on lit, consiste à aimer ou à détester la personne même de l'auteur. J'en viens à préconiser une pratique de l'absence de telle sorte que les livres ne deviennent pas indiscernables à force d'être englués. À la limite, je me demande si la grande innovation littéraire ne serait pas de revenir à l'anonymat... À lecteurs anonymes, auteurs anonymes...

Il est bien possible que, parce que je me suis insurgé contre la surprésence des écrivains, l'on me considère comme un spectre. Que répondre à cela ? Il est bien difficile de disparaître et que cela ne soit qu'élocutoire, je sais... Disparaître, c'est mourir un peu³⁶.

Si, selon Roland Barthes, l'auteur ne meurt que pour mieux faire place à la naissance du lecteur, c'est cette naissance qui prime au plan de la pragmatique dans les textes étudiés : c'est par la disparition de leurs auteurs fictifs que ces récits font basculer le lecteur dans un indécidable qui le crée en tant que lecteur, c'est-à-dire le projette comme agent actif dans la fiction dont il se croyait n'être qu'un témoin passif. Selon Saint-Gelais « la lecture est une partie prenante dans la transreprésentation, loin d'en être simplement spectatrice, elle en est l'un de ses moteurs³⁷ ».

Dans *Trou de mémoire*, l'auteur fictif brille par son absence, mais en dépit, paradoxalement, d'une véritable surprésence de scripteurs. Mais la mise à mort de ces « auteurs » est aussi saillante. Non seulement Magnant subit une double mort par un accident d'automobile, mais il se transforme en éditeur. Celui-ci, avant de trouver

+ + +

35 Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire du poète" » (« Mallarmé »), *Mélanges littéraires*, t. II. *Profession écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy et Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 243-249. 36 *Ibid.*, p. 248-249. 37 Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 239.

une mort mystérieuse, disparaît littéralement dans son propre discours ou plutôt dans les dédales du récit qu'il édite : « Je meurs en écrivant... » (*TM*, 137) R. R., elle, disparaît pour se transmuier en Anne Lise Jamieson, et Olympe, lui, meurt aussi, on ne sait comment. La capacité d'absorption de la fiction qu'est *Trou de mémoire* semble prodigieuse ; le roman devient un véritable trou noir où disparaissent, chacun à leur tour, les auteurs des récits successifs.

Ces morts successives des instances scriptrices posent l'impossibilité de l'auteur et l'usurpation de sa place par les lecteurs qui se transforment chacun à tour de rôle en un auteur condamné. La scriptrice qui survit aux événements brise cette chaîne en imposant au texte une forme finale quelque peu arbitraire et en le soumettant à la publication (ou, pour paraphraser Magnant, le texte s'arrête parce qu'il n'y a personne à tuer pour le moment...). Ce nouveau personnage est le lecteur par excellence : celui qui ne pose pas le geste de l'écriture, comme l'avait fait R. R., mais qui en est un pur effet ; celui dont l'identité est formée par le texte et qui n'en subit pas l'effet mortel. En cela, Anne-Lise Jamieson est la lectrice née de cette rencontre avec le texte : celle qui au lieu d'écrire va donner naissance à l'enfant de Magnant ; celle qui va quitter l'imaginaire pour œuvrer dans le réel. Cette distinction entre l'auteur, qui travaille l'imaginaire, et le lecteur émergeant des dédales du texte mortifère, réalise la « mort de l'auteur » et « la naissance de l'auteur » aquiniennes — théorisées par Barthes la même année.

Si, selon Belleau, l'émergence du « romancier fictif » signalait la naissance de la littérature québécoise, la disparition de celui-ci en témoignerait-elle la fin ? Hypothèse trop facile, et pourtant nous avons constaté la retraite plus ou moins généralisée de la problématique identitaire « nationale », « québécoise », en faveur de problématiques identitaires autres, en l'occurrence féminine, sexuelle, auctoriale et, ne l'oublions pas, lectorale.

L'appel au lecteur par le biais de ces auteurs disparus ne fait que souligner une vérité : une littérature ne naît pas uniquement à force d'auteurs, elle naît et vit à force de ses lecteurs. Dans les romans fictifs, si les rôles d'écrivain et de lecteur sont indissolubles, c'est le plus souvent la lecture qui précède l'écriture, le lecteur se transformant en écrivain qui disparaît à son tour dans sa propre fiction pour ne laisser de place qu'au lecteur — réel, cette fois — figuré, nous l'avons dit, par Anne-Lise Jamieson. Lectrice par excellence, c'est elle qui donne vie au texte qui, au cours de sa lecture, lui a fait subir une transmutation profonde. Le roman fictif reflète le rôle dévolu au lecteur réel : l'acte de lecture y est un élément essentiel du processus de la création, au sein même des différentes diégèses. Ce lecteur n'est pas seulement celui qui, par son activité, anime la fiction ; c'est aussi celui dont dépend l'existence même d'une littérature. Et celui qui n'en sort pas toujours indemne.