

Tangence



« Et toutes ces toiles d'araignées ? »
L'insaisissable écriture de *Semaines de Suzanne*

Isabelle Dufour

Numéro 52, septembre 1996

Tours et détours du romanesque : Minuit aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025918ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025918ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dufour, I. (1996). « Et toutes ces toiles d'araignées ? » : l'insaisissable écriture de *Semaines de Suzanne*. *Tangence*, (52), 77–88. <https://doi.org/10.7202/025918ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

« Et toutes ces toiles d'araignée ? » L'insaisissable écriture de *Semaines de Suzanne*

Isabelle Dufour

Le lecteur qui aperçoit pour la première fois *Semaines de Suzanne*¹ risque fort d'être déconcerté. La couverture de ce petit livre est en effet assez énigmatique — surtout, curieusement, si le lecteur est un familier de la présentation habituelle des Éditions de Minuit et n'a aucune difficulté, d'ordinaire, à repérer ses composantes obligées : le nom de l'auteur (en noir), suivi du titre (en bleu), de l'indication générique (en petites italiques noires) et enfin du sigle et du nom de la maison d'édition.

Or *Semaines de Suzanne* ne porte aucune indication générique ; pire, le nom de l'auteur — ce qui typographiquement doit y correspondre — est remplacé par un nom de lieu, lui-même quelque peu étrange : New Smyrna Beach. Sans genre, sans auteur, cette couverture ne livre pas un ensemble de signes transparents et vite délaissés au profit du texte lui-même, mais plutôt un espace de lecture au sens fort, déjà problématique. On imagine dès lors notre lecteur se précipiter sur la quatrième de couverture. Il trouvera un élément de réponse à ses questions, mais aussi de nouvelles énigmes :

Suzana, Suzy, Sue — bref : Suzanne. Pour donner une idée du personnage — pour s'en faire une — sept écrivains se retrouvent pendant quelques semaines de l'automne 1990 à New Smyrna Beach, Floride. Ils disposent de son état civil : nom, date et lieu de naissance, profession des parents, taille et signes particuliers. Chacun ayant rendu compte d'un événement de sa vie, sept épisodes s'ensuivent, sept récits de témoins par ordre alphabétique.

D'entrée de jeu, notons que cette quatrième de couverture ne présente pas ce que le lecteur curieux du contenu de l'ouvrage attend habituellement, à savoir une manière de résumé de l'intri-

1 New Smyrna Beach, *Semaines de Suzanne*, Paris, Minuit, 1991. La pagination entre parenthèses renverra dorénavant à cette édition.

gue, mais plutôt la description des circonstances et du curieux protocole d'une écriture à plusieurs, à laquelle se seraient soumis sept écrivains «pour donner une idée du personnage» Suzanne. La phrase suivante: «pour s'en faire une [idée]», met en scène l'activité de lecture; «se faire une idée» permettrait de saisir le texte dans sa globalité. L'instance auctoriale (indiquée généralement sur la page couverture) apparaît comme la marque inaugurale de cette saisie; or, nous l'avons déjà signalé, la page de couverture de *Semaines de Suzanne* tait l'identité des sept écrivains tapis sous le nom énigmatique (quoique référant au lieu géographique d'écriture) de New Smyrna Beach. La table des matières, à la fin du livre, nous apprend qu'il s'agit de Florence Delay, Patrick Deville, Jean Echenoz, Sonja Greenlee, Harry Mathews, Mark Polizzotti et Olivier Rolin².

D'ores et déjà, le paratexte des *Semaines de Suzanne* suscite chez le lecteur une attitude quelque peu soupçonneuse qui perdurera tout au long de la lecture. Le déficit informationnel instaure une lecture qui cherchera précisément à le combler. Nous examinerons ici le processus qui consiste à reconstituer l'histoire pour en arriver à une représentation satisfaisante du personnage de Suzanne. Cela nous amènera à nous interroger sur la distinction entre la lecture programmée par le texte et celle qui est véritablement effectuée. Sans prétendre y répondre définitivement, nous verrons que cette question aux répercussions générales se présente de façon exacerbée dans l'ouvrage du groupe New Smyrna Beach. Le récit (les récits?) des *Semaines de Suzanne* a ceci de particulier qu'il pose, de façon problématique, la saisie du texte narratif sur tous les plans; saisie d'abord de la surface, donc compréhension d'une intrigue ou trame narrative, puis, saisie ou reconstruction d'un programme d'écriture manifestement intrigant, lequel ne disparaîtra jamais tout à fait des préoccupations du lecteur.

Cette idée d'écriture à plusieurs déclenche une des questions qui se posent au lecteur: suivant quels mécanismes, quel proto-

2 Ces auteurs, pour la plupart, sont connus d'un lecteur familier des Éditions de Minuit ou de la littérature contemporaine. Il peut toutefois subodorer sous les noms Sonja Greenlee ou Mark Polizzotti l'usage de pseudonymes, jusqu'à ce qu'il découvre que ce dernier a traduit en anglais le *Cherokee* d'Echenoz. Surprise: un certain *Manuel Echenoz* a, lui, traduit le «Prions» de Sonja Greenlee. Nouveau pseudonyme?

cole *Semaines de Suzanne* s'est-il écrit? Les indications fournies en quatrième de couverture étant plutôt minces, on peut se demander si le lecteur, perpendiculairement à son parcours de l'ensemble, ne se mettra pas à l'affût de tout ce qui permettrait d'éclaircir cette question à la fois tacite et obsédante des modalités de l'écriture. *Semaines de Suzanne* en vient à susciter, mais en creux, une autre histoire, laquelle redouble et traverse celle que nous lisons : l'histoire de son écriture — histoire extratextuelle et pourtant capturée sans cesse par le dispositif du livre. Philippe Hamon a déjà stipulé que :

[...] il n'est pas certain que le projet communicatif, surtout dans bon nombre de «textes» modernes, soit la condition nécessaire et suffisante de la définition d'un champ d'études sémiologiques; dans ces «textes» l'expression peut l'emporter sur la communication, l'idiomatique sur l'informatif, et la participation ludique sur la transmission d'un signifié³.

L'architecture de l'œuvre, de même que la répétition de certains éléments, comme l'apparence de Suzanne, donnent à penser que les récits, bien qu'ils se présentent indépendamment les uns des autres, entretiennent des liens que nous pourrions qualifier d'intra-intertextuels; liens plus ironiques et allusifs qu'éclairants en ce qui a trait à la compréhension de l'intrigue. La reconstitution des règles d'écriture donne lieu à une sorte de pacte ou de contrat ludique entre New Smyrna Beach et son lecteur. Le «travail» de reconstitution opéré par ce dernier n'est pas sans évoquer le travail des narrateurs qui tentent tour à tour de reconstituer un épisode de la vie de Suzanne. La mémoire du lecteur se trouve fortement sollicitée lorsque celui-ci cherche à relier les sept épisodes entre eux et à leur assigner un ordre chronologique. Élément clé de l'activité de lecture, il n'en reste pas moins que la mémoire peut instaurer une forme d'errance, en créant, en déformant les morceaux d'intrigue donnés originellement par le texte. On ne s'étonnera donc pas que, pour le narrateur-prestidigitateur du «Passe-passe» (de Patrick Deville), «la mémoire est une poubelle» (p. 40)... Mais, à partir de cette «poubelle» peu à peu remplie d'éléments hétéroclites, le lecteur attentif (à la mémoire chercheuse) est susceptible de multiplier les trouvailles. Ainsi, lorsqu'il lit, dans «Le chiffre Quevedo» (de Harry Mathews), que

3 Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage» dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 119.

Suzanne porte un soutien-gorge en forme d'araignée, il n'est pas impossible que ce détail vestimentaire pour le moins incongru réactive des souvenirs de lecture : Suzanne, à treize ans, lisons-nous dans «Passe-passe», ne se séparait pas d'une araignée en peluche ; le narrateur de «Prions» (de Sonja Greenlee) se posait des questions — le lecteur aussi — sur «toutes ces toiles d'araignées» (p. 87). Doit-on par conséquent ajouter aux «signes particuliers» mentionnés en quatrième de couverture le qualificatif peu reluisant (et peu concluant pour le lecteur qui tente de reconstruire un portrait global de Suzanne) d'arachnophile ? Le problème est qu'il s'agit chaque fois de détails, certes rassurants en ce qu'ils tissent des liens intra-intertextuels, mais frustrants en raison de leur caractère apparemment insignifiant et fragmentaire.

Dans *Semaines de Suzanne*, les détails ne semblent pas investis d'une fonctionnalité narrative. En revanche, ils peuvent être pris en charge par le récit — récit fantôme — des circonstances exactes d'écriture : les recoupements semblent suggérer une intra-lecture⁴, suivie d'une réécriture. On peut aussi supposer que les auteurs travaillaient isolément, et ne s'échangeaient que de menus éléments avant de constater, après coup, le kaléidoscopique résultat final : un livre surprenant, d'abord et avant tout pour les auteurs eux-mêmes⁵.

Une réponse à la question de la pertinence des recoupements effectués par le lecteur se trouve en partie dans les allusions obliques du texte à son propre (mais multiple) procès d'énonciation, allusions métaphoriques dans la plupart des cas :

A son retour elle m'informa qu'elle organisait un congrès, *programmé* pendant la fête annuelle de la ville et composé d'un *ramassis hétérogène d'éditeurs* anglo-saxons [...] Le deuxième soir on célèbre les vêpres dans une chapelle consacrée à saint Novellus qui, fermée pendant toute l'année liturgique, n'est ouverte qu'à cette occasion ; un prêtre spécialement envoyé de Rome officie. Enfin, *une phrase dont les premiers mots sont dits par le maire pour inaugurer la fête est poursuivie par un adjoint*

4 C'est-à-dire la lecture, par chacun des membres du groupe, des autres chapitres du futur livre.

5 N'oublions pas cependant que l'existence de certains de ces auteurs (Sonja Greenlee, Mark Polizzotti, sans compter Manuel Echenoz) est quelque peu douteuse. On aurait donc non seulement un récit fantôme mais des auteurs eux-mêmes fantomatiques...

et à la suite par les citoyens à tour de rôle pendant soixante-douze heures sans qu'ils aient le droit de l'interrompre par un silence qui dépasse le temps d'une virgule. Dans cet enchaînement verbal, chaque maillon humain doit continuer à parler jusqu'à ce qu'il trouve un volontaire qui le remplace. (Cette information me fut utile lorsqu'un soir, assailli par un indigène babillard, je réussis à prendre la fuite) [...] Le curé d'improvisation fit son entrée dans une chape de soie dont la broderie représentait *un collage de textes en petites majuscules. Je me souvins que saint Novellus était le patron des journalistes.* (p. 96-98; nous soulignons).

Votre nom me rappelle un Schmidt que j'ai croisé dans mon université d'Orlando. Il était, je crois me souvenir... *L'amie américaine a la maladie des recoupements. Il faut toujours qu'un nom propre lui rappelle quelqu'un et un nom commun quelque chose. Bellita prétend que ce travers est pire qu'un vice, une impolitesse envers le présent.* (p. 17; nous soulignons)

Ce passage pourrait être considéré comme une allusion (ironique?) au travail de lecture pourtant déclenché par la composition des *Semaines de Suzanne*, travail à travers lequel le lecteur cherche à faire des recoupements, à rassembler les pièces du puzzle : « il faut toujours qu'un nom lui rappelle quelque chose »... Ce monsieur Schmidt (du premier récit) croisé par l'amie américaine à Orlando (en Floride, comme New Smyrna Beach?) est une allusion anticipative au narrateur du sixième récit. Cette allusion ne peut être captée qu'à la relecture ; lorsque le lecteur aperçoit le nom du narrateur du sixième récit, il peut (ou non) se rappeler la phrase anodine de l'amie américaine, mais aussi le commentaire du narrateur (« ce travers est pire qu'un vice, une impolitesse envers le présent ») qui se trouve ainsi à dénoncer l'idée même de rapprochement... Le lecteur est happé par une trame narrative qui ne se dévoile que par à-coups, par retours en arrière et même, lors de la relecture, par *retours en avant*, entraînant ainsi le lecteur dans un mouvement proprement spirale...

Les allusions du texte au procès d'énonciation et au procès de lecture sont-elles seulement limpides? Elles semblent court-circuitées par les changements de tonalité d'un récit à l'autre, puis par la déconstruction aléatoire imposée à la temporalité par le classement des récits suivant l'ordre alphabétique des auteurs. Il n'en va pas autrement de la saisie du personnage Suzanne. Philippe Hamon postule que

[...] le personnage n'est pas une « donnée » a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure [...] Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur [...] On a donc affaire à un fonctionnement *cumulatif* de la signification. Là est sans doute la grande différence qui oppose *linguistique du signe* d'une part et *sémiologie du récit* d'autre part, cette dernière devant toujours tenir compte de l'aspect discursif, linéaire, *accumulatif* du texte et de sa lecture⁶.

L'activité de mémorisation et de reconstruction du personnage s'effectue habituellement à l'insu du lecteur ; elle prend, face à *Semaines de Suzanne*, un tour ouvertement ludique. Le lecteur cherche à repérer la récurrence de certains éléments, par exemple l'« ancre bleue », tantôt tatouage (« Fieschi avait capté au vol un tatouage sur un avant-bras qui dinait à côté, une ancre bleue, on était passé des ailes aux signes, taches, marques diverses, ineffaçables » (p. 24)) tantôt nom d'un estaminet (« elle me confia cette idée qu'elle avait eue la veille en cours de math : avec la caisse de l'Ancre bleue, nous allions partir tous les deux et hop, simple comme bonjour » p. 31). L'ancre bleue tatouée (p. 24) se présente avant l'Ancre bleue estaminet (p. 31). Or, il apparaît que le tatouage est une allusion à l'estaminet, estaminet qui occupe une certaine importance dans le « passé » de Suzanne, puisqu'il s'agit du lieu où elle a grandi⁷. Cette allusion ne peut être saisie qu'à la relecture. À moins que l'insignifiance du détail de l'ancre bleue tatouée sur un bras anonyme ne vienne justement susciter la curiosité d'un lecteur qui n'en finit pas d'accumuler dans la « pou-belle » de la mémoire des détails réactivables dans le récit fantôme⁸.

Il faut toutefois noter que ce récit ne correspond pas dans les faits à un tout homogène. Car le programme d'écriture a ceci

6 Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 126-127.

7 Cet estaminet apparaît d'ailleurs dans trois des sept textes : « Passe-passe », « Ayez des amis » et « Prions ».

8 Tout comme le lecteur peut réactiver le jeu de mots implicite (et métatextuel) *ancre/encre* ; de la même manière, l'encre bleue, si l'on songe à la page couverture des éditions de Minuit, ne nous ramène-t-elle pas au titre, *Semaines de Suzanne* ?

d'intéressant qu'il se déploie chaque fois de façon tout à fait différente. Le point de vue sur Suzanne varie non seulement par la plurifocalisation des narrateurs, mais en ce que le personnage évolue sur un axe temporel déviant, perturbé, nous l'avons déjà amplement souligné, par l'aléatoire du classement des récits par ordre alphabétique d'auteurs. La structure temporelle ainsi posée réduit de façon considérable la prévisibilité de l'intrigue. En fait, peut-on seulement parler d'intrigue? Chaque récit met en scène la brève rencontre entre Suzanne et un témoin narrateur. L'ensemble ne vise pas à raconter quelque chose mais plutôt à donner les bribes d'un portrait à venir, à reconstruire, voire à imaginer. Toutefois, la structure du récit brouille constamment l'image que le lecteur se fait du personnage de Suzanne. Les appellations multiples, Suzy Fotopolis, Sue, Suzana, la Señora, permettent au lecteur d'émettre certaines hypothèses quant au type de relations entretenues entre les narrateurs et Suzanne⁹. Il en va de même pour l'âge du personnage qui varie d'un récit à l'autre, mais pas selon l'ordre chronologique. Seuls les indices quant à sa taille, la couleur de ses yeux, celle de ses cheveux, font croire qu'il puisse s'agir d'une seule et unique personne. Comme le stipule Philippe Hamon :

le texte moderne (Beckett, Robbe-Grillet) transportera systématiquement dans le texte *achevé cette instabilité* du personnage : même personnage (?) ayant des noms sensiblement différents, personnages différents ayant le même nom, instabilité des permanences, le même (?) personnage étant successivement homme ou femme, blond ou brun, et permanence des transformations (des personnages différents accomplissent les mêmes actions ou reçoivent les mêmes descriptions)¹⁰.

Le texte *Semaines de Suzanne* a ceci de particulier, par rapport au texte moderne évoqué par Hamon, qu'il n'est pas le fait d'une écriture, mais le produit d'une sorte de collage d'écritures. Ce morcellement scriptural peut justifier un éclatement diégétique qui, chez les nouveaux romanciers, est beaucoup plus troublant en ce qu'il affecte une écriture posée comme unitaire, mais en fait déchirée par des contradictions internes.

9 Sur cette question voir Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture* (Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1994) et plus particulièrement la section consacrée à la « prise en charge par la fiction », p. 161.

10 Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 144.

Suzanne est insaisissable non seulement parce qu'elle est perçue à travers le prisme d'une plurifocalisation, mais parce que les registres multiples (ton, style) viennent ralentir le décodage des réseaux descriptifs tissés entre les personnages/narrateurs à *propos* de Suzanne. Nous adhérons ici au postulat de Wellek et Warren, selon lequel «un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui¹¹». Les faits et gestes, les paroles de Suzanne sont toujours rapportés par un narrateur témoin et sont donc sujets aux déviations de la mémoire. Cet élément renforce encore la parenté entre la situation des narrateurs et celle du lecteur.

Paradoxalement, le titre annonce les *Semaines de Suzanne*, alors qu'il s'agit en fait des semaines de ceux qui l'ont «côté». N'est-il pas étonnant que les traces «biographiques» se répartissent en semaines?¹² Quoi qu'il en soit, les rencontres entre le personnage Suzanne et les témoins narrateurs restent éphémères. Il n'est donc pas étonnant que les narrateurs ne parviennent pas à saisir (décrire) le personnage, montré comme fuyant, de la même façon que le lecteur n'arrive pas à *s'approprier* complètement le texte. Or, le lecteur peut-il aspirer à saisir complètement un texte?

Cette question se complique évidemment si l'on considère les effets de la multiplicité des auteurs sur le récit pris dans sa globalité. Peut-on seulement aborder *Semaines de Suzanne* comme un roman collectif, ce qui supposerait des liens étroits entre chacune des parties ou chapitres; ou bien faut-il l'envisager comme une collection de nouvelles qui n'auraient en commun que les règles d'écriture?

La question du genre intervient-elle dans le déchiffrement de la diégèse? En principe, le lecteur repère certaines règles implicites prescrites par un genre: qu'on songe seulement aux attentes textuelles que suscitent des indications comme «roman-feuilleton» ou «biographie». Ces règles instaurent subrepticement des modalités de lecture. Le texte *Semaines de Suzanne*, dans sa structure globale, ne se réfère pas, il va sans dire, à des lois génériques, car son identité générique demeure problématique.

11 Wellek et Warren, *La théorie littéraire*, trad. française, Paris, Seuil, 1971, p. 208. Texte cité par Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 125.

12 À moins d'y lire un clin d'œil métatextuel: une semaine comporte autant de jours que ce livre a d'auteurs...

Le genre romanesque suppose à première vue une construction à la fois hiérarchisée et orientée: hiérarchisée par une intrigue autour de laquelle s'organiseraient les divers épisodes, et orientée vers un dénouement, significatif ou dérisoire, mais qui jouerait le rôle d'une clôture narrative. Rien de tout cela dans *Semaines de Suzanne*: le livre est fragmenté en sept récits dont le seul lien vraiment apparent est le personnage même de Suzanne. De plus, l'ordre alphabétique empêche de reconnaître à la séquence des récits la signifiante qu'on aurait attribuée au texte s'il avait été rédigé par une seule main, ou si, à la rigueur, sa composition avait été placée sous la responsabilité collective du groupe.

Mais ces normes génériques peuvent-elles seulement être alléguées face à un texte publié chez un éditeur associé depuis près d'un demi-siècle au renouvellement (parfois radical, parfois narquois) des structures romanesques traditionnelles? En revanche, les récits, pris séparément, peuvent être perçus comme des nouvelles de par leur contenu épisodique et leur brièveté. Or, le réalisme qui émane de ces récits entre en contradiction avec l'ensemble du recueil. Compte tenu de la fragmentation, la multiplication des liens (ténus et labyrinthiques) milite davantage en faveur de l'hypothèse d'un cycle de nouvelles, placées en orbite autour d'un centre de gravité — Suzanne — énigmatique aux yeux mêmes des narrateurs:

Pendant le séjour à l'hôtel, *progressivement j'assemblai les fragments d'un passé qu'elle livrait à son corps défendant, parfois à son insu*. Qu'elle avait été riche, je l'avais compris. Mais ces dernières années sa fortune s'était évaporée, croisière et casinos mais surtout frénésie d'éditions originales dont la rareté, le prix ne cessaient de croître à mesure que ses fonds rétrécissaient. Cela relevait de l'automatisme: même lorsque ses réserves étaient à sec, je revois son regard quand nous passions devant une librairie d'anciens.

Mais d'autres aspects de son histoire demeuraient hors d'atteinte, quoi que je fisse pour les saisir. D'où venait-elle? Quid de son enfance? Silence. Silence également, ou presque, sur les hommes de sa vie. (Mark Polizzotti, «Anthropoétique», p. 117-118; nous soulignons)

Après quinze ans de mariage avec Fotopolis, il ne m'avait toujours pas dit un mot de sa fille. Une fois, j'avais trouvé des photos d'elle dans un tiroir. Adolescente elle faisait un peu poule,

sous le mascara passé au rouleau. Deux mastards en cuir noir flottaient à ses côtés. (Sonja Greelee, «Prions», p. 73-74)

Somme toute, contrairement à l'impression qu'on pouvait d'abord avoir, il ne s'agit pas de récits de témoins intimes, récits qui seuls pourraient livrer une biographie complète et continue de Suzanne. Le lecteur finit néanmoins par accumuler des informations au moyen desquelles il peut se représenter le personnage et en reconstituer l'«histoire». (Il va sans dire que ces deux opérations se font simultanément.)

Souignons également l'aspect déroutant des changements de rythme, de lexique et de tonalité d'un récit à l'autre. Comparons par exemple deux extraits, le premier tiré de «Passe-passe» de Patrick Deville, le second tiré de «Un éclair et puis la nuit» de Olivier Rolin :

Je lui ai demandé de s'habiller : je l'emmenais à la fête foraine De Panne, comme promis. (Youpi!) Elle a enfilé un polo bordeaux et un short de plage ; nous sommes montés dans la Ford déglinguée et j'ai roulé vers le sud, en direction d'Oostduinkerke-Bad parce que je ne détestais pas le nom. (p. 44)

Mon humiliation n'eût pas été complète si la *Señora*, par caprice ou par cruauté, n'avait insisté pour que je m'acquittasse de mon servile ministère dans l'habit que j'avais déshonoré. Mais tous les outrages m'étaient doux dès lors qu'ils venaient d'elle et aussi, d'autres fois, et contradictoirement, parce que j'y voyais le dur travail du salut : épuisante mécanique circulaire où ce qui venait de la chair annulait le mouvement de l'âme, qui à son tour me faisait prendre en horreur ce que mon enveloppe pêcheresse [sic] s'étant abandonnée, l'instant d'avant, a adoré. (p. 132)

Le narrateur de «Passe-passe» est un prestidigitateur déchu qui relate sa rencontre avec une Suzy de treize ans ; le ton est léger, humoristique. Le narrateur de «Un éclair puis la nuit» est un prêtre, déchu également. On remarque, dans le deuxième extrait, un ton plus poétique, annoncé d'ailleurs par le titre du récit, «Un éclair puis la nuit» qui reprend le fameux vers du poème *À une passante* de Baudelaire. Pourrait-on lire dans «Passe-passe» et *À une passante* une allusion au fait que Suzanne n'a fait que «passer» dans la vie de chacun des personnages ?

De même qu'elle ne fait que passer à travers l'espace de la lecture. Aussi l'architecture (la temporalité) de *Semaines de*

Suzanne appelle plus qu'un « réaménagement » ; elle déclenche un nombre particulièrement élevé de « parafictionnalisations, [c'est-à-dire] les résultats que la lecture établit (que ce soit sous le mode du constat ou de la supposition) pour les verser au compte de l'histoire¹³ ».

La « parafictionnalisation » effectuée par le lecteur pose un certain nombre de problèmes : bien qu'elle ne soit pas « un énoncé du texte, mais toujours, un résultat de lecture¹⁴ », on peut penser que dans *Semaines de Suzanne*, les résultats de lecture ont été pensés, prévus. Il s'agit d'une pure conjecture, car si l'auteur multicéphale a prévu le *principe* du recouplement, il n'a pu prévoir son détail, qui relève pour une large part de l'aléatoire. Cela nous ramène d'ailleurs à l'incontournable question des modalités d'élaboration de *Semaines de Suzanne* : la part d'aléatoire varie selon que les auteurs ont travaillé dans un isolement complet, relatif, ou en interaction les uns avec les autres — variation affectant tant la lecture que l'écriture. Bref, on pourrait même émettre l'hypothèse (hasardeuse) que la parafictionnalisation, dans ce qu'elle a d'imprévisible, fait malgré tout partie du dispositif, un peu comme si les données du texte se combinaient dans la perspective d'une lecture qui serait écriture imaginaire.

Car, si le lecteur peut s'essayer à écrire une vie de Suzanne, ce n'est pas seulement en vertu des résultantes immédiates de sa lecture, mais en vertu également du non-dit du texte (petite enfance du personnage, vieillesse, etc.). Le lecteur construit alors des récits apocryphes¹⁵. Il peut ainsi se risquer à remplir les « trous » entre chaque épisode, à leur inventer des liens, à les insérer dans une continuité. Le lecteur se trouve donc à participer à un jeu où il distingue mal ce qui relève de la représentation et ce qui relève de la construction, ce qui relève d'une lecture programmée par le texte et ce qui constitue pure invention de sa part...

Semaines de Suzanne demeure assez hermétique à l'analyse, d'abord parce que le texte donne à lire (à supposer) plusieurs signifiants rattachés au personnage de Suzanne, là où le lecteur (dans sa soif d'une représentation satisfaisante) cherche un signifié. Des références métaphoriques au procès d'énonciation, de la

13 Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 166.

14 *Ibid.*, p. 167.

15 Voir Richard Saint-Gelais, « La Lecture erratique », dans *L'acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, Québec, Nuit blanche, 1994, p. 259.

situation des narrateurs, de la structure et de l'organisation de l'œuvre émane une esthétique de «l'insaisissable», esthétique qui retentit sur la lecture, et l'entraîne, fût-ce à son insu, dans cette esthétique. Bref, dans *Semaines de Suzanne*, le programme d'écriture, s'il vise un effet, tient compte ou instaure un programme de lecture qui participe de cet effet, en relevant elle-même de l'insaisissable et de l'indécidable; comment savoir si ses suppositions, reconstructions, relectures sont prévues, programmées par le texte ou se révèlent les marques d'une lecture erratique?

Concluons en affirmant que *Semaines de Suzanne* pourrait être rangé sous la bannière de la littérature postmoderne. Selon Frances Fortier, «la critique qualifie de postmoderne tout texte qui, dans le cadre d'une fiction réaliste, démultiplie la voix narrative, inscrit la figure du locuteur et joue d'abondance des structures autoreprésentatives, qu'il s'agisse de la mise en abyme, de la surformalisation, de la parodie ou de l'intertextualité¹⁶». Le paradoxe, ici, vient de ce que la structure d'indécision des *Semaines de Suzanne* se déploie néanmoins autour d'un cadre imposé, et donc, à première vue, aux antipodes de l'indécidabilité postmoderne. Mais c'est peut-être là la preuve que celle-ci ne peut être ramenée à «une intention postmoderne» de l'auteur et qu'elle constitue plutôt un mouvement tourbillonnant qui engage conjointement l'écriture et la lecture, les écritures et les lectures.

16 Frances Fortier, «Archéologie d'une postmodernité», *Tangence*, n° 39, *La fiction postmoderne*, sous la direction de Frances Fortier, mars 1993, p. 26.