

Études françaises

Monologue polyphonique

Chantal Gamache

« À la jeunesse d'André Belleau »
Volume 23, numéro 3, hiver 1987

URI : id.erudit.org/iderudit/035726ar
<https://doi.org/10.7202/035726ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gamache, C. (1987). Monologue polyphonique. *Études françaises*, 23 (3), 55-64. <https://doi.org/10.7202/035726ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1988

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. www.erudit.org

Monologue polyphonique

CHANTAL GAMACHE

À quoi donc prétend cet exercice verbeux, complaisant, inutile, gaspilleur du langage que vous nommez littérature ?

À rien, affirmerions-nous aujourd'hui, sinon que l'homme s'y veut et s'y éprouve comme désir et comme liberté ; et s'il se mettait alors à appeler une Cité meilleure, plus libre ? Si la politique allait faire signe à une autre politique ?

ANDRÉ BELLEAU

Une parole, une voix qui sont «nôtres», mais nées de celles des autres, ou dialogiquement stimulées par elles, commencent tôt ou tard à se libérer du pouvoir de la parole d'autrui.

MIKHAIL BAKHTINE

Le recueil de Dalton Trevisan, *le Vampire de Curitiba*¹, nous propose une littérature, à certains égards, assez proche de la nôtre. Comme plusieurs œuvres québécoises, ces nouvelles laissent entendre le dialogisme des voix multiples des sociétés d'où

1. Dalton Trevisan, *le Vampire de Curitiba*, Paris, Métailié, 1985. Écrivain contemporain né en 1925, Dalton Trevisan est originaire de Curitiba, dans le sud du Brésil. Il est avocat et homme d'affaires et se mêle peu au milieu littéraire. Ses nouvelles sont caractérisées par une écriture mordante, empreinte d'humour.

elles émergent². La première donne son titre à l'ensemble et en oriente la lecture. Elle semble être la concentration, dans des rapports discursifs dialogiques, de l'élaboration de la conscience de soi du héros et seul personnage.

«Le vampire de Curitiba» est un soliloque tout imprégné d'ambivalence. Il confronte le lecteur à un unique personnage dont l'identité morcelée s'inscrit et se construit dans les rapports diversifiés des discours qui le travaillent et le multiplient. Il constitue un tout fragmenté sur le plan du langage, des valeurs et de la représentation. Cette formation littéraire de la représentation de soi dans la diversité des langages et des valeurs nous permet d'émettre l'hypothèse qu'une telle construction discursive suppose, comme condition d'existence, un contexte social multiple dont la nature essentielle serait d'être autre et lui-même à la fois : en devenir.

L'œuvre de Mikhaïl Bakhtine nous propose un mode de lecture des textes littéraires qui permet de les articuler aux discours sociaux. Dans l'univers du langage, le sens émerge des rapports discursifs, de la confrontation des valeurs idéologiques, des visions du monde. Le signe linguistique est nécessairement idéologique. Les textes en prose littéraire ne sont pas le reflet ou la simple représentation des langages divers d'une société, mais un des lieux privilégiés de leur mise en rapport chaque fois nouvelle. Ils sont «la diversité sociale de langages [...] littérairement organisée³». L'auteur se réalise dans le tout de l'œuvre, dans la totalité des rapports de discours, des interactions de valeurs, «dans l'objet du récit⁴». Son matériau, c'est le langage : «[...] langage et objet se révèlent à lui sous leur aspect historique, dans leur devenir social plurivoque⁵».

Le seul interlocuteur formellement repérable du «Vampire de Curitiba» s'adresse à la multitude des êtres dont le discours est constitutif du sien propre. Il s'interpelle lui-même comme un autre. Il questionne le lecteur, les autres personnages virtuels du

2. Certains travaux d'André Belleau montrent bien comment plusieurs romans québécois sont marqués par la libre circulation des discours, sont empreints de dialogisme et souvent porteurs des traces d'une culture populaire encore proche. On lira à ce sujet ses articles «La dimension carnavalesque du roman québécois», «Culture populaire' et 'culture sérieuse' dans le roman québécois» et, de façon plus générale, «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984, ainsi que «Carnavalesque pas mort?», dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986.

3. Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1978, p. 88. Nous considérons que le genre de la nouvelle, comme celui du roman, laisse place à tous les langages. Ils constituent son matériau. Nous sommes consciente que certaines caractéristiques esthétiques distinguent les deux genres. Cependant, nous ne croyons pas que ces distinctions soient précisément de cet ordre et qu'il soit donc pertinent d'en tenir compte ici.

4. *Ibid.*, p. 134.

5. *Ibid.*, p. 150.

récit, Dieu, etc. Tout se passe comme si, par ce procédé, ce discours ouvrait en lui-même la place publique à toutes les paroles, à tous les langages qui, en se réfractant, le définissent lui-même. Nous entrons ainsi dans une sorte de dialectique, de relation dialogique, des espaces discursifs privé et public. Ils se décroissent ainsi l'un l'autre. Ils interviennent l'un à l'intérieur de l'autre, se confrontent sans pour autant se confondre. «Le conflit et les interrelations dialogiques de ces deux catégories déterminent souvent l'histoire de la conscience idéologique individuelle⁶.»

Le milieu textuel dans lequel se développe le récit est mouvant. Dans un même énoncé ou dans des énoncés juxtaposés du discours plurivocal de ce monologue, s'opposent et se réfléchissent des différences et des contraires. De ces rapprochements inattendus se forme petit à petit la conscience de soi du seul héros, son image intérieure. Ce personnage nous paraît correspondre à ce personnage que Bakhtine appelle à la suite de Dostoïevski, «l'homme du sous-sol» : «Le héros du sous-sol écoute chaque mot des autres sur lui-même, il s'observe comme à travers un miroir, dans les consciences d'autrui et connaît de son image tous les reflets qu'elle est susceptible d'y avoir⁷.» La conscience de soi d'un tel héros naît de sa relation illimitée au monde : «Sa conscience de soi vit de son inachèvement, de son ouverture, de son absence de solution⁸.»

Ce récit ne laisse pas de place à l'instance narrative telle qu'on peut généralement la reconnaître, soit par son objectivité apparente, ni telle que nous la définissons, c'est-à-dire comme le lieu intratextuel identifiable de la régulation discursive. Nul secteur du texte n'a cette fonction spécifique. La fonction de régie de l'instance narrative est sous-jacente, intérieure au monologue, comme une tension, comme un bruissement, dirait Barthes, perceptible dans les seuls rapports discursifs du monologue. Le discours multiple du personnage est représenté dans sa totalité fictive. Le texte tout entier se donne apparemment comme la parole du Vampire. Mais celle-ci est multiple et s'adresse à plusieurs interlocuteurs.

D'abord, le personnage se questionne lui-même comme sujet : «Serais-je un nuage, une feuille morte emportée par le vent⁹ ?» Nous reconnaissons bien là ce regard sur soi du sujet parlant. Le «je» inscrit dans cette forme inversée laisse entendre le discours de l'interrogation réfléchie sur la personne questionnante. Il en est de même dans cet autre énoncé : «Certains préfèrent les garçons, serais-je moi-même capable de... ?» (p. 9)

6. *Ibid.*, p. 161.

7. Mikhaïl Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970. p. 90.

8. *Ibid.*, p. 90.

9. Dalton Trevisan, *op cit.*, p. 7. Nous renverrons dorénavant directement au texte.

Parfois le «je» se dédouble tant et si bien qu'il devient autre pour lui-même du point de vue syntaxique, dans un déplacement subit du foyer. La deuxième personne pronominale qui représente celui à qui l'on parle, celui qui est hors de soi, est le personnage du vampire qui s'interpelle lui-même. À quelques reprises, impérativement, il soutient implicitement ce type de dialogue : «N'imagine rien, perroquet ivre» (p. 7), «Mords-toi la langue, malheureux» (p. 8), «Ne regarde pas, malheureux. Si tu regardes, tu es perdu» (p. 9), «Remarque la jupe courte qu'elle s'amuse à relever du genou» (p. 9), «Ne regarde pas, pas maintenant. Quelle gaffe, tu es perdu» (p. 11).

À certains moments, l'autre, pour ce jeune Don Juan, est une jolie fille inconnue. «Voir une jolie fille quel supplice — et elles sont si nombreuses.» Cette affirmation est immédiatement suivie de l'interpellation d'une femme dont l'existence n'est fixée que dans et par le discours du vampire. «Excuse mon indiscretion, belle enfant, tu abandonnes l'intérieur du chou à la crème aux fourmis ? Tu permets, ma jolie ? Rien qu'un petit baiser, un seul. Encore un. Un autre encore. [...] — mon nom de guerre c'est Nelsinho, le Délicat» (p. 8). À une autre femme imaginée, construite aussi par sa parole, il dira : «Ah, belle enfant ne fais pas cela» (p. 9). Et plus loin, c'est à une partie seulement du corps féminin, presque de manière abstraite, qu'il s'adresse : «Ô joli bras nu et potelé — pourquoi te montrer, pourquoi ne pas te cacher, si c'est pour te refuser ?» (p. 11) Il s'adresse également à l'au-delà du monde connu, à Dieu : «Aie pitié, Seigneur, les femmes sont si nombreuses et moi je suis si seul» (p. 10), et «Viens à mon secours, ô mon Dieu. Ne me couvre pas de honte, Seigneur, ne me laisse pas fondre en larmes en pleine rue» (p. 12), et «Mon Dieu, faites que je vieillisse vite» (p. 10).

Tous les niveaux possibles de la connaissance de l'autre sont représentés : l'autre en soi, l'autre pour soi, l'autre hors de soi et l'Autre absolu. Quelques passages du soliloque, par la densité de leur construction, nous permettent d'observer cette diversité entrelacée d'êtres auxquels s'adresse Nelsinho.

Ne fais pas cela, belle enfant, ou je vais léviter : vingt ans, c'est l'âge des prouesses. Regarde, je suis déjà à neuf centimètres du sol, je m'envolerais si je n'étais lesté par mon petit oiseau d'amour. Mon Dieu, faites que je vieillisse vite. Ferme les yeux, compte jusqu'à trois, ouvre les yeux et te voilà vieillard à la barbe fleurie (p. 10).

La première phrase formule un ordre à une femme, l'autre, celle à qui l'on parle. La seconde reprend, à première vue, la même forme syntaxique. Cependant, l'absence de la spécification du destinataire complexifie l'énonciation. Comme au moment du dialogue observé plus haut entre Nelsinho en tant que sujet et Nelsinho devenu la seconde personne, le vampire Don Juan,

s'observant dans le regard de la femme virtuelle et désirée, n'y serait-il pas un autre pour lui-même ? Cet énoncé demeure ambivalent. La phrase subséquente est une supplication adressée à Dieu, l'Autre, abstrait et absolu. Cet extrait se termine par une sorte de retour sur soi, mais sur un soi devenu autre.

Plus tôt dans le monologue, le personnage faisait une promesse à une femme. Dans un second temps, il se commande lui-même à la deuxième personne, celle de l'autre à qui l'on parle. Puis, dans un troisième temps, cette deuxième personne devient la première qui répond à cet autre qui était lui-même : «Pour toi je ferai mieux encore que le champion du Globe de la Mort sur sa moto. Laisse-la tranquille, c'est un beau moustachu qu'elle veut. Mais j'ai une moustache» (p. 11).

Ces interventions diversifiées de Nelsinho sont non seulement nombreuses et dispersées dans le texte, mais aussi toutes réunies dans une instance discursive unique et omniprésente. Elles y apparaissent juxtaposées sans le tissu conjonctif de l'instance narrative qui les situerait les unes par rapport aux autres, les hiérarchiserait, les ordonnerait. Ce discours multidirectionnel et mobile crée un milieu textuel propice à la «libre» circulation des langages sociaux et des visions du monde, au dialogisme.

Ajoutons que le personnage du vampire Don Juan est double par définition et par tradition. Un vampire est à la fois mort et vivant. Il oscille entre les deux états. Vivant, il est un mort vivant ; mort, il est un vivant mort. C'est donc doublement ambivalent qu'il se présente comme un séducteur irrésistible, un bel amant désirable dont la mort semble embellir le geste d'amour vivant. De façon contradictoire, ce mort-vivant, assiégé par le désir sans cesse renouvelé et insatiable, s'abat sur sa proie et s'abreuve de son sang. Cette nature double, indivisible, caractéristique du héros du «Vampire de Curitiba», est ainsi articulée à une double vision du monde.

Les langages sociaux et visions du monde peuvent s'inscrire dans le discours du héros. Les mots et les énoncés, chargés de signification et de valeurs, introduisent dans un texte les accents du monde, d'une société. Les relations qu'ils établissent entre eux contribuent à la production du sens. L'autre joue pour soi le rôle du miroir qui réfracte son image et l'offre de l'intérieur à son regard. Cette représentation de soi-même hors de soi est pourtant une part constitutive de la conscience de soi. L'«autre pour soi» est cet être bi-face, ambivalent, cet autre que l'on tente de devenir pour soi, cette image intérieure de soi construite, au point de vue des valeurs, par l'intrusion interactive de la conscience et des valeurs d'autrui en soi.

Or, les mots, tant en paroles qu'en énoncés, sont l'expression des valeurs qui les déterminent : «Chaque mot, nous le savons, se présente comme une arène en réduction où s'entrecroi-

sent et luttent les accents sociaux à orientation contradictoire, le mot s'avère, dans la bouche de l'individu, le produit de l'interaction vivante des forces sociales¹⁰.» Les visions du monde logent dans le langage, impriment dans les discours les multiples visages et positions individualisés de la réalité sociale. La signification d'un mot tient à sa relation avec l'histoire, c'est-à-dire à son inscription dans des énoncés qui se répondent dans des temps et des lieux donnés. L'énoncé ainsi constitué de mots chargés de valeurs, qui tiennent lieu de paroles d'autrui, se présente comme une nouvelle association, un nouveau rapport, la production d'une signification dans la rencontre de l'autre et de soi.

Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée (le mot «réponse», nous l'entendons ici au sens large) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux¹¹.

Dans «le Vampire de Curitiba», nous reconnaissons les divers accents et «mots» du discours d'autrui. Ils nous apparaissent absolument liés aux propos du héros. Le récit s'ouvre à une pluralité de tons qui se réfractent et à quelques genres intercalaires. Nous sommes en présence d'un discours où «le rapport dialogique est un rapport (de sens) qui s'établit entre des énoncés dans l'échange verbal. Deux énoncés quelconques, si on les juxtapose, au plan du sens (non à titre d'objet ou exemple linguistique), se trouveront dans un rapport dialogique¹²».

Ce texte n'a formellement qu'un seul locuteur. Nulle trace syntaxique ni grammaticale n'annonce les changements de voix. Les structures hybrides sont nombreuses. À la suite de Bakhtine, nous entendons par hybridation l'intrusion dans et par le langage d'une vision du monde dans une autre vision du monde, sans qu'aucune marque formelle n'indique le passage de l'une à l'autre. Ainsi, le rapprochement des différences contribue à la formation du sens.

Nous pouvons dès lors distinguer deux espèces d'hybridations : celle qui se situe au niveau de l'énoncé et celle qui s'inscrit dans le soliloque tout entier, considéré comme un vaste énoncé. Par mesure d'économie, nous ne donnerons ici que quelques exemples de chacune bien que le texte en foisonne.

Si je m'approchais, en catimini, et — ce n'est rien, belle enfant, rien que feuille morte emportée par le vent — si je

10. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1984, p. 328.

11. *Ibid.*, p. 298.

12. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 327.

me serrais tout doucement contre la *petite effrontée* (p. 7. C'est moi qui souligne).

Dans cet énoncé tout en douceur, où se perçoivent les échos des pas feutrés, le chuchotement de l'approche amoureuse tendre et respectueuse, s'inscrit la violence du mépris. L'ensemble de la phrase exprime même une certaine pudeur, une certaine retenue. La conjonction hypothétique «si» modère l'affirmation du désir et avec elle les élans trop impudents. Elle soumet à une réserve une intention ferme. C'est dans la discrétion que ce soupirant tend vers l'objet de sa concupiscence. C'est «en catimini» qu'il veut s'en approcher, et c'est délicatement, «tout doucement», qu'il l'enlacerait. D'ailleurs, au cœur de cet énoncé, logent comme une ultime précaution, des propos métaphoriques adressés à cette «belle enfant» et dont le contenu et la forme poétique, intimement liés, servent bien le dessein du prétendant respectueux et sensible.

Ces propos sont ambivalents. Deux volontés s'affrontent dans ce langage. Les rapprochements de «si je me serrais» et de «tout doucement», de «si je m'approchais» et de «en catimini», que nous ne pouvons certes pas qualifier d'oxymorons en bonne et due forme, sont le lieu cependant d'une tension entre les deux faces du vampire.

L'intention ensorceleuse, imprégnée de désir et de délicatesse, s'y laisse lire. Cependant, le segment qui clôt cet énoncé, «la petite effrontée», heurte ce qui précède. Cette insulte, à la tonalité familière, inscrite dans le discours familier du quotidien, transporte avec elle, toute la violence et la grossièreté qu'on lui connaît dans la société. La juxtaposition d'éléments du discours poétique de l'amour et ce «mot» entraîne la confrontation de deux visions du monde qui, en se réfractant l'une l'autre, produisent le sens. Amour et mépris se confrontent dans ce discours.

Dans un autre passage hybride, le discours de l'autre qui le juge s'introduit dans celui du héros : «Si j'étais renversé par une voiture et si la police trouvait dans ma poche certaine collection de photos ? Je serais lynché : *obsédé sexuel, honte de la ville!* Mon parrain ne me le pardonnerait jamais : *Nelsinho, ce petit garçon qui balisait de mies de pain le sentier de la forêt*» (p. 10. C'est moi qui souligne).

Les segments soulignés appartiennent à la fois au personnage qui les prononce et à d'autres, extérieurs à lui, identifiables. Ni guillemets ni tirets n'indiquent l'attribution syntaxique de ces paroles à d'autres. Une ponctuation ambiguë laisse supposer qu'elles peuvent être celles du personnage bien qu'elles fassent entendre en écho la voix d'autrui et ses valeurs. Du strict point de vue grammatical, ces deux points sans guillemets ni majuscule annoncent non pas une citation ou un changement de locuteur, mais «[...] l'analyse, l'explication, la cause, la conséquence, la synthèse de ce qui précède¹³».

13. Maurice Grevisse, *le Bon Usage*, Paris, Duculot, 1980, p. 1421.

Nous pouvons donc considérer les éléments qui suivent les deux points comme reliés à ce qui précède. Dans les deux premières phrases, la voix de la police, de la répression sexuelle, de la moralité publique s'entend pourtant clairement, enchâssée dans celle du personnage qui se juge à travers elle et qui la juge. Accusé et accusateur s'affrontent ici au niveau du discours dans un même énoncé.

Dans la phrase qui suit, le personnage reprend à son compte les paroles supposées de son parrain. Nous reconnaissons bien là les échos de la parole parentale (ou son équivalent) qui sert de balise, de modèle à la formation de la représentation de soi. L'appréciation de son parrain, celui qui, selon la coutume, affectionne particulièrement son protégé et doit veiller à son développement moral, est réapproprié par le discours du personnage qui, une fois encore, se dédouble et devient un autre pour lui-même. Il s'apprécie et s'évalue à travers le regard de l'autre sur lui-même.

Un dernier exemple nous montre le personnage prononçant pour sa personne les paroles de pitié qu'il sollicite de Dieu. Il les projette dans son propre discours. «Viens à mon secours, ô mon Dieu. Ne me couvre pas de honte, Seigneur, ne me laisse pas fondre en larmes en pleine rue. *Pauvre jeune homme, martyr de ses vingt ans*» (p. 12). Remarquons qu'ici encore, la ponctuation n'annonce d'aucune façon l'intervention d'un locuteur étranger. Nelsinho se parle de l'extérieur, à l'intérieur de lui-même, par le biais des paroles de l'Autre. Cet Autre absolu, ce Dieu, sait tout et est infiniment miséricordieux. C'est avec ce regard sur lui-même qu'il se considère maintenant.

Nous voyons combien sont serrés les liens qui relient les deux moments de notre analyse textuelle : la multiplicité des interlocuteurs s'entrelace au dialogisme des discours, lui ouvre la voie. Ce texte contient aussi des éléments d'autres genres de discours rencontrés dans la société, des genres intercalaires. Ainsi, lorsque nous lisons : «Au fond de chaque fils de famille un vampire sommeille» (p. 8), nous reconnaissons le modèle populaire du dicton, de l'adage. Ailleurs, une épitaphe s'insinue dans le discours du personnage : «Ci-gît Nelsinho, mort d'une attaque.» De cette façon, le caractère figé de ces genres étrangers est accolé à l'instabilité, propre au langage parlé du monologue intérieur, du milieu discursif ambiant auquel il s'oppose et qui l'accueille.

Ce soliloque semble donc construit sur le dialogisme des discours. Ce mode de relation introduit l'autre en soi et rend soi autre pour soi. De plus, cette intrusion des regards de l'autre contribue à l'élaboration de l'image de soi. Les regards d'autrui apparaissent nécessaires pour la construction de la conscience intérieure de lui-même du héros. Le langage se situe au cœur de l'intersubjectivité. Le soliloque est ainsi défini par Bakhtine :

Quant au soliloque, il se définit par une attitude dialogique à l'égard de soi-même. C'est une conversation où l'on est son propre interlocuteur [...]. L'approche dialogique de soi-même déchire les enveloppes superficielles de l'image de soi, qui existent pour les autres, qui déterminent la valeur extérieure de l'homme (aux yeux des autres) et qui brouillent sa conscience de soi¹⁴.

Le texte du «Vampire de Curitiba» est essentiellement constitué de cette conversation avec soi-même. Le narrateur absent, ou plutôt tout à fait ouvert, ou mieux encore, discret, insidieux, dissimulé dans les interstices du langage, ne laisse place qu'à l'interaction des discours dans la constitution de l'image de soi du héros, Nelsinho. Il projette les caractéristiques du personnage, sa définition «dans le champ de vision du personnage lui-même, les jette dans le creuset de sa conscience¹⁵». Cette image de soi trouve sa forme dans le rapport d'autres consciences dans la conscience du héros.

À la suite de Bakhtine, nous avons qualifié plus haut ce personnage de héros du sous-sol. Ce type de héros est très intéressé par tous les jugements qu'on peut porter sur lui. C'est à travers eux qu'il se représente à lui-même. Son image demeure par nature inachevée :

«L'homme du sous-sol» est surtout préoccupé par ce que les autres pensent ou pourraient penser de lui, il essaie de devancer chaque autre conscience, chaque pensée, chaque opinion des autres sur lui-même [...]. Le héros du sous-sol écoute chaque mot des autres sur lui-même, il s'observe, comme à travers un miroir, dans les consciences d'autrui et connaît de son image tous les reflets qu'elle est susceptible d'y avoir¹⁶.

«L'homme du sous-sol», tout concentré sur la formation à l'infini de sa conscience de lui-même, est le lieu où s'affrontent les multiples voix d'une société. Il est tendu vers le dernier mot qui l'accomplira. La construction littéraire d'un tel héros ne peut qu'émerger d'une réalité sociale ambiante multiple du point de vue des langages et des discours, d'une société aux accents diversifiés où vit et se développe une représentation d'elle-même toujours inachevée et morcelée, mais tendue absolument vers son achèvement. L'autre loge en elle. Elle est l'autre et elle-même en elle-même. Ces rapports fragmentent l'unité monologique et assure la vitalité de la tension vers l'accomplissement.

Nous pourrions faire intervenir ici le concept d'aliénation, même si ce concept est problématique puisqu'il suppose un sujet constitué, ou pouvant être constitué, une identité achevée. La subordination de l'intégrité apparente du héros, en tant que

14. Mikhaïl Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 167.

15. *Ibid.*, p. 83.

16. *Ibid.*, p. 89.

séducteur, aux voix multiples d'autrui, laisse percevoir le travail de l'instance narrative. Le lieu textuel d'observation de ce travail narratif serait l'organisation elle-même des rapports de discours, leur confrontation dans un certain ordre ou désordre, leur distribution. L'instance narrative serait alors repérable par son travail et non par des propos au caractère objectivant identifiable.

Cette «activité discursive», cette «mosaïque en mouvement», semble produire, dans un sens unique, l'effet de la séduction parfaite. L'état d'aliénation ressemble ici à une identité achevée complète, dans un mouvement coordonné et cohérent. Cependant, le travail de l'instance narrative, considérée dans sa fonction régulatrice des discours, pourrait être, par une distribution des divers discours, de démasquer cet état d'aliénation. La juxtaposition des points de vue autres, leur multiplicité dévoilent, dans l'ironie, la composition d'une conscience déchirée, condamnée à une reprise infinie.

La lecture de la multiplicité des voix, sa reconnaissance, serait donc le signe d'une liberté possible ailleurs, mais non dans la conscience du héros du «Vampire de Curitiba». Ce mouvement de reconnaissance constituerait un passage médiateur entre l'écriture et la lecture, comme contemplation ironique d'une action dont la forme est l'envers de ce que le personnage semble achever. Cette dynamique contribue d'une certaine façon à la perception, à la conscience d'une certaine liberté virtuelle, celle d'un possible devenir. Les transgressions de l'ordre, de la norme, inscrites dans le langage, où «[...] l'homme [se] veut et [s'] éprouve comme désir et comme liberté», appelleraient-elles «une Cité meilleure, plus libre¹⁷» ?

17. André Belleau, «Littérature et politique», *op. cit.*, p. 97.