

**THE UNIVERSITY OF CALGARY**

**L'interdiscursivité flaubertienne chez Hubert Aquin**

**by**

**Susan Ireland**

**A THESIS**

**SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
DEGREE OF MASTER OF ARTS**

**DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH**

**CALGARY, ALBERTA**

**JUNE, 1997**

**© Susan Ireland 1997**



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-24594-2

**Canada**

## RÉSUMÉ

Nous appuyant sur des théories de l'intertextualité, nous entreprenons une lecture d'Hubert Aquin à partir de l'oeuvre de Gustave Flaubert. Entre ces deux écrivains, il existe une interdiscursivité fondée sur un partage doxique, lien dont le pivot réside dans les procédés interprétatifs du lecteur.

Le lecteur actualise l'interdiscours en ce qu'il se pose comme lieu de cohabitation du contexte social, politique et esthétique qui relie les textes de ces écrivains. Cependant, le lecteur constitue non seulement l'outil habilitant de l'interdiscours, mais aussi un de ces objets.

Dès lors, il s'agit de laisser entrevoir comment des mesures textuelles, prises contre le lecteur jugé comme une altérité menaçante, entravent le processus interprétatif à la base de l'interdiscursivité. Mais il faut également démontrer comment le lecteur en vient à promettre aux textes une autre altérité, dont la nostalgie manifeste la parenté doxique des deux oeuvres.

## **REMERCIEMENTS**

**Je tiens à exprimer ma reconnaissance pour l'appui qu'Anthony Wall a bien voulu me prêter à la direction de cette thèse, ainsi que les conseils judicieux de Dominique Perron.**

**Je voudrais également remercier Dr. P. Willis et Dr. N. Zekulin, qui ont accepté d'être membres du jury, et tous ceux qui sont venus à mon secours, à plusieurs reprises, devant l'ordinateur.**

## TABLE DES MATIÈRES

Approbation de la thèse.....	ii
Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
Epigraphe.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: LE "NOUS" MULTIFORME.....	8
"Nous" entre écrivains.....	8
"Nous" entre lecteur et écrivain(s).....	13
"Nous" entre texte et lecteur.....	15
Distinction entre lecteur implicite et lecteur concret.....	19
L'absorption du lecteur.....	27
Refoulement du lecteur.....	35
L'entre-deux.....	38
CHAPITRE II: LE DÉDOUBLEMENT.....	44
L'assimilation de la femme à l'homme.....	49
La dissolution du féminin.....	54
L'entre-deux de la femme.....	59
Multiplication de dédoublements.....	73
CHAPITRE III: L'IRONIE.....	80
L'ironie comme opposition binaire.....	84
L'ironie de l'échec de l'ironie.....	87
Le "troisième".....	92
L'anamorphose structuralisante de l'ironie de l'ironie.....	98
Déterminants textuels de la perspective "troisième".....	105
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	120
RÉFÉRENCES.....	130

**Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses; et plus de livres sur les livres, que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser.**

**Michel de Montaigne, Essais, 3, XIII.**

## INTRODUCTION

Sans nous arrêter sur chaque apport fait à la théorie de l'intertextualité, nous voulons néanmoins relever, comme l'a fait Donald Bruce, ce qui pourrait être considéré comme un manque dans la formulation de cette théorie: l'attention lacunaire accordée au rôle du lecteur. Si le texte est une pratique linguistique qui signifie, il se présente comme l'objet des procédures interprétatives d'un sujet qui succède à sa conception, c'est-à-dire le lecteur. Le rôle du lecteur consiste donc en une "actualisation de la communication"<sup>1</sup>, communication qui n'existe pas comme réception tout court de l'intentionnalité implicite de l'écrivain, mais comme une réception active. C'est-à-dire que pour cerner un intertexte, le lecteur doit réagir à ce qu'il 'reçoit' et l'interpréter autant qu'il peut en fonction de l'intentionnalité de l'écrivain.

Or, pour aborder une lecture d'Hubert Aquin à partir de l'oeuvre de Gustave Flaubert, il faudrait que notre conception de l'intertextualité accommode un certain dynamisme, reconnaissant l'entrecroisement de plusieurs sujets parlants, y compris le lecteur. Dès lors, notre approche de l'intertextualité se tourne vers une 'interdiscursivité'.

Accorder au lecteur une participation active nous permettra (en tant que lecteurs) d'identifier une parenté interdiscursive entre Aquin et Flaubert que nous espérons être une force unifiante derrière toute similitude plus strictement textuelle. Il faut préciser que nous ne voulons pas nous contraindre à une étude des intertextes en tant que reprises directes chez Aquin des traits textuels de Flaubert. Nous allons plutôt nous concentrer sur des liens plus globaux et moins ouvertement repérables entre les textes de nos écrivains. Car ce

---

<sup>1</sup> Donald Bruce, De l'intertextualité à l'interdiscursivité, Toronto, Paratexte, 1995, p.68.

deuxième genre de lien renvoie à un partage idéologique entre Aquin et Flaubert, ce que nous appelons un interdiscours. Or, en élargissant notre champ d'étude de l'intertextualité à l'interdiscursivité, nous reconnaissons, tout en le dépassant, le domaine des intertextes.

On ne peut le nier, mettre l'accent sur l'interprétation du lecteur, comme nous le faisons ici, prédispose notre étude à la spéculation. C'est pourquoi nous tenterons de démontrer comment nous, lecteurs de Flaubert et d'Aquin, établissons l'interdiscursivité entre eux. Tout au long de notre étude, nous tâchons de mettre en lumière des éléments textuels et stylistiques soulignant l'interdiscursivité entre Aquin et Flaubert. Nous structurons l'étude d'après les plus grands de ces éléments (les thématiques du dédoublement et de l'ironie) et nous postulons que ces éléments sont tous reflets du partage idéologique (socio-esthétique) entre Aquin et Flaubert, et se réunissent dans l'interdiscours principal entre eux, la problématique de l'altérité.

Le premier chapitre prendra comme base des écrits de Mikhaïl Bakhtine portant sur le dialogisme, dans le but de démontrer la discursivité liée au phénomène littéraire, insistant surtout sur le rôle du lecteur. Tout 'dialogue' que nous relevons de cette essence discursive revendique, dans les textes que nous abordons, une présence semblable sous forme d'un 'nous', explicite ou implicite selon le cas. La discursivité émane du partage mutuel, entre composantes de ce 'nous', d'un contexte social, et des codes (linguistiques ou autres) qui en émanent. La cohabitation de ce contexte social, idéologique et esthétique, est ce qui permet d'établir un premier 'nous' -- entre Flaubert et Aquin. Au fait, la constitution de ce 'nous' entre nos écrivains est possible grâce à un autre 'nous', à l'intérieur de chaque sujet parlant

(écrivain); il s'agit de la présence du 'discours d'autrui' comme contexte social du langage à soi. Si nous suivons les comportements du discours d'autrui, en les appliquant à la matrice interdiscursive du 'nous', nous verrons comment les textes d'Aquin peuvent assimiler, par le biais d'une 'réponse active', des données des textes de Flaubert.

Cependant cette réponse risque de ne pas se faire entendre. Car, traversé par ce discours d'autrui, le langage ne transmet pas clairement le discours propre de l'écrivain (Aquin), et éclipse donc toute 'réponse' à Flaubert, d'où l'appel au lecteur. L'acte de lecture comprend lui-même une 'réponse' du lecteur aux discours du texte. C'est une réaction qui présuppose un processus d'interprétation, et donc de clarification entre le discours d'autrui (du premier écrivain, Flaubert) et le 'discours à soi' (réponse d'Aquin au discours de Flaubert). Le lecteur se situe alors entre deux tendances, inverses: centrifuge et centripète, une qui veut clore le texte dans une interprétation qui se contente du texte lui-même, et l'autre qui ouvre le texte sur d'autres textes et interprétations. Ce dernier mouvement se pose comme une menace potentielle pour l'identité (l'interprétation) du texte. Le 'nous' qui se construit entre le texte et le lecteur sera donc une relation contestataire, où le texte se charge de circonscrire l'activité du lecteur, de diriger son interprétation vers celle qui est voulue par le texte aquinien et qui veut faire résonner sa 'réponse' à celui de Flaubert.

Pour manipuler le lecteur, le texte présente un modèle de lecture, figure d'un lecteur implicite, auquel le lecteur concret est censé se conformer. Le lecteur se trouve par la suite subsumé de nouveau par une double mouvance qui tend à la fois vers l'incorporation du lecteur dans le texte (pour assurer l'interprétation voulue) et son rejet, et vers la réduction extrême de ses fonctions interprétatives (également pour assurer l'interprétation voulue). La

faillite de ces tentatives de censure se trouve dans la confusion du lecteur implicite avec le lecteur concret -- les textes ne peuvent jamais obliger le lecteur concret à se conformer au modèle de lecture présenté dans la figure d'un lecteur implicite. Néanmoins, malgré l'autonomie essentielle du lecteur (dont nous verrons les répercussions dans le troisième chapitre) il n'en reste pas moins que la volonté de délimiter le lecteur d'une manière où d'une autre signale une peur de tout ce qui pourrait se présenter comme autre et donc comme menace du système apparemment voulu par les textes.

L'aversion envers l'altérité sera reprise dans le deuxième chapitre, cette fois au niveau actantiel. Il sera question des diverses configurations du dédoublement. L'Autre (un personnage) se présente au sujet chargé de la promesse positive de compléter l'identité du sujet, à condition que le sujet l'intègre au cœur de son système communicatif. En revanche, si l'autre garde sa subjectivité, il ne se pose que comme égal et donc rival à l'identité, déjà instable, du sujet; dans ce cas la charge négative de l'Autre provoque son refoulement, hors du système textuel. Nous sommes de nouveau devant la double mouvance de l'inclusion et de l'exclusion, à ceci près que la figure de l'Autre ne se trouve pas dans le lecteur cette fois, mais dans un personnage, la plupart du temps féminin.

Nous considérons aussi dans ce contexte la raison pour laquelle nos écrivains, hommes, choisissent de s'inscrire dans leurs textes en tant que femmes, ce qui demandera de toucher au domaine de l'homme féministe. Nous verrons par le biais du dédoublement comment l'homme (personnage ou écrivain) tente de rejeter la femme et de l'incorporer en même temps. C'est-à-dire qu'en tant qu'autre radical, la femme sera refoulée, alors que,

comme clef de voûte à la plénitude de l'identité masculine, elle sera enveloppée et maîtrisée par lui.

Comme le lecteur, la femme se situera entre les deux attitudes opposées de l'homme à l'égard de la différence qu'elle représente. Un bref aperçu de l'hystérie et par là du simulacre faisant partie des dédoublements à l'intérieur d'un seul personnage révélera davantage cette notion d'entre-deux comme signal d'une opposition binaire primordiale pour nos écrivains: entre le social et sa contrepartie. Pourtant, l'opposition semble exister justement pour être domptée; la femme est suscitée dans les textes afin d'être appropriée par une présence masculine, pour redoubler et donc reconnaître l'hégémonie du Même.

Nous verrons néanmoins que même le double n'est pas une réplique fidèle du Même; il y a toujours un écart entre lui et l'originel. De cette façon, l'union totale avec un autre, si recherchée par le sujet pour compléter son identité, ne pourra être atteinte, et occupe par là l'espace -- l'absence -- d'une véritable altérité. Autrement dit, une fois l'altérité (la femme) domptée, elle n'est plus que le revers du Même. C'est alors que se lance la quête d'une 'autre' altérité, dont l'authenticité est signalée par son état exotopique -- son indépendance envers le système du Même. Les dédoublements se multiplient à l'intérieur du Même comme le reflet de la recherche de l'union avec un autre et aussi comme l'ombre du manque d'identité qui a incité cette quête.

Entamer une analyse de l'ironie chez nos deux écrivains (le troisième et dernier chapitre) servira, nous l'espérons, à clarifier, en la poussant plus avant, la problématique de l'altérité. Car, bien qu'elle renvoie au plan plus précisément socio-idéologique qu'actantiel,

l'ironie, comme le dédoublement, fonctionne à partir d'une dialectique d'oppositions binaires, et est également atteinte par la double mouvance -- l'appui et le reniement d'un propos. Prise comme un dispositif verbal, l'ironie s'attaque à une réalité sociale donnée et semble par là se doter d'un pouvoir subversif, menant à une altérité (socio-politique) souhaitée par l'ironiste-écrivain.

Cependant, la conception de l'ironie comme autre dans une opposition binaire dévoile de nouveau l'impossibilité d'atteindre un Autre radical; le revers du Même qu'est le sens 'ironique' d'un énoncé dans un tel couplage n'apporte rien de nouveau, rien qui libérerait du système du Même construit sur la hiérarchie du binarisme. Étant donné que le discours ironique s'est posé comme subversif, et qu'il s'est associé à un mouvement révolutionnaire social quelconque, l'incapacité de réaliser un 'autre' système annonce l'échec de ce discours ironique-'révolutionnaire'.

Un aspect capital du fonctionnement de l'ironie est le rôle du lecteur. Nous laissons le lecteur à la fin du premier chapitre à mi-chemin entre le dedans et le dehors du système textuel. Si l'ironie ressuscite chez le lecteur ses capacités interprétatives, en tant que sujet à l'intérieur de ce système d'oppositions binaires ironiques, le lecteur ne peut que percevoir l'échec de cette ironie première. En revanche, pouvant revendiquer aussi une certaine autonomie face au texte, le lecteur est libre d'interpréter cette situation de l'échec de l'ironie comme ironique en elle-même.

Le lecteur inaugure donc une deuxième ironie, qui prend pour cible la première ironie polémique. La hiérarchie du système d'oppositions binaires est détruite par le retournement de l'ironie sur elle-même, de l'ironiste sur lui-même. Le lecteur s'en apercevra

seulement s'il demeure à l'écart du binarisme (de l'ironie polémique ainsi que du social) et s'il occupe l'espace du 'troisième'. Ce faisant, le lecteur connaît un processus d'anamorphose, de changement de perspective, mais non vers le revers du Même; il peut discerner un côté 'positif' des conséquences de l'échec de l'ironie polémique première. Nous verrons, par une identification de certains déterminants, que ce mouvement de perspectives vers l'extérieur est voulu par le texte-écrivain. Pourtant, tout ce qui est assuré par ceci est la co-présence, non-hiérarchique de deux opposés. Il s'agit d'une oscillation perpétuelle entre un tout (le social) et un rien (la polémique ironique ratée). C'est l'indifférencié qui s'offre comme seule 'solution' à la problématique de l'altérité que les dispositifs interdiscursifs auront révélée comme thématique dominante dans cette thèse.

## CHAPITRE I: LE "NOUS" MULTIFORME

### "Nous" entre écrivains

La recherche d'un 'nous' multiforme implique un travail globalisant qui traite simultanément tout un ensemble de textes. Car un 'nous' sera la matrice, composée de trois éléments de base (*écrivain, texte et lecteur*), qui permettra de tracer les rapports discursifs entre les textes de nos deux écrivains Flaubert et Aquin. Cette matrice discursive évitera tout présupposé de fixité afin de pouvoir aborder le texte comme un lieu traversé de variables discursives se rencontrant dans le cadre de l'énonciation qu'est le texte<sup>1</sup>.

Comme le souligne Pierre Ouellet, les textes en tant que "structures sémi-discursives ne sont pas des entités formelles indépendantes de fonctionnement de l'esprit humain"<sup>2</sup>. Le processus de signification, comme celui du texte littéraire, ne s'appuie pas uniquement sur la faculté de parler des sujets, mais aussi (entre autres) sur "leur mémoire, leur imagination, leur capacité de faire des inférences, leur intentionnalité et, plus fondamentalement encore, leur perception, leur mode de présence corporelle au monde, leur sensorimotricité"<sup>3</sup>. Dans l'étude qui suit, c'est surtout le domaine de la perception qui nous intéresse. Car le sujet parlant, écrivain ou lecteur, comme nous le verrons plus tard, joue son rôle en fonction de son activité perceptive.

---

<sup>1</sup> Comme le dit Bakhtine, les genres seconds, dont le roman, "simulent, en principe, les formes variées de l'échange verbal premier" (Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984, p.307).

<sup>2</sup> Pierre Ouellet "La perception discursive" dans Lucie Bourassa (éd.) La Discursivité, Québec, Nuit Blanche, 1995, p.34.

<sup>3</sup> Ibid., pp.34-35.

Cette activité peut être divisée en deux étapes; d'abord une perception immédiate, sensorielle, surtout visuelle, et ensuite une perception interprétative, sociale, qui peut donc se représenter discursivement. C'est-à-dire que l'écrivain perçoit son objet, l'absorbe dans le domaine de ses sens, et doit ensuite le traiter pour le faire ressortir sous une forme inéluctablement discursive (dans le domaine du social). Ces procédés nous permettent de relever, chez le sujet parlant qui s'y soumet, une certaine essence discursive. Le sujet, produit du social, ne peut assumer sa perception que dans ce même domaine du discours. Qui plus est, ceci ne se fait que si le sujet s'extériorise, ou dans ce cas-ci, qu'en inscrivant sa perception dans un 'nous' discursif qui le lie à autrui.

Considérer le texte comme objet discursif semble revenir à le prendre comme la conséquence de l'attribution d'une essence discursive chez le sujet parlant. Pourtant, les écrits de Bakhtine révèlent une extension importante de cette conception de la discursivité qui, quoique demeurant toujours à l'intérieur du texte, tend vers l'extérieur, et fait que le domaine du social, dans lequel l'objet perçu et interprété est projeté, n'existe plus comme un réceptacle passif de cet objet, mais agit sur la perception de cet objet d'une manière activement discursive. Comme Bakhtine l'explique, "l'expérience verbale individuelle de l'homme prend forme et évolue sous l'effet de l'interaction continue et permanente des énoncés individuels d'autrui"<sup>4</sup>. Dans un tel contexte, il nous faudrait de prime abord souligner notre intention de fonder notre étude sur cette situation qui s'applique non seulement au cas de l'écrivain, mais également à celui du lecteur.

Par ailleurs, ces 'énoncés d'autrui' consistent pour Bakhtine dans "ce qui a déjà été dit

---

<sup>4</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p.296.

sur l'objet donné"<sup>5</sup>, et l'énoncé prend donc la forme d'une réponse à ces déjà-dits. Nous avons là affaire à la source d'une intertextualité discursive. En étudiant les textes d'Hubert Aquin, nous risquons de tomber sur des réponses possibles formulées pour les textes des prédécesseurs, dans notre cas-ci, ceux de Gustave Flaubert. Considérer le texte comme objet discursif nous permet alors de nous approcher d'une interdiscursivité plus ou moins cachée entre les textes d'Aquin et ceux de Flaubert. Ce qui s'installe est donc un 'nous' interdiscursif réunissant ces écrivains, et c'est là la base de notre étude dans les chapitres à suivre.

Il n'en reste pas moins que le sujet parlant, afin d'exprimer sa propre perception de l'objet, et par là son identité à lui, se charge de réclamer son discours (qui exprime sa perception) pour lui-même, "À-SOI"<sup>6</sup>. Il s'agit d'un processus d'appropriation, qui individualise l'énoncé typique, et ceci par le biais du dialogue. Car l'individualité du sujet parlant se fera entendre dans sa réponse personnalisée aux mots d'autrui, réponse ayant son lieu propre dans le discours: "La réponse transpercera dans les harmoniques du sens, de l'expression, du style, dans les nuances les plus infinies de la composition"<sup>7</sup>. Ce sont des 'harmoniques' qui sont aussi 'dialogiques'; bien que les mots de la langue soient neutres, et qu'ils n'appartiennent à personne, une fois appropriés comme énoncés et empreints du sujet parlant, ils gardent un certain caractère 'typique'<sup>8</sup>.

C'est ainsi que l'expression d'un énoncé "manifeste non seulement son propre rapport

---

<sup>5</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p.300.

<sup>6</sup> Ibid., p.295.

<sup>7</sup> Ibid., p.300.

<sup>8</sup> "Les mots de la langue ne sont à personne, mais, simultanément, nous ne les entendons que sous forme d'énoncés individuels, nous ne les lisons que dans des oeuvres individuelles, et ils possèdent une expression qui n'est plus seulement typique mais aussi individualisée (..) en fonction du contexte individuel, non reproductible, de l'énoncé" (Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p.299).

à l'objet de l'énoncé, mais aussi le rapport du locuteur aux énoncés d'autrui"<sup>9</sup>. À cause du dialogue inhérent à toute expression du sujet, les énoncés d'autrui font partie intégrale du sujet parlant, et cette discursivité intérieure forme donc un 'nous' chez le sujet parlant - écrivain ou lecteur.

Or, le sujet parlant n'est jamais solitaire; Bakhtine identifie "un sur-homme, un sur-MOI, autrement dit, un juge et témoin de TOUT l'homme (de tout le MOI), par conséquent, non plus un homme, un MOI, mais l'AUTRE"<sup>10</sup>, puissance discursive qui existe comme l'étape interprétative de la perception des énoncés d'autrui en tant qu'objets.

Il s'ensuit que, pour ce qui a trait à un 'nous' interdiscursif entre nos deux écrivains, si l'intertexte flaubertien se trouve chez Aquin dans les énoncés d'autrui, le 'nous' qui existe dans un seul sujet parlant (dans ce cas-ci, le dialogue entretenu par Aquin avec lui-même) ne risque point d'oblitérer le 'nous' établi entre deux sujets parlants individuels (Flaubert et Aquin). Car ces deux genres de 'nous' reviennent ici au même; les énoncés d'autrui chez Aquin sont ceux de Flaubert (du moins en partie), et comme nous l'avons constaté plus haut, ils garderont leur altérité en dépit de toute manoeuvre assimilatrice possible de la part d'Aquin. Car même si, comme Bakhtine le souligne, la langue est née "du besoin qu'a l'homme de s'exprimer, de s'extérioriser"<sup>11</sup>, l'homme ne peut trouver son 'je' qu'en passant par cette altérité: "Ma propre réfraction en un autre empirique au travers duquel il me faut passer pour déboucher sur le MOI-POUR-MOI"<sup>12</sup>. Et il n'est même pas sûr d'y arriver,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.299.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.357.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.273.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.357.

car, comme le note Donald Bruce, le sujet "n'existe pas de façon indépendante en dehors du langage"<sup>13</sup>. Bakhtine suggère la même chose en apparentant le fait d'être au fait de "communiquer dialogiquement"<sup>14</sup>.

Le sujet parlant devient alors un foyer de discursivité signifiante. C'est un espace "traversé" de systèmes supra-personnels et dont l'unité est un effet illusoire de la mémoire et de l'idéologie"<sup>15</sup>. Nous pouvons relever chez certains sujets-personnages des tentatives d'ériger, par une narration de soi, un 'moi pour moi', chez Flaubert (notamment Emma Bovary, de laquelle parle Gerald Prince<sup>16</sup>) et également chez Aquin (surtout, pour les besoins de cette étude, Christine Forestier). Mais les efforts de ces personnages échouent car, comme nous le démontre Prince, l'existence potentielle d'un moi personnel en dehors du discours est difficilement atteinte, et à l'intérieur du discours, elle est carrément impossible car on ne peut fuir la présence (des mots) d'autrui. Se narrer ne fait que renforcer le 'nous' dialogique du sujet car il se fait l'autre interprétatif de son propre moi devenu objet. D'autant plus que si le sujet parlant se narre, il se signifie - il rapproche signifiant et signifié sous la même enseigne et ainsi tue d'avance toute interprétation intermédiaire, tout 'nous' dialogique, et bloque donc la voie vers l'identité du 'je' qui passe, rappelons-nous, par ce 'nous'. Le système se referme sur lui-même.

---

<sup>13</sup> Donald Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité*, Toronto, Paratexte, 1995, p.53.

<sup>14</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.325.

<sup>15</sup> Donald Bruce, *op.cit.*, p.53.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet Gerald Prince, *Narrative as Theme*, Lincoln/ Londres, University of Nebraska Press, 1992, chapitre 6.

"Nous" entre lecteur et écrivain(s)

Or, l'écrivain ne peut se singulariser sans la présence d'un autre. C'est pourquoi il est nécessaire d'aborder le rôle du lecteur dans notre matrice discursive. L'importance du lecteur tient à ce qu'il existe pour lui, en tant que producteur de paroles, une "extériorité verbale", pour emprunter le terme de Laurent Jenny<sup>17</sup>. Cette extériorité permet de perpétuer le dialogue textuel en ce que l'acte de lecture situe le sujet-lecteur sur le point d'intersection entre le mouvement réducteur du discours littéraire, et celui, opéré par un acte d'appropriation de la part du lecteur, qui ouvre le texte sur des références extérieures.

En appuyant notre étude sur les théories de Bakhtine, nous pourrions postuler que le lecteur personifie les mots d'autrui qui succèdent à l'énoncé; Bakhtine explique, à propos du discours verbal quotidien, que tout énoncé "comporte un commencement absolu et une fin absolue: avant son début, il y a les énoncés des autres, après sa fin, il y a des énoncés-réponses des autres"<sup>18</sup>. Le locuteur dans l'échange verbal s'attend à une réaction à son énoncé pour maintenir le dialogue qui le définit comme sujet parlant. Mais pour ce faire il a besoin d'une réaction active, non pas une simple "compréhension passive" qui "ne ferait que dupliquer" la pensée du locuteur<sup>19</sup> et donc mettre fin au dialogue.

Étant donné que le lecteur concret n'est pas un produit de l'écrivain-texte, il est en mesure d'offrir cette ouverture dialogique. Et cette offre n'est pas sans récompense car la réponse est directement liée à la compréhension: "la compréhension ne mûrit que dans la

---

<sup>17</sup> Laurent Jenny, "Sémiotique du collage intertextuel", Revue d'Esthétique 3/4, 1978, 165-182.

<sup>18</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p.277.

<sup>19</sup> Ibid., p.275.

réponse. Compréhension et réponse sont confondues et se conditionnent réciproquement<sup>20</sup>. Pour le lecteur, répondre entre en association avec comprendre, et par là interpréter. Il serait donc permis de considérer le lecteur comme le garant de la dialogisation du texte.

Pourtant le lecteur est aussi dans une position pour percevoir le dialogue entre textes, autrement dit, pour identifier un intertexte, "l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux"<sup>21</sup>, qui relie les romans d'Aquin à ceux de Flaubert. Ce lien s'explique du fait que le lecteur est, lui aussi, produit d'un contexte social (et donc idéologique) et qu'il possède dès lors des connaissances précises qu'il apporte à la lecture d'un texte. Connaissant Flaubert et lisant Aquin, ce lecteur peut s'installer entre les deux écrivains. Comme le note encore Bakhtine, "ce n'est plus l'objet qui sert d'arène à la rencontre [avec la parole d'autrui], mais la perspective subjective de l'interlocuteur"<sup>22</sup>. Le lecteur en tant qu'interlocuteur est donc le "fond aperceptif"<sup>23</sup> du (des) locuteur(s)-écrivain(s). Il s'agit de comprendre activement, ce qui implique l'opération de la part du lecteur de la perception interprétative sociale. Une telle interprétation rentre dans le processus de 'naturalisation' qu'accomplit le lecteur quand il arrive à "domestiquer" et à incorporer dans ses propres expériences naturelles l'altérité communicative qui est celle de la fiction, et ceci afin de la comprendre<sup>24</sup>. Dans le cas de l'interdiscursivité, le lecteur reconnaît

---

<sup>20</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.104.

<sup>21</sup> Michael Riffaterre, "L'intertexte inconnu", Littérature 41, 1981, p.4.

<sup>22</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.105.

<sup>23</sup> Ibid., p.104.

<sup>24</sup> "L'oeuvre (...) vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension réponsive active" (Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p.282).

des liens entre la fiction d'Aquin et celle de Flaubert et, par la suite, relie les deux et fonde le 'nous' interdiscursif entre les deux<sup>25</sup>.

### L'identification du "nous" entre écrivains par un "nous" entre texte et lecteur

Le discernement d'une interdiscursivité comme le fait le lecteur n'est pas pour autant un exercice entièrement arbitraire; il repose sur la possibilité de se trouver quelque part dans un intertexte définissable. Riffaterre nous définit l'intertexte comme "l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné"<sup>26</sup>, ce qui implique que l'intertexte comporte un caractère spéculatif. Pourtant, comme il le remarque plus loin, le texte n'en affirme pas moins un certain contrôle sur sa perception-interprétation car la production du sens résulte

d'une double démarche de lecture: d'une part, la compréhension du mot *selon les règles du langage et les contraintes du contexte*, et d'autre part la connaissance du mot comme *membre d'un ensemble* où il a *déjà joué ailleurs* un rôle défini<sup>27</sup>.

Une telle description présuppose une tension entre, d'une part, un premier mouvement du texte qui cherche à maîtriser la perception du lecteur, mouvement réducteur et centripète dans le 'nous' interdiscursif (celui des écrivains, de leurs textes et du lecteur), et, d'autre part, un deuxième mouvement chez le lecteur vers sa propre perception des textes, mouvement

---

<sup>25</sup> Il faut noter que ce fondement peut également s'effectuer en sens inverse - là où une lecture de Flaubert suscite des souvenirs d'Aquin, car la temporalité est ici dirigée par l'ordre chronologique de la lecture. Cependant, dans ce cas, le discernement chez Aquin d'une réponse-développement bâtie sur la base des thématiques de Flaubert est empêché.

<sup>26</sup> Michael Riffaterre, op.cit., p.4.

<sup>27</sup> Ibid., p.6.

qui s'engage selon ses propres connaissances canoniques-littéraires, ce qui annonce une tendance centrifuge dans le 'nous' interdiscursif, là où le lecteur se pose comme un interlocuteur actif plutôt que comme un récepteur passif.

Dans les deux cas, cependant, le processus de perception exige que le lecteur assimile le langage de l'écrivain; comme le souligne Iouri Lotman, lors de cet acte de lecture-perception, "le langage de l'écrivain est le plus souvent déformé, il subit un métissage avec les langages qui font déjà partie de l'arsenal de la conscience du lecteur"<sup>28</sup>.

Le lecteur se situe donc dans un entre-deux se trouvant entre les deux forces centripète et centrifuge. Cet entre-deux s'explique du fait que, pour percevoir un texte dans le but d'en tirer une compréhension-connaissance, le lecteur doit s'y investir - se mettre derrière le texte et établir une relation dialogique avec les mots du texte et/ou ce qu'il croit être l'écrivain. Cependant, la tâche est problématisée quand il s'agit, comme c'est le cas ici, de percevoir un 'nous' interdiscursif entre deux écrivains. Car le lecteur doit associer dans son esprit les deux écrivains avant de se lancer dans sa propre perception interprétative; autrement dit, il doit ériger un autre 'nous', fondateur de la discursivité, 'nous' dont le lien entre sujets est essentiellement extra-textuel (dans la tête du lecteur) même s'il faut le traverser par le truchement d'un dialogue que le lecteur cherche à nourrir.

Ce dernier 'nous' se développe donc à partir du domaine socio-idéologique d'un discours esthétique-stylistique, c'est-à-dire dans les thématiques et les images récurrentes et parallèles se trouvant dans les textes des deux écrivains. Cette convergence possible se dévoilera au fur et à mesure que nous examinons la figure du lecteur impliqué dans les

---

<sup>28</sup> Iouri Lotman, La Structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, p.57.

textes, et la situation du lecteur concret. En gros, dans ce chapitre il s'agit de postuler l'existence d'un 'nous' interdiscursif entre écrivains et lecteur, et cette existence sera signalée dans les textes même si elle demeure pour la plupart métatextuelle. Ce 'nous' servira dans les chapitres à suivre comme outil architectural, structuralisant pour mettre à jour une interdiscursivité (intra)textuelle - entre (mais aussi à l'intérieur même des) textes de chaque écrivain, d'abord à ce que l'on pourrait appeler un niveau microdialogique, actantiel, chez les personnages fictifs et les événements (chapitre II), et ensuite sur un plan plutôt macrodialogique, qui traitera les discours structuralisants que les textes présentent du contexte social extérieur - ce qui demande une rentrée sur la scène intratextuelle du lecteur (chapitre III).

De cette manière, nous percevons le paradoxe gisant à la base de toute étude interdiscursive: la substance de l'interdiscursivité tourne en grand partie autour du (même) sujet - ici le lecteur - qui agit aussi comme outil d'identification de cette interdiscursivité qui l'identifie. Ce paradoxe tient en effet au jumelage, voire au brouillage de distinctions entre le lecteur implicite dans le texte (terme qui englobe pour cette étude les concepts de lecteur idéal, potentiel, virtuel, etc.) et le lecteur concret, réel, vivant. Car le texte, et sans doute, à un certain degré, le lecteur concret (ce qui comprend les critiques-théoriciens employés dans cette étude) présuppose une liaison qui tend à effacer les distinctions entre les comportements du lecteur concret et ceux du lecteur que le texte implique, voire manie plus ou moins explicitement selon le cas. Mais le lecteur concret n'est pas forcément l'image fidèle du lecteur impliqué; c'est pourquoi il se réserve le droit de 'déformer' le message de l'écrivain - dans ce cas l'image projetée du lecteur. Si notre tâche est maintenant de définir un

'nous' discursif entre le lecteur et le texte (le discours romanesque) qui sera d'ailleurs la justification de toute prétention d'interdiscursivité entre les deux écrivains, nous allons sans doute assister à un premier mitose de la composante 'lecteur' de ce nous.

En effet, la séparation de ces deux lecteurs est nécessaire. Nous avons déjà discerné une mouvance bi-directionnelle dans la fondation de l'interdiscursivité, et de là nous avons postulé que l'espace du lecteur se situe dans son entre-deux. En réalité, cette position témoigne d'une tension qui touche ensuite le lecteur lui-même. Une telle tension se fait sentir pendant la lecture, quand le lecteur tente de s'appropriier le texte, même s'il risque en même temps de se trouver la proie, comme nous allons le voir, d'une appropriation effectuée par le texte; le lecteur concret se verra en train de jouer ce rôle de lecteur implicite dicté par le texte. Si, pourtant, dans le but de sauvegarder son être ou sa perception individuelle, le lecteur hésite à se soumettre au texte, toute tentative d'interpréter, de comprendre le texte sera en vain. Il paraît, en effet, que pour interpréter, le lecteur doit se prosterner devant le texte tout en évitant de le bénir.

Or, la relation avec le texte que connaît le lecteur est justement celle de la mouvance oppositionnelle (centrifuge et centripète). Worton et Still appliquent ces deux tendances divergentes à un seul acte, notant que "the practice of intertextual interpretation is an attempt to struggle against both complicity and exclusion"<sup>29</sup>. Cependant, nous allons voir qu'il est possible de séparer ces deux forces opposées en attribuant à chacune une des deux espèces de lecteur déjà relevées.

---

<sup>29</sup> Michael Worton et Judith Still (éd.), Intertextuality - theories and practices, Manchester et New York, Manchester University Press, 1990, p.32.

### Distinction entre lecteur implicite et lecteur concret

Commençons alors par esquisser un 'nous' entre le texte et le lecteur implicite de sorte que nous pouvons le discerner dans le discours des textes en question. En se rapportant à Bakhtine, nous noterons ce qui pourrait être le rôle de ce lecteur, considéré comme 'autre' qui complétera le 'je' scindé du locuteur; il s'agit pourtant moins d'incorporer le lecteur à un 'je' qui deviendra par la suite clos que de le faire participer à un 'nous' discursif. Comme le dit Bakhtine:

[U]n locuteur postule une telle compréhension responsive active: ce qu'il attend, ce n'est pas une compréhension passive qui, pour ainsi dire, ne ferait que dupliquer sa pensée dans l'esprit d'un autre, ce qu'il attend c'est une réponse, un accord, une adhésion, une objection, une exécution, etc.<sup>30</sup>.

Le discours romanesque tient donc compte de son allocataire, incite un contact avec lui pour assurer l'échange verbal avec un 'nous' discursif. Par exemple, le discours romanesque du narrateur ne peut (selon Gerald Prince) se contenter de son narrataire textuel, justement parce que le narrataire n'est pas capable de comprendre, et donc de maintenir une discussion. Le narrataire n'appartient pas au monde social comme le lecteur concret; il n'a aucune notion de la connotation, du monde auquel le narrateur se réfère; il est de "degré zéro"<sup>31</sup> et reste inférieur au narrateur. Sa présence sert cependant de "relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s)"<sup>32</sup>.

De même, pour Viala et Molinié, le "lecteur potentiel", au niveau formel de l'oeuvre,

<sup>30</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p.275.

<sup>31</sup> Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* 14, 1973, p.180.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.192.

sert comme source d'indications textuelles dont le lecteur concret a besoin pour soutenir ses propres idées. À travers lui, le "pacte scripturaire"<sup>33</sup>, le code de signification s'érige entre l'émetteur et le récepteur-lecteur. Le lecteur concret n'est donc pas libre de percevoir le texte comme bon lui semble - il doit se soumettre à une certaine adhésion, doit accepter 'le protocole de lecture' qui est, pour Gervais, "le mode d'emploi, détaché du récit et qui l'introduit"<sup>34</sup>. Plus précisément, le texte exerce sur le lecteur concret une pression toujours variable pour que ce dernier se conforme à la participation envisagée, c'est-à-dire pour qu'il se module d'après la figure du lecteur impliquée dans le discours. De cette manière, le lecteur implicite sert de leurre à l'écrivain pour susciter chez le lecteur concret son adhésion au texte. C'est pour cela qu'une distinction nette entre le 'nous' du lecteur impliqué et celui du lecteur concret n'est pas facile à établir. Cette difficulté sert bien les apparentes intentions des écrivains qui semblent vouloir maîtriser et manipuler les réactions du lecteur concret.

Faute de pouvoir s'accaparer physiquement du lecteur concret, les textes que nous étudions présentent un lecteur implicite dans l'espoir d'attirer et donc de régir l'attention du lecteur concret. Nous proposerons plus tard un jugement quant au degré de réussite de ce processus.

Pour l'instant, il faudrait accepter le brouillard qui recouvre la distinction entre les deux genres de lecteur, et témoigner par là d'une première tendance de la part de l'écrivain à dépasser le simple regroupement du lecteur (implicite et concret) dans un 'nous' discursif du texte, et à contrôler, sinon empêcher chez le lecteur la réaction-réponse qui définit la

---

<sup>33</sup> Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p.59.

<sup>34</sup> Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Montréal, Préambule, 1990, p.307.

discursivité de ce 'nous'. Comme le note Bakhtine, "Tout mot littéraire pressent, plus ou moins fortement, son auditeur, son lecteur, son critique et reflète leurs objections, appréciations, points de vue devinés, devancés"<sup>35</sup>. 'Devancer' le processus de lecture revient à priver le lecteur concret de son 'espace herméneutique'<sup>36</sup>, à l'exclure.

Or, la voix d'autrui à laquelle Bakhtine fait référence ne saurait être celle du lecteur concret; elle est tout au plus celle du lecteur implicite, peut-être pas plus que celle d'une autre voix portée par un personnage-héros (comme nous le décrit Bakhtine à propos de Dostoïevski). Il appert, dans ce cas, que Bakhtine a voulu voir une harmonie dans le dialogisme du discours littéraire, car même dans le cas de ce qu'il appelle une "discussion-lutte", "ce n'est qu'une lutte apparente, toutes les interprétations de l'auteur se rassemblent tôt ou tard autour d'un centre discursif, autour d'une seule conscience, tous les accents autour d'une voix unique"<sup>37</sup>. L'écrivain maintient une hégémonie devant son texte hétérogène, car les mots d'autrui (chez le personnage-héros) ont déjà connu l'interprétation de l'écrivain, et le lecteur concret en est exclu.

Le lecteur concret, privé de son espace herméneutique, ne peut que regarder passivement le dialogue se déroulant devant lui entre ce qui pourrait se rapporter à la voix de l'écrivain et celle d'autrui (qui revient plus ou moins à la même chose). Il serait possible de concevoir cette situation du lecteur telle que celle que Bakhtine décrit "pour ceux qui restent en dehors du discours romanesque" où:

---

<sup>35</sup> Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, p.256.

<sup>36</sup> Malmgren définit ceci comme "the distance between a self that encounters and a reality that is encountered (...) between consciousness and its objects" (p.33)

<sup>37</sup> Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, p.265.

les intentions qui sous-tendent ces langages se fortifient, deviennent des limitations sémantiques et expressives, alourdissent pour eux, aliènent d'eux la parole, compliquent son utilisation directe, intentionnelle, sans réserve.<sup>38</sup>

Le lecteur n'est plus qu'un spectateur dans le sens où il n'a (devant le texte) plus qu'à regarder faire les autres. Cette impuissance est représentée de façon on ne peut plus explicite dans Neige noire d'Aquin, roman qui renvoie le plus souvent à son "spectateur" et non pas à son lecteur. Ces deux rôles sont le mieux différenciés par les personnages Sylvie et Nicolas au restaurant de l'hôtel Arctique, où

[A]u centre, se tient le maître du spectacle, le chef cuisinier, qui surveille les grillades, les assaisonne et les fait flamber. Sylvie est perdue dans la lecture du menu et Nicolas regarde cette activité fébrile qui règne dans la rôtisserie<sup>39</sup>.

Il semble donc y avoir une raison implicitement positive pour ce refus de participation active de la part du lecteur; tout se passe comme si la seule façon de participer à une scène-texte était de regarder, car lire veut dire non seulement que l'on manque de voir la scène, mais aussi que l'on se perd, en manquant de se voir soi-même. Bien que le spectateur soit celui qui est nommé comme le récepteur "violé" (p.166), aucun lecteur n'est à l'abri de ce processus; ce n'est qu'un cas "idéal" qui protégerait le lecteur, qui le verrait "portant un masque dont il pourrait se servir comme signet" (p.167). Les deux genres de récepteur sont donc en proie à une absorption-pénétration opérée par la scène-texte; pourtant ce n'est que le spectateur qui parvient à percevoir la scène (texte), ne fût-ce que de façon limitée. Il ressemble aux Barbares dans Salammbô de Flaubert, qui ne peuvent que regarder le monde des Carthaginois comme un spectacle; devant le sacrifice des enfants de la ville, "ils

---

<sup>38</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.111.

<sup>39</sup> Hubert Aquin, Neige noire, Montréal, Leméac, 1994, p.99.

regardaient, béants d'horreur"<sup>40</sup>. La réplique du spectateur ne se prévaut d'aucune participation active<sup>41</sup>.

Le cas de Sylvie et de Nicolas nous montre que, moyennant le regard seul, le spectateur ne perd pas son espace à lui, ce qui permettra un certain envahissement de l'espace du spectacle; pour les deux écrivains le terme 'dévorer' n'est pas sans pertinence. Dans Salammbô, à Carthage, les yeux des mercenaires se promènent pour "dévorer ce qu'ils ne pouvaient prendre" (p.54); dans Neige noire, "la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante qu'à l'indifférence ataraxique" (p.166). Au spectateur une réaction à ce qu'il reçoit comme texte-spectacle est toujours permise. Et pourtant, cette réaction, une fois inscrite dans le texte, semble empêcher le spectateur de l'interpréter, car l'inscription de cette réaction comporte aussi son explication et donc anticipe son interprétation.

Cependant, comme dans cette étude il est question du lecteur, non pas du spectateur, ce n'est pas dans tous les romans que nous considérons que le lecteur implicite est transformé en spectateur muet. Faire du lecteur un spectateur, c'est trop réduire l'opération de la lecture. Privé de la possibilité de traiter activement sa perception interprétative, le lecteur ne peut que réagir expérimentiellement, sensoriellement, à son objet. Ce manque est ressenti par le personnage de Flaubert, Charles Bovary, lors d'une soirée à l'opéra, où "il avouait du reste ne pas comprendre l'histoire, - à cause de la musique - qui nuisait beaucoup aux paroles"<sup>42</sup>. Le spectateur non-interprétant ne peut, comme les Barbares de Salammbô,

<sup>40</sup> Gustave Flaubert, Salammbô, Paris, Gallimard, 1970, p.403.

<sup>41</sup> Notons à ce propos Flaubert qui déclare que "L'effet, pour le spectateur doit être une espèce d'ébahissement (...) qu'on se sent écrasé sans savoir pourquoi" (9 sep. 1852, Préface à la vie de l'écrivain, Geneviève Bollème (éd.), Paris, Seuil, 1963, p.95).

<sup>42</sup> Gustave Flaubert, Madame Bovary, Paris, Livres de Poche, 1983, p.258.

que rester tout à fait silencieux; faute de comprendre, de pouvoir remplir le trou entre signifiant et signifié, de ce que l'on voit, on ne peut que se taire, comme le font les Barbares devant le massacre des lions, où ils "tombèrent dans un long étonnement. 'Quel est ce peuple, pensaient-ils, qui s'amuse à crucifier les lions!'" (p.76). Il s'agit tout simplement d'admettre, au lieu de la nier, son incapacité d'interpréter les objets. Comme nous le démontre Emma Bovary, on ne peut point transformer les rêves de la fiction en vérité du domaine du réel; à l'opéra, devant le chanteur, Emma s' imagine "entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage" (p.259), à tel point qu'elle se persuade qu'il la regarde et qu'elle a envie de courir dans ses bras, "comme dans l'incarnation de l'amour même" (p.259); seulement "le rideau se baissa" et son évanouissement marque l'impossibilité de la situation, comme maintes fois ailleurs dans le roman. La scission entre rêve et réalité oblige Emma à organiser son voyage rêvé avec Rodolphe sous forme pour la plupart écrite. Malgré le fait qu'en parlant de ce voyage, ses lettres réclament un contenu plutôt factuel, comme le remarque Rodolphe, -- "elles étaient pleines d'explications relatives à leur voyage, courtes, techniques et pressantes comme des billets d'affaires" (p.234), -- en fait, ces lettres ne peuvent franchir le seuil de la réalité, car le voyage n'aura pas lieu.

C'est ainsi qu'il nous serait permis, pour parler de ces deux écrivains, de penser le domaine des paroles en termes de mensonge. S'il est impossible de tourner la fiction en réalité, il est également impensable de faire l'inverse, de faire de la réalité une fiction. Cette impossibilité devient claire dans une certaine attitude vis-à-vis des mots, celle, par exemple, partagée par le narrateur vis-à-vis de Rodolphe dans Madame Bovary, pour qui la passion s'exprime toujours de la même manière, mais qui ne distingue pas "la dissemblance des

sentiments sous la parité des expressions" qu'il faut reconnaître parce que "la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles"(p.224). Dans Neige noire, le caractère factice des mots est souligné surtout parce qu'ils sont mis surtout en usage pour jouer des rôles, et il s'agit notamment d'une lecture de rôles qui sert comme mise en abyme pour notre lecture: "Nicolas lit son rôle" et "ne joue pas mieux quand il a moins de mots à prononcer; à vrai dire, il joue plus mal" (p.13). De par sa nature, le discours est mensonger parce qu'il ne peut engendrer la réalité tout entière. Nicolas exploitera notre méfiance des mots pour cacher sous le suicide la véritable mort de Sylvie: "Je crois que je n'aurai jamais le courage de dire la vérité à qui que ce soit, de retour à Montréal...Les gens croiront comme vous que je l'ai tuée!" (p.134). La vérité, inexprimable dans les mots, est pourtant communiquée par la vue: comme le refrain d'Hamlet "Malheur à moi d'avoir vu, de voir ce que j'ai vu, ce que je vois!" (p.25), qui pourrait également s'appliquer au sujet du zaïmph dans Salammbô (dont la vue est liée à une vérité qu'il ne faut pas atteindre et revêt donc la forme d'un blasphème), la vue dévoile la vérité, et ce qui ne peut être qu'un malheur. Dans le cas de Nicolas, il s'agit de la découverte de la relation incestueuse entre Sylvie et son père (blasphématoire, elle aussi); le rêve de Nicolas tourne autour d'une véritable union "pour la vie" (p.246) avec Sylvie. Mais cette union n'est pas possible avec Sylvie vivante, car elle était unie premièrement à son père, sa mort donnant à Nicolas l'occasion d'une union éternelle avec elle dans un film. Mais il s'agit ici de faire du rêve une réalité, et pour cela il faut littéralement aveugler le spectateur, pour qu'il voie le revers de la réalité malheureuse. C'est ainsi que sa "métaphore filmique du bonheur" serait composée de "plans obliques des yeux ou des profils à contre-jour" (p.38).

Le spectateur ne peut donc se rapporter aux paroles, ni à la vue pour comprendre-interpréter ce texte. Il est plus ou moins rejeté par lui. Sa perception ne peut que suivre une représentation, l'apparence d'une vérité.

Pourtant, comme nous l'explique Neige noire, la présence des paroles et du dialogue persiste. Et ceci n'est pas sans raison; Nicolas déclare que "Le pseudo-naturel des dialogues appauvrit généralement leur teneur et réduit tout échange verbal à un échange de stéréotypes" (p.199). Il postule cependant un usage autre du dialogue: "les dialogues qui sonnent un peu faux ont, plus que les conversations réalistes, le pouvoir de rendre le fantastique" (p.198). Pour lui la parole a la capacité d'"engendrer" un état autre, et ce choix de verbe implique la (re)naissance d'une autre identité. Comme nous le montrent les Barbares dans Salammbô, l'incompréhension des mots, autrement dit leur abstraction, renvoie les auditeurs hors scène, dans un état dont ils ont une autre conscience, dans ce cas celui du rêve; Salammbô parle dans un idiolecte étranger, les Barbares ne comprennent pas et commencent à se demander "ce qu'elle pouvait leur dire avec les gestes effrayants dont elle accompagnait son discours" (p.58), c'est-à-dire que, ne pouvant suivre l'échange verbal, ils cherchent à saisir la communication par la vue. Une telle démarche n'aboutissant jamais, ils ont recours à leur imagination: "la bouche ouverte et allongeant la tête, ils tâchent de saisir ces vagues histoires qui se balançaient devant leur imagination, à travers l'obscurité des théogonies, comme des fantômes dans des nuages" (p.59). Le lecteur-spectateur fonctionne alors sans points de repère évidents; il a affaire au royaume des sens, celui de l'Imaginaire qui précède le Nom et donc le pouvoir de s'exprimer. De cette façon, le lecteur devient porte-parole, mais sans voix, d'une altérité.

Cependant, il faut se rappeler que cette altérité est voulue. Le lecteur est en proie aux désirs de celui ou celle qui l'a rapproché de cette altérité; comme Mâtho devant Salammbô, qui proclame, "Tout à l'heure, pendant que tu parlais, ton haleine a passé sur ma face, et je me délectais comme un moribond qui boit à plat ventre au bord d'un ruisseau" (pp.314-15). Cet état fait de lui un suppliant, de crainte de perdre cette nouvelle union à laquelle il s'assujettit: "Écrase-moi, pourvu que je sente tes pieds! maudis-moi, pourvu que j'entende ta voix! Ne t'en va pas! pitié! je t'aime!" (p.315).

En se rapportant au 'nous' entre texte (écrivain) et lecteur, ce que nous avons esquissé jusque là consiste en deux mouvements auxquels le lecteur est soumis dès qu'il entame la lecture. Le refoulement du lecteur, mouvement centripète, s'effectue par l'assimilation du lecteur concret au lecteur implicite. Or, il faut distinguer plus clairement entre ces deux procédés par lequel cette situation s'accomplit.

### L'absorption du lecteur

Si le lecteur veut vivre ledit état d'altérité qui précède le Nom -- c'est-à-dire fonctionner comme lecteur concret, à partir de l'extérieur du texte -- il ne peut le faire qu'en se résignant au maniement (voulu ou non) du texte, qu'en occupant l'espace et le rôle du lecteur implicite. L'état autre que connaît le lecteur concret semble donc, rappelons-le, une construction de la part de l'écrivain-texte, le revers de la présentation donnée par le texte, plutôt qu'une véritable altérité. Bakhtine remarque, à propos du mot dialogisé, que "celui-ci boit en quelque sorte les répliques d'autrui et s'acharne à les digérer"<sup>43</sup>. Il s'agit pour

---

<sup>43</sup> Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, p.256.

l'écrivain, sujet divisé, de rechercher son autre dans son lecteur, d'établir une certaine unité originelle du temps de la naissance. Nous notons dans Neige noire la reprise d'Hamlet qui explique ce besoin, "Tu avais donc un visage et tu t'en fabriques un autre" (p.177). Il s'agit pour Hamlet d'une union vue comme idéale entre lui et son amante Ophélie, identité antérieure à la folie d'Hamlet (qui cause le malheur de voir chez Ophélie) et au rapprochement d'Ophélie et de son père. Bouvard et Pécuchet ressentent une nostalgie pareille pour une unité, comme un ordre perdu de vue:

Quelle qu'en soit l'origine, il y a une essence, un agent secret et universel. Si nous pouvions le tenir, on n'aurait pas besoin de la force de la durée. Ce qui demande des siècles se développerait en une minute; tout miracle serait praticable et l'univers à notre disposition<sup>44</sup>.

Faire des miracles renvoie au désir de faire du rêve une réalité par la dissolution du temps. L'unité en question n'est pas restreinte au monde fictif, elle vise également le lecteur, et ceci par le biais du temps, celui du présent continu. Comme le démontre Neige noire, le spectateur est incorporé au texte parce qu'il vit la même durée que les personnages (et donc que le texte): "Le spectateur se trouve, ni plus ni moins, dans la position foetale, porté par le film qu'il regarde ou par les personnages; ce qui arrive à l'être porteur se rend jusqu'à lui" (p.68). Il s'agit donc d'un temps de l'Avant-Nom. Ce qui en résulte est un 'nous' du stade du miroir; essentiellement non-discursif, la différence du lecteur est quand même reconnue, mais c'est une question de degré de réactions: "ce qui arrive à son géniteur le grise, ce qui l'éclaire, l'éblouit" (p.68). La différenciation est donc là, mais n'est pas exprimée, parce qu'elle n'est pas désirée, elle est même supprimée, comme dénote la castration de Sylvie dans

---

<sup>44</sup> Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet, Paris, Gallimard, 1979, p.292.

Neige noire; cet état est foncièrement narcissique. C'est une satisfaction primaire qui est recherchée; dans Bouvard et Pécuchet, le spectacle de leur jardin rénové d'après 'l'art' provoque "l'étonnement" chez leurs invités, devant lequel les artistes "ressentirent une véritable jouissance" (p.107).

Cette quête d'unité aux frontières de la Loi ressemble à celle qui mobilise le désir de se confesser. Dans cette situation, présente d'ailleurs dans les textes de nos deux écrivains, il y a désir de retourner à une période de jouissance originelle, de comblement de l'être, d'avant l'aliénation de soi provoquée par la culpabilité. Mais ce retour étant impossible, le sujet se tourne vers un avenir, cherche un succédané, source de réconciliation avec son être scindé. Comme l'analyste, le lecteur est donc interpellé pour écouter et reconstituer le sujet de l'analysant. Car fissuré par la culpabilité, l'analysant ne peut se parler, n'est pas dans un état de se bâtir un 'nous' avec son intérieur; il doit donc trouver un autre pour s'édifier comme totalité, pour compléter son 'nous' par le biais d'une reconnaissance de sa signification, quoique ce 'nous' et cette reconnaissance viennent de l'extérieur. Le lecteur est attiré vers le récit de l'analysant-confessant-texte-écrivain, par ce qui promet d'être une économie d'échanges discursifs, fondée donc sur le processus d'interprétation. L'analysant essaie de s'interpréter dans la présentation d'un récit qui fait revivre l'événement. Mais ce même récit tend à manquer la vérité, en partie à cause de la honte de l'analysant, mais surtout de l'écart linguistique entre signifiant et signifié. Car l'objet du désir, l'identité située avant la fission de l'être, avant la frontière de la Loi, est donc de caractère pré-langagier, ce qui empêche son expression verbale. L'analysant ne peut qu'évoquer la frontière de la Loi qui le sépare de cet objet de désir. Si le lecteur-analyste-confesseur est présenté en même temps qu'un discours-

récit, celui-ci sera alors déjà médiatisé, par le texte-analysant. Le rôle interprétant du lecteur est donc exclu d'avance par celui du narrateur-analysant et, de plus, il se trouve néanmoins pris dans cette recherche communicative à sens unique. Le lecteur se voit comme sacrifié, dans un sens, au profit du désir d'unité éprouvé par l'écrivain.

Il serait possible de postuler que tout récit se rapproche de la confession dans un autre sens. Car pour celui qui cherche une unité originaire, l'acte de nommer (autrement dit, ce qui constitue la substance de la narration) a pour conséquence de scinder l'objet. Comme le montre Peter Brooks, le texte ne peut représenter le corps, objet vivant, comme une entité. Il a donc le choix soit de le représenter comme un fragmenté, ou masqué, soit de le tuer. Le corps d'Emma Bovary n'apparaît dans sa totalité qu'une fois mort, état où l'on voit enfin une (ré)union entre son corps-objet et son sujet: "une convulsion la rabattit sur le matelas(..) Elle n'existait plus" (p.359). Parler du corps revient à parler de l'être entier, mais seulement quand le sujet de cet être n'existe plus comme objet de la représentation présente.

Pourtant, il faudrait approfondir dès lors le fait que, (pour le sujet féminin), le corps est métonymique. La question que soulève Brooks a trait à la métonymisation du corps même, processus rhétorique nécessaire puisque le regard, la perception qui tente d'imposer sa représentation, est un regard phallique qui fait du corps féminin un objet de désir -- désir de connaître. Cette connaissance, elle-même une sorte d'union, n'est possible que par la métonymisation -- c'est-à-dire le refoulement de l'objet propre et ensuite sa substitution par un autre. Comme le dit Nicolas dans Neige noire, "Personne ne connaît personne" (p.144). En tuant Sylvie, il peut la métonymiser, lui substituer un scénario de film, ce qui lui permet enfin de la représenter, la dominer et donc la fixer, afin de la 'connaître' plus tard.

L'incapacité de fixer, de représenter le corps autrement que par la métonymie relève d'un problème plus fondamental encore. Car il semble que l'écrivain ne puisse participer à un dialogue qu'en le maîtrisant lui-même. Comme le fait remarquer Robert Saletti à propos des romans québécois, le lecteur et l'écrivain s'opposent l'un à l'autre, vu que, pour le lecteur, "il n'y a pas d'osmose possible avec l'écriture" parce que les deux actes sont irrémédiablement séparés par le temps<sup>45</sup>. Toute autorité lectoriale est donc rayée d'avance par l'activité scriptuaire, menacée d'une altérité toujours possible que nous pouvons reconnaître dans son habitude d'exclure la lecture pleine; car le texte joue justement dans et sur des aires discursives, qui donnent lieu normalement à l'espace herméneutique du lecteur.

Mais pour atteindre l'activité du lecteur, il faut l'attirer vers le texte. Le texte assure cette attirance de plusieurs manières, et elle est toujours caractérisée par les forces simultanément centripète et centrifuge. Le lecteur est donc séduit par le texte et il s'y trouve incorporé dans le but poursuivi par le texte de le rejeter par la suite; le texte prend le lecteur comme otage afin de le dé-personnaliser et de figer toute possibilité d'altérité autre que celle qui comblerait sa propre identité. Le lecteur est donc victime du problème référentiel du langage, éclairci par la discursivité supposée entre lui et le texte-écrivain; à savoir, "le langage *révèle* le monde en même temps qu'il l'*obscurcit*"<sup>46</sup>. L'activité des référents (qui révèlent le monde) est contrainte par la codification inhérente du langage.

---

<sup>45</sup> "La situation de lecture dans les romans québécois oppose dans l'ensemble la lecture à l'écrit comme le passé au présent ou, comme l'acquis au devenir"(Robert Saletti, "Fenêtre sur le lecteur", *Études françaises* 23,3, 1988, p. 175).

<sup>46</sup> Donald Bruce, *op. cit.*, p.63.

Nous pouvons discerner par exemple une certaine démarche qui diffère indéfiniment le sens -- le processus signifiant du texte. Si Gerald Prince voit le narrataire comme un 'relais' entre le narrateur et le lecteur, c'est parce que le narrataire, étant au degré zéro, a besoin d'explications pour comprendre les événements racontés. Mais nos écrivains ont tendance à omettre de telles explications; laissant des blancs dans le discours romanesque, des trous à remplir -- autant d'invitations envoyées au lecteur. Comme le dit Gervais, "le lecteur qui ressent ces lacunes et qui cherche à remplir les blancs, vient de mordre au leurre"<sup>47</sup>. Comme nous le voyons chez Flaubert dans Salammbô, la voix narrative abdique volontairement son omniscience présumée pour se révéler incapable de combler sa fonction de guide dans le monde exotique qu'il décrit; ayant quitté Carthage, les Barbares aperçoivent de loin des feux dans la ville. Ils présumant que les Carthaginois fêtent quelque chose, mais comme le note le narrateur, "Personne, dans l'armée ne pouvait dire quelle fête on célébrait" (p.71) et le narrateur ne nous tient pas au courant non plus. Le narrateur se contente de fournir des renseignements tout aussi inutiles que ceux que détiennent les personnages; lors de la bataille, l'emploi du discours indirect libre nous maintient dans l'ignorance des personnages, comme par exemple quand l'absence d'Hamilcar ne peut être expliquée: "Il était resté là-bas, peut-être? qu'importait d'ailleurs!" (p.249). Pourtant, à certains moments du récit, la voix narrative nous offre une explication plus ample de ce qui arrive; lorsque Salammbô apparaît devant son père Hamilcar, le narrateur constate qu'elle "était pâle extraordinairement, à cause du froid sans doute" (p.212), ce qui contrarie nos

---

<sup>47</sup> Bertrand Gervais, Récits et actions, p.318.

attentes d'une description typiquement romantique de la femme pâle. Le narrateur laisse ainsi entrevoir une certaine idéologie à lui.

De même, dans L'Antiphonaire, la narration de Christine remplit les blancs de connaissances pour nous et cela de façon plus ouverte que chez Flaubert. Chez Aquin, la présence narrative n'est nullement éclipsée: il y a un 'moi' qui s'affirme directement, par exemple, quand Christine note que "Chigi - selon moi - recevait ces pièces d'argent en rémunération" (p.235). Si Christine se voit en mesure d'interpréter la vie de Chigi et d'en tirer conclusion, elle n'est pas pour autant capable d'en faire autant pour la sienne: "Je ne me connais plus; je ne me reconnais plus...Sait-on jamais? Je suis devenue une autre!... Ou alors, je me détraque, je me désintègre" (p.255). Tout ce qu'elle sait c'est se conformer à l'image que quelqu'un d'autre, en l'occurrence Jean-William, s'est faite d'elle (p.256); elle ne peut se lire librement, elle est contrainte par l'interprétation de quelqu'un d'autre; on pourrait dire que Jean-William se pose comme figure d'écrivain qui postule l'image d'un lecteur implicite, figure à laquelle le lecteur concret doit se conformer. Le 'nous' établi ici fonctionne comme harnais que doit porter l'interlocuteur. Comme le remarque Ouellet, "tout énoncé à valeur figurative peut être considéré comme une consigne donnée au sujet lecteur de se figurer mentalement le contenu sémantique évoqué 'comme s'il s'agissait du corrélat effectif d'une expérience perceptive réelle'"<sup>48</sup>. Le lecteur concret est contraint par une discursivité pré-établie entre le discours narratif et un lecteur implicite.

En outre, en ce qui concerne les blancs de sens qui restent dans le texte, si nous acceptons, en tant que lecteurs, de remplir ces trous, nous tomberons sans doute dans un

---

<sup>48</sup> Pierre Ouellet, op. cit., pp.56-57.

piège qui nous est pourtant indiqué dans le texte; nous tenterons une explication-interprétation connotative-figurative de ces trous alors que nous sommes maintes fois prévenus des significations emblématiques. Par exemple dans Salammbô, quand les Carthaginois descendent sur les Barbares, ceux-ci n'arrivent pas à distinguer ce qu'ils voient sur l'horizon:

À cause des cornes dressées au bord des casques, les uns croyaient apercevoir un troupeau de boeufs; d'autres, trompés par l'agitation des manteaux, prétendaient distinguer des ailes, et ceux qui avaient beaucoup voyagé, haussant les épaules, expliquant tout par les illusions du mirage.

De tels efforts d'interprétation fournis par ces lecteurs ne mènent pourtant à rien, comme le souligne le narrateur: "Cependant quelque chose d'énorme continuait à s'avancer" (p.247), et les Barbares seront bientôt attaqués et vaincus. Ceci nous mène à croire que seul le narrateur a le droit d'effectuer une symbolisation du texte, ce qu'il nous rappelle à la fin du roman quand, ayant dénigré les symboles dans ce monde romanesque, ayant même visé directement Salammbô parce qu'elle "prenait ces conceptions pour des réalités; elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage" (p.288), il explique que Salammbô meurt après tout "pour avoir touché au manteau de Tanit" (p.469). Quoiqu'ironique, ce commentaire dévoile le caractère arbitraire du processus de signification dans le roman; le lecteur ne peut y participer qu'en assumant la place qui lui est assignée, plus ou moins implicitement, par le discours romanesque. Nous allons voir que même à cette place, le fonctionnement du lecteur concret est empêché; une fois assimilé au texte, l'essence même du lecteur concret se verra exclue par le texte.

### Refoulement du lecteur

Si, d'après Donald Bruce, la discursivité se sert des co-ordonnées spatio-temporelles qui sont aussi des points précis de démarcation sémantique<sup>49</sup>, et si la "métrique de l'image"<sup>50</sup> repose sur les dimensions du temps et de l'espace, le chronotope<sup>51</sup> s'offre comme un excellent moyen de manipulation dont dispose l'écrivain. À savoir, le lecteur ne peut rentrer dans le royaume de significations, ne peut percevoir le discours romanesque que par le biais de ces dimensions. L'acte de lecture fonctionne alors d'après une 'motricité', que nos écrivains ont tendance à figer.

Par exemple le mouvement dans les textes s'avère lourd de sens. Pour les deux écrivains, on note que le mouvement représente la vie, mais aussi la vérité de la vie. Dans Madame Bovary, pendant que le prêtre oint Emma mourante, ce sont ses pieds, et donc le mouvement, qui dévoilent la vérité originale de sa vie, pieds "si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvisance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus" (p.358). Dans L'Antiphonaire une scène semblable de confession de la part de Christine est marquée par une accélération au fur et à mesure que la vérité sur sa vie est avouée: "cédant à son interrogation pressante, j'étais allée de plus en plus vite et toujours avec moins de scrupules (ou du moins de culpabilité), et j'en étais arrivée à dire tout ce qu'il attendait de cette confession" (p.87).

---

<sup>49</sup> "La discursivité situe l'objet cité selon des co-ordonnées spatio-temporelles", Donald Bruce, op. cit., p.37.

<sup>50</sup> Pierre Ouellet, op. cit., p.56.

<sup>51</sup> "Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu" (Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.337).

Jouer sur le mouvement revient en effet à jouer sur notre perception de cette combinaison du temps et de l'espace. Car nous notons chez les deux écrivains que le mouvement se rapporte à la vérité d'un rêve quelconque. Dans le cas d'Emma Bovary, il s'agit de partir avec Rodolphe, et ce mouvement se représente sous forme écrite dans l'écrit qu'est le roman. Dans Neige noire, c'est le reflet de Nicolas dans le miroir, de nouveau le double de la représentation d'un personnage, qui contient le mouvement: "les plans de Nicolas sont figés, tandis que son reflet dans le miroir est cinétique" (p.17).

D'après Bakhtine, "la rapidité est le seul moyen de dominer le temps dans le temps"<sup>52</sup>; elle est donc un moyen de maîtriser le lecteur. Car le lecteur a besoin, lui aussi, de temps pour repérer, percevoir les détails décrits. Confondre le temps entre de nombreux détails, établir un mouvement rapide entre objets décrits, comme le font nos écrivains, c'est enfin bloquer chez le lecteur le processus de la perception. Neige noire introduit la rapidité d'abord lors de l'acte sexuel; le corps de Sylvie est découpé pour ainsi dire dans des "plans rapides, fulgurants" (p.18). Par extension, la rapidité commence à représenter un mouvement qui nous pousse vers une union, qui prend la forme d'un fracas. Dans le paquebot Nordnorge, Nicolas et Sylvie regardent des blocs de glace qui "se fracassent l'un contre l'autre" (p.81) et comme "deux corps, après s'être frappés, s'éloignent l'un de l'autre" (p.81). Pour éviter l'écrasement de deux corps, il faut "réduire sa vitesse pour mieux manoeuvrer" (p.83). De cette façon, avec la rapidité, l'union entre le lecteur et le texte est assurée, arbitrairement; les divers plans sont captés, aspirés par la vitesse de leur présentation pour

---

<sup>52</sup> Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, p.62.

que le lecteur ne perçoive plus les composantes de cette unité: "vingt-quatre images par seconde (..) pour que le spectateur n'aperçoive ni les rivets, ni les collures, ni les pales de l'obturateur" (p.157).

Par ailleurs, il est possible d'identifier des jeux destinés à manipuler l'élément plutôt spatial du chronotope. Comme nous venons de le voir, chez les deux écrivains les textes semblent ponctués d'une série de plans. Ces plans pourraient en effet être une ressource compositionnelle du temps dans le texte, car ils le découpent en tableaux comprenant des détails à dimensions variées, c'est-à-dire qu'ils soulignent pour nous la variété, les "différentes visages d'une seule et même chose"<sup>53</sup> qu'est la globalité du texte.

Pour les deux écrivains, l'importance des images de fenêtres est considérable. Pour Bakhtine, la fenêtre relève du chronotope du "seuil", marqué par un moment de crise ou de tournant dans la vie: "dans ce chronotope, le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique"<sup>54</sup>. Dans ce chronotope, nous pouvons discerner un aspect du carnaval (que nous étudierons plus tard), dimension sémantique qui met en scène l'espace du rêve qui, comme le souligne Puyton, échappe à son partenaire temporel. Examinant les rêves dans Madame Bovary (vol.II, ch.12) il note que l'irréalité est marquée par "leur fermeture sur un espace sans temps, purement mythique, non habituel" (p.128). L'onirique est donc indiqué par la présence d'une fenêtre dans le récit; la réponse à la demande de mariage que fait Charles Bovary est donnée par l'ouverture d'une fenêtre, comme l'ouverture sur le monde de ses rêves idéaux, et cette

---

<sup>53</sup> Iouri Lotman, op. cit., p.365.

<sup>54</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.389.

fenêtre à Charles est ensuite fermée par Emma qui se met à la fenêtre pour voir son mari partir au travail: "Charles, à cheval, lui envoyait un baiser; elle répondait par un signe, elle refermait la fenêtre" (p.67). Dès lors, c'est Emma qui prend possession de la fenêtre; elle tentera jusqu'à la fin de transformer le rêve, représenté par la présence d'une fenêtre, en réalité; lorsqu'elle voit Rodolphe par la fenêtre, "Elle fut tentée d'ouvrir la fenêtre, de l'appeler" (p.226).

De même, pour Christine dans L'Antiphonaire, c'est par la fenêtre qu'elle accède à son être intérieur: "elle traînait quand même devant la fenêtre, contemplant béatement son paysage intérieur" (p.8). Dans ce cas-ci, la fenêtre n'est pas le domaine de l'idéal, mais plutôt celui de sa "propre vie ratée" (p.17): "je vois, par la fenêtre, le ciel californien s'iriser et puis s'assombrir (j'allais dire: à jamais) pour une nuit" (p.42). Pour Christine, la fenêtre révèle ce qu'elle pense être une vérité, tandis que pour Emma Bovary la fenêtre lui offre ce qu'elle veut comme vérité mais qui ne l'est pas; pour les deux la fenêtre est étroitement lié à une frontière de la réalité, son seuil. Il en résulte, comme dans Neige noire, un chevauchement de plans, un brouillage entre le réel et l'irréel.

### L'entre-deux

Nous allons postuler que le lecteur se retrouve comme témoin de cette existence textuelle du seuil, se situant entre les deux tendances polarisées du texte qui l'assimile et le rejette à la fois. Il n'y a pas d'harmonie inhérente à la co-existence de ces deux états. Dans Bouvard et Pécuchet, quand l'un empiète sur l'autre, on ne peut rien contre l'affrontement

des deux; la relation utopique entre Mme Castillon et Gorgu a assez de force en réalité pour faire croire à son mari qu'il y a un voleur, ce qui le mène à tirer un coup de pistolet, notamment par la fenêtre, donc contre le rêve qui se fait réalité pour les amants dehors (p.262).

Même en tant que confesseur suscité par le texte, le lecteur est aussi refusé, car comme l'explique Bakhtine, le sujet confessant demande au lecteur confesseur "une entière acceptation et confirmation de soi, mais, en même temps les refuse, car elles le rendraient faible et passif, faisant de lui un être compris, accepté, pardonné"<sup>55</sup>. Le rôle perceptif du lecteur semble donc déstabilisé; puisqu'il s'agit dans l'entre-deux des rôles du lecteur implicite et du texte, la présence du lecteur concret paraît entièrement rejetée, écrasée comme l'entre-deux dans Bouvard et Pécuchet décrit entre la France et l'Angleterre qui, "se chancelant sur leur base, s'inclinent, se rejoignent, et v'lan! tout l'entre-deux est écrasé" (p.152). La lecture se fonde sur l'Imagination, faculté qui, comme Bouvard le sait très bien, fait croire que le sol était en train d'être ébranlé: "le sol lui parut tressaillir". Le sol, la base spatiale de notre existence telle que nous la connaissons, s'enfuit. La seule communication possible se déroule à l'intérieur du lecteur lui-même. Flaubert le dit bien: "quand je pleurais, j'ai été souvent à me regarder dans la glace pour me voir (...) Cette disposition à planer sur soi-même"<sup>56</sup>. Mais même cette disposition est mise en cause, car elle est plutôt reliée à l'hallucination qu'à la conscience, et dans cet état artistique (issu de la contemplation d'une oeuvre d'art) les lignes de démarcation entre le réel et l'onirique sont perdues. À de tels

---

<sup>55</sup> Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, p.327.

<sup>56</sup> (8 mai 1852), cité dans Préface à la vie d'écrivain, p.72.

moments le sol s'enfuit chez nos deux écrivains; Emma Bovary, une fois empoisonnée et "n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères", donc percevant seulement ce qui lui est intérieur, ressent ensuite le sol qui "était plus mou qu'une onde" (p.347). Christine Forestier, droguée par le pharmacien, a "le sentiment d'être une statue mal engoncée dans son propre coulage de béton" (p.73). Si Christine est ensuite dans un état où elle pourra 'planer sur elle-même', lors du viol: "je me suis vue violer" (p.76), elle est réduite au rôle de lecteur, voire de spectateur, de son propre être; elle observe ce qui lui arrive sans pouvoir agir, tout comme le lecteur tel que ces textes l'impliquent.

Somme toute, il n'y a aucune solidité afférente à l'identité du lecteur. Anne Éline Cliche va jusqu'à dire que le lecteur est refoulé dans un au-delà de potentialité future chez Aquin, car dans son oeuvre il s'agit de rompre avec l'Imaginaire pour accéder (dans l'avenir) au Nom-Symbolique. Sa lecture nous mène à différencier chez Aquin entre lecteur et lectrice. Si le roman aquinien a comme point de départ sa propre position d'aliénation, d'altérité, il porte néanmoins en lui, selon Cliche, le désir d'être déchiffré, d'être Nommé, et ceci par un récepteur-nommant. Si le nom appartient à la Loi du Père, la réception-nomination devrait être la tâche uniquement du lecteur masculin. Il ne serait pas pourtant hors de question de concevoir une lectrice qui Nomme, comme la mère qui lance son enfant sur la scène du Père; seulement en faisant cela elle se sépare définitivement du texte qu'elle lit, qu'elle porte comme Renata dans son ventre (L'Antiphonaire). En donnant jour au texte, en le nommant, la lectrice perdra l'union avec lui. Cependant, malgré l'union maternelle avec le texte, avant sa naissance, l'acte de lecture est également impossible; comme Renata qui porte le texte près de son ventre, il semble y avoir une période de gestation où le texte

n'existe pas physiquement -- il n'est pas publié, et donc ne peut être lu. Quand il 'naîtra', quand il sera publié, la lectrice peut lire le texte, mais en le faisant elle doit subir une rupture avec lui. C'est ce que refuse Emma Bovary: "il fallait qu'elle retire des choses une sorte de profit personnel" (p.70); elle persiste tout au long du roman à s'unir à ce qu'elle lit. La thèse de Christine est basée sur ses lectures, mais elle se trouve incapable de représenter ces lectures, et se tourne petit à petit vers la représentation de sa propre vie; "la vie s'est insérée de force dans mon pauvre récit; et, du coup, celui-ci s'est transformé en autobiographie" (pp.48-49).

La paralysie de la lecture chez la lectrice est reliée à la mort, même chez Flaubert. Emma Bovary résiste à la Loi selon laquelle les textes qu'elle lit existent, mais le schisme entre elle et les textes a lieu quand même; quand elle meurt, elle vomit ses lectures: "un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche" (p.365). De même, dans Neige noire, Sylvie vomit le sperme de Nicolas, symbole de la Loi du Père: "elle crache sur la moquette de l'auto tout le sperme qu'elle a dans la bouche" (p.73). Ces deux femmes meurent, on pourrait dire en partie à cause de leur résistance à cette Loi. Comme Rodolphe Gasché souligne à propos de Derrida, la présence de la mort dans le discours n'est qu'un moyen de représenter graphiquement une limite au système des significations, dans ce cas-ci la frontière de la Loi du Père dans laquelle la femme n'a pas de rôle actif. Or, nous voyons une croissance dans la distance entre le lecteur et la lectrice implicites et le texte, diminution considérable des possibilités interdiscursives entre ces deux.

En somme alors, comprenant au moins implicitement, comme ci-dessus, la lecture dans son discours, le texte reconnaît que ce lecteur potentiel, qu'il inscrit plus ou moins

explicitement dans son récit, ne coïncide pas forcément avec le lecteur concret. Le lecteur concret ne se voit pas dépersonnalisé entièrement, même s'il est privé du contact interdiscursif avec le texte. Comme le souligne Malmgren, l'espace herméneutique n'est pas exclusif au texte. Car l'espace du lecteur concret "consists in a kind of paraspaces that exists 'next to' the text space of the fiction"<sup>57</sup>. C'est-à-dire que, comme le lecteur concret ne peut point être entièrement absorbé par le texte, la lectrice n'est pas alors rayée d'un échange avec le texte. Le dialogue entre le lecteur et le texte est donc sauvegardé car, pour cet échange, il faut surtout une distance entre les interlocuteurs (c'est ce que le texte tente d'abolir en captant le lecteur). Comme le dit Gervais, "Il faut clairement distinguer entre ce que le lecteur fait et ce que le texte lui dit de faire"<sup>58</sup>. Le lecteur concret n'est pas borné à jouer les rôles qui lui sont assignés par le texte. Il peut donc transgresser les contraintes imposées par le modèle du lecteur implicite et ré-établir un 'nous' discursif (quoique cette fois oppositionnel) avec le texte. Même Bakhtine l'avoue, malgré sa vision d'une harmonie discursive à l'intérieur du texte -- "le lecteur peut être en accord ou en désaccord". De cette façon, lorsque, par exemple, Neige noire annonce le viol du spectateur, le lecteur concret peut y résister; on reviendra plus loin à cette idée.

Une 'nouvelle' discursivité est donc possible grâce à ce que Gervais définit comme "une relecture", c'est-à-dire "une investigation des facteurs qui ont pu jouer un rôle lors de la situation de lecture première"<sup>59</sup>. Cette notion reconnaît dans chaque acte de lecture une

---

<sup>57</sup> Carl Darryl Malmgren, Fictional space in the Modernist and Postmodernist American Novel, Lewisburg, Brucknell University Press, 1985, p.33.

<sup>58</sup> Bertrand Gervais, Récits et actions, p.105.

<sup>59</sup> Bertrand Gervais, "Lecture: tensions et régies", Poétique 81, fév. 1992, p.122.

finalité, mais nous nous rappelons que le lecteur concret est essentiellement extérieur au texte et que c'est cette exotopie qui lui permet une certaine liberté, dans ce cas-ci, celle de perpétuer le dialogue avec le texte afin d'approprier sa saisie du texte -- de se donner, en une compréhension herméneutique, une connaissance. C'est la variabilité de lecture(s) qui assure la longévité du 'nous' discursif et qui reconnaît le droit d'identifier dans le texte, sous la forme de ce qui risque d'être pûrement spéculatif, un interdiscours entre deux écrivains, ce dont il sera discuté dans les deux chapitres à suivre.

## CHAPITRE II:LE DÉDOUBLEMENT

Le processus de dédoublement, qui marque la représentation des personnages dans les textes de Flaubert et d'Aquin, représente de nouveau une forme du dialogisme, cette fois au niveau actantiel. Les figures de dédoublement servent en premier lieu à indiquer une présence intertextuelle, manifestation de l'interdiscours socio-esthétique mentionné dans le chapitre précédent. Comme l'a noté Renate Lachmann, "The author him- or herself becomes a double -- in relation to his or her literary predecessors"<sup>1</sup>, ce qui fait écho à la "réponse active" suscitée par le discours dialogique d'après Bakhtine. En nous rapportant à ce modèle, nous devrions donc être en mesure de relever, à ce niveau actantiel, des personnages chez Aquin dont la représentation trahit une 'réponse' interdiscursive, c'est-à-dire un dédoublement, à celle d'un ou des personnages chez Flaubert. Ceci est le cas, nous verrons, surtout pour la Christine Forestier d'Aquin et l'Emma Bovary de Flaubert.

En deuxième lieu, nous saurions lire des rapports intertextuels dans la similitude du choix (adoptés par les écrivains) des diverses configurations de ces dédoublements; soit par exemple, entre deux personnages, soit à l'intérieur d'un seul personnage. Il s'agira aussi d'examiner le rôle que joue la détermination sexuelle de chaque composante.

Lachmann identifie dans la figure du *Doppelgänger* une double mouvance, semblable à celle que nous avons relevée dans l'interdiscursivité du premier chapitre, qu'elle dénomme 'doubling' et 'fission'. Nous reprendrons ce modèle comme définition du

---

<sup>1</sup>Renate Lachmann, Memory and Literature, Minneapolis/ Londres, University of Minnesota Press, 1997, p.300.

dédoublément; le personnage dédoublé connaît un doublement, le reflet de soi, que nous pourrions décrire comme un mouvement centripète, d'assimilation d'un autre, semblable, (soit une autre conscience, soit une autre personne), mais s'avère tout aussi susceptible d'assumer un mouvement centrifuge qui va vers un autre caractérisé justement par sa différence (d'où, en partie, l'importance de l'identité sexuelle du personnage). Ce qui importe, et qu'il faut retenir pour cette étude, c'est que le double d'un personnage ne correspond jamais à une réplique tout court, car même dans le cas d'un doublement, même à l'intérieur d'un seul personnage, la copie réclame sa propre présence par les dimensions de l'espace et du temps qui la séparent de l'original et la marquent ainsi de la différence. Pour cette raison, le phénomène du dédoublément fonctionne d'après la dyade du Même et de l'Autre.

Or, demander pourquoi les textes de Flaubert et d'Aquin prêtent autant d'attention aux figures de dédoublément revient à mesurer l'importance de l'altérité, du régime de l'Autre pour les personnages et par extension pour l'écrivain. En se rapportant à Lachmann, nous pourrions constater que, d'après l'idéologème de l'être scindé, le *Doppelgänger* représente "the desire for indivisibility and integration"<sup>2</sup>, c'est-à-dire que dans le dédoublément le sujet espère (re)trouver et parachever son identité. La double mouvance qu'elle perçoit tient à deux étapes dans le parcours suivi - un doublement qui sert à se représenter et la fission qui dénote pour le personnage la preuve de l'individuation à l'intérieur du Même<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.299.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.314.

Les idées de Bakhtine développent davantage ce propos, à ceci près qu'il semble suggérer que c'est à cause de l'intégration même de l'individu dans la société, le royaume du Même mais aussi et surtout d'autrui, que l'individu se trouve séparé de lui-même: "la *division* du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre"<sup>4</sup>. Le dialogisme inhérent au discours est le reflet de ce schisme de l'être. L'individu réagit à cet état en entreprenant la recherche d'une exotopie où il ne sera plus déterminé par son autre, et se trouvera donc devant un reste qui sera son propre être, d'où il pourra s'affirmer comme sujet à lui: "La langue est née du besoin qu'a l'homme de s'exprimer, de s'extérioriser"<sup>5</sup>. En fait, cet écartement d'autrui ne peut se faire qu'en côtoyant l'autre; l'être doit entrer en dialogue avec l'autre. Tout comme le "sens", l'être "ne s'actualise qu'au contact d'un autre"<sup>6</sup>: "L'objet, au cours du processus de l'échange dialogique auquel il donne lieu, se transforme en sujet (en autre moi)"<sup>7</sup>, et le contact avec ce double permet par la suite à l'être de 's'actualiser': "Ma propre réfraction en un autre empirique au travers duquel il me faut passer pour déboucher sur le *moi-pour-moi*"<sup>8</sup>.

Il y aurait donc lieu d'introduire certaines données des théories psychanalytiques de Freud, que Christine Downing examine et résume, "I become 'me', I assume an identity in response to other's perception of me"<sup>9</sup>, ce qui explique chez l'être non seulement le besoin d'autrui, mais surtout le besoin de contact, comme le dialogue d'après Bakhtine, avec autrui.

<sup>4</sup> Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, p.13.

<sup>5</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p.273.

<sup>6</sup> Ibid., p.366.

<sup>7</sup> Ibid., p.365.

<sup>8</sup> Ibid., p.357. Notons, en passant, une remarque de Flaubert à propos du premier Éducation sentimentale, où il y a deux personnages principaux à cause de la "nécessité d'un repoussoir" (18 jan. 1852, Préface à la vie de l'écrivain, p.61).

<sup>9</sup> Christine Downing, Myths and Mysteries of Same-Sex Love, New York, Continuum, 1989, p.33.

L'identité d'un être social s'élabore par rapport à une autre identité; le processus de dédoublement l'associe par là à un autre, duquel il pourra ensuite se distinguer comme être indivisible. Le dédoublement suppose alors, par ses promesses impliquées de rédemption, la tentative de sauver l'être de son errement.

Ceci se manifeste dans le *Bovarysme*, attitude dont plusieurs personnages dans les textes de Flaubert et Aquin sont empreints, là où l'être se laisse séduire par des idées apparemment porteuses de salut vis-à-vis de la réalité où il se trouve. Il s'agit, sous forme plus ou moins abstraite, de la recherche d'un autre pour combler l'existence du sujet. Cependant la persistance de ce même besoin de l'autre témoigne de son inaccessibilité; les désirs d'Emma Bovary dépassent les capacités de la réalité sociale, de la vie matérielle, à les assouvir: "cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait"<sup>10</sup>. Emma se trouve par la suite obligée de renoncer à sa quête d'un idéal matérialiste par le biais d'autrui, mais elle n'abandonne pas pour autant ses illusions. Autrement dit, au dédoublement effectué avec d'autres personnes elle substitue celui qui aura lieu à l'intérieur d'elle-même. Tout à fait au courant de la réalité de son échec, elle s'acharne tout de même à y échapper, dans un "transport d'héroïsme" (p.347) qui l'entraîne au suicide; "tout mentait" (p.319) parce que "l'autre" -- ses illusions romantiques -- ne pouvait s'appliquer à sa réalité à elle.

Lachmann note à ce propos que le désir d'identité que représente l'existence du *Doppelgänger* "is tragically, fantastically, and grotesquely confounded"<sup>11</sup> non seulement

---

<sup>10</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p.319.

<sup>11</sup> Lachmann, *Op. cit.*, p.299.

puisqu'on cherche ce qu'on n'est pas, mais aussi, comme dans le cas du Bovarysme, parce qu'on cherche à anéantir ce qu'on est déjà: "the other supercedes the self. The similar other is both an 'antiself' and a 'nonself-- the result of a gradual emptying of the 'I'"<sup>12</sup>. Nous voyons ici des échos de Bakhtine, qui a décrit l'être comme "constitué par son autre", être qui vivra "pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique"<sup>13</sup>. À l'intérieur de l'être qui ressent dans son identité une défaillance, l'autre prend la relève; Emma rentre dans ses transports hallucinatoires d'héroïsme; Christine note qu'elle est "devenue une autre (...) je semble me conformer à cette image de moi"<sup>14</sup>.

En fait, ce dont Christine s'aperçoit de plus en plus est moins la reformulation de son identité par la présence de l'autre que sa propre désintégration. Contrairement à Emma Bovary qui refuse d'accepter le caractère illusoire de ses rêveries, Christine l'assume pleinement: "j'aime jouir" (p.224) mais "je suis une pauvre femme avouant la relativité de l'amour humain" (p.225). Elle déclare plus tard être "fragmentaliste" et attribue ce style d'écriture à un schéma de totalisation, pour "apaiser plus ou moins le désordre et l'insatisfaction de la non-plénitude -- le vide" (p.234). Par la suite elle devient non seulement l'autre projetée par autrui, mais aussi (ou bien à la place de celle-là), comme elle le note, "je me détraque, je me désintègre" (p.255), peut-être à cause du fait qu'elle se regarde en s'écrivant. Car comme le souligne Winfried Siemerling à propos de Sartre<sup>15</sup>, le regard théâtral objectivise ce sur quoi il tombe, c'est-à-dire que le sujet est transformé en objet par

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.304.

<sup>13</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.13.

<sup>14</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, pp.255-256.

<sup>15</sup> Voir à ce propos Winfried Siemerling, *Discoveries of the Other*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, pp.62-68.

l'oeil de l'autre. L'autre a donc toujours la capacité d'atteindre et de réduire l'individu. Pour ce qui concerne Christine, l'autre ne se manifeste pas seulement dans autrui, mais dans le regard qu'elle porte comme autre envers elle-même. L'autre peut donc contribuer à l'identité de l'individu, mais il peut également la réduire; il s'avère menaçant dans la situation que décrit Siemerling à cause du fait qu'il ne s'accomplit que dans un système hiérarchisé. Il ne peut se faire sujet qu'en réduisant l'individu à l'état d'un objet.

Cette ambivalence du caractère de l'autre provoque dans les textes (et chez les personnages) des comportements tout aussi ambivalents envers sa présence. Comme nous avons vu à propos du lecteur, les dédoublements des personnages font preuve à la fois de démarches vers l'incorporation et vers le rejet de l'autre. Si nous prenons l'autre comme l'analyste, vu qu'il le prend sur lui de définir, compléter l'identité de l'analysant (le Même), il faudrait tenir compte de ce que dit Robert Newman lorsqu'il atteste qu'entre le même (l'analyste) et l'autre (l'analysant), "Otherness is constantly internalised by the Self as well as projected with codes of desire and repressions inherited from the Self back onto the Other"<sup>16</sup>. L'individu connaîtra donc une certaine oscillation dans son attitude envers l'autre, et par là envers le dédoublement dont il fait partie, et ce phénomène sera reflété dans la configuration du dédoublement.

### L'incorporation de la femme à l'homme

Or, l'étude d'un premier dédoublement, auteur-personnage, nous révélera les voies

---

<sup>16</sup> Robert D. Newman, Transgressions in Reading - Narrative Engagement as Exile and Return, Durham/Londres, Duke University Press, 1993, p.5.

principales et formatrices d'autres dédoublements dans les textes de Flaubert et d'Aquin. Car ces deux écrivains, masculins, s'inscrivent dans les romans Madame Bovary et L'Antiphonaire en tant que femmes. Si nous nous accordons sur le fait que, dans notre société, la figure de la femme a été réduite à celle de l'Autre, le dédoublement qui a lieu entre l'écrivain (masculin) et le personnage (féminin) se fondera sur la dyade du Même et de l'Autre. Mais il faudra aller plus loin -- tenter d'entrevoir l'attention aiguë que les écrivains prêtent à la sexualité qui marque la différence de cette autre; c'est-à-dire, voir si les écrivains se servent d'une femme comme de leur autre, dans un mouvement d'incorporation, afin de compléter, de construire leur identité à eux, ou s'ils trahissent une certaine peur de cette autre, et une volonté de refouler cette autre qui menace leur identité existante<sup>17</sup>. Ou encore, est-ce qu'ils s'en servent tout simplement comme représentantes de leur propre identité inachevée, ce qui serait permis si, comme le dit Martina Sciolino, "woman under patriarchy is a precondition of the subject under erasure"<sup>18</sup>.

Or, il s'agit d'étudier la motivation possible de l'inversion sexuelle qu'effectuent les deux écrivains afin de savoir si l'écrivain veut présenter la voix de la femme comme telle, (c'est-à-dire telle que des théoristes féministes l'ont définie) donc sans attache extérieure et masculine de la part de l'écrivain, ou bien s'il agit de la 'ventriloquie', où l'écrivain tente de parler lui-même, et par extension de lui-même, masculin, à travers la figure de la femme, ce qui aboutit donc à un "cultural silencing of women"<sup>19</sup>. Elizabeth Harvey opte pour la

---

<sup>17</sup> Voir à ce propos Thaïs E. Morgan (éd.), Men Writing the Feminine, Albany, State University of New York Press, 1994, introduction.

<sup>18</sup> Martina Sciolino, "Objects of the Post-Modern 'Masters': Subject-in-Simulation/ Woman-in-Effect" dans Thaïs E. Morgan (éd.), Men Writing the Feminine, p.159.

<sup>19</sup> Elizabeth Harvey, Ventriloquized Voices, Londres/ New York, Routledge, 1992, p.12.

deuxième explication à cause de ce qu'elle appelle "a tactical essentialism" qui veut que la différence sexuelle soit du moins en partie biologique (physiologique et/ou psychologique) et que, par là, l'homme ne puisse point se débarrasser de son identité masculine afin de s'enrober et de s'exprimer en tant que femme.

Dans cette mesure, comme elle le signale plus loin, les jeux sont déjà faits:

Voice is, first, a constant that takes place within a cultural and historical matrix, and, second, that it is often ambiguously and complicatedly gendered, crossing the boundaries between the sexes with a freedom largely unacknowledged by the current theoretical treatments of voice<sup>20</sup>.

Si nous acceptons, comme le font la plupart des théoristes à ce propos, que l'écrivain-homme vise à exprimer, à un degré plus ou moins élevé, dans un personnage féminin, sa propre identité, et que la différence sexuelle entre lui et son personnage n'est pas un hasard, il nous faudrait aborder la question de l'identité sexuelle de l'écrivain. Christopher Benfrey remarque, "What could be more effeminate than to be a female impersonator?"<sup>21</sup>. L'inversion sexuelle d'un homme-écrivain serait-elle alors l'expression d'une tendance homosexuelle, ou de son éloignement (où le texte même se met comme barrière entre l'écrivain et toute féminité)? Nous pouvons ainsi constater en premier lieu qu'il n'y a point de stabilité dans les relations hétérosexuelles entre les personnages de nos romans.

En effet, les relations entre époux dans les romans semblent vouées à l'échec dès le tout début du récit. Si nous nous limitons à Madame Bovary et à L'Antiphonaire, nous remarquons que c'est dès les premières pages de la description du mariage entre Charles et Emma Bovary que l'ennui s'installe: "à mesure que se serrait davantage l'infinité de leur vie,

---

<sup>20</sup> Ibid., p.78

<sup>21</sup> Benfrey, Christopher, dans Men Writing the Feminine, p.128.



ils se retrouvent, leur réunion étant en fait la seule stabilité dans leurs "vies manquées" (p.470) qui peuvent se résumer ainsi: "chacun complétant les souvenirs de l'autre" (p.471).

Dans Prochain Épisode, H. de Heutz se pose comme le double de la voix narrative. Dans ce cas, la réunion des deux doit se faire par le biais d'un meurtre pour déclencher la révolution; il n'y arrive pas et 'manque', lui aussi, sa vie: "ce n'est pas H. de Heutz que j'avais manqué, mais en le manquant de peu, je venais de manquer mon rendez-vous et ma vie tout entière" (p.166). La consommation de sa relation avec H. de Heutz n'a jamais eu lieu, mais malgré cela, cette relation se voit accorder une grande ampleur dans sa vie sans doute parce que sa relation avec K. en dépend.

L'instabilité de cette relation diffère de celles d'Emma et de Christine dans le sens où, au lieu de voir un détachement éventuel des deux dans une relation hétérosexuelle, nous ne témoignons que d'une alternance de pouvoir, sans la brèche finale. Entre les deux il y a toujours un qui a le dessus sur l'autre. Dans le cas de Frédéric et de Deslauriers, c'est Deslauriers qui dirige Frédéric avec des projets pour sa vie: "Dans dix ans, il fallait que Frédéric fût député; dans quinze, ministre.." (p.110). Ils se réunissent à la fin quand Deslauriers parvient à accepter le renversement de pouvoir qui a eu lieu: "je ne voulais pas reparaître en vaincu" (p.409). Quant au narrateur et H. de Heutz, il y a une inversion exacte des événements, la défaite et la remontée au pouvoir de chacun aux dépens de l'autre poursuivent la "logique du combat" (p.81) même après la situation, dans l'absence de H. de Heutz: "Je sens que chaque fois que je cède au désenchantement, je continue de lui obéir" (p.171).

Cela indique moins que les écrivains tendent vers l'homosexualité, ou plutôt, on peut conclure que ce qui s'installe dans les textes par les couplages du même sexe est la figure d'un dédoublement de base qui consiste en deux composantes opposées, mais réunies dans un tout, moins par leur définition physiologique (d'ailleurs étroite) que par la complémentarité de leurs personnalités psychologiques. Mais ceci n'offre pas d'indice quant à l'écrivain s'inscrivant en tant que femme si ce n'est que laisser voir une tendance à l'homogénéisation dans les textes.

### La dissolution du féminin

Il faudrait donc revenir à la question de la femme. En somme, tracer la représentation des personnages féminins principaux mène à conclure que les textes sont marqués par ce qui semble être une dissolution plus ou moins active du féminin, et ceci de plusieurs manières qui se dévoileront au long de ce chapitre. Comme le souligne Thaïs Morgan, écrire au féminin effectue un déplacement du phallus. La circulation du pouvoir culturel entre homme et femme qui résulte de ce déplacement suscite chez l'écrivain homme une certaine angoisse de castration; sans le phallus l'homme n'a plus que le féminin qui gît déjà en lui: "Masculinity 'always already' bears strong elements of the very femininity from which it seeks to distinguish itself"<sup>23</sup>. C'est-à-dire que l'identité masculine repose sur une suppression de sa bisexualité originaire alors que sa peur de l'homosexualité retranche son côté féminin. La solidité de l'identité du masculin dépend par là de l'absence du féminin, et la présence du féminin se donne par conséquent comme une menace. Pour sauvegarder l'édifice de son

---

<sup>23</sup> Thaïs Morgan, Men Writing the Feminine, p.7.

identité, l'homme doit donc retourner cette menace contre elle-même et rayer de son entourage tout ce qui risque de dévoiler la facticité de cette identité, c'est-à-dire la femme. Catherine Clément l'explique ainsi: "on dirait que, d'avoir touché aux racines d'une certaine structure symbolique, ces femmes sont si fort menacées qu'elles doivent disparaître"<sup>24</sup>. Comme nous le verrons plus loin, une telle disparition aura lieu chez Flaubert et Aquin.

Le personnage féminin présente donc une subjectivité, mais cette dernière ne pourra présupposer aucune autonomie. Bakhtine signale ce manque quand il examine la relation entre l'écrivain et le personnage-héros chez Dostoïevski: l'écrivain peut céder la parole au personnage, qui peut même contredire son discours, mais une telle contradiction demeure sous la coupe de l'écrivain, car ce n'est qu'un discours parmi plusieurs autres, tous maniés par l'écrivain. "Toutes les interprétations de l'auteur se rassemblent tôt ou tard autour d'un centre discursif, et autour d'une seule conscience, tous les accents autour d'une voix unique"<sup>25</sup>. L'Autre, la femme, n'apportera au texte qu'une apparence d'altérité. Cependant, étant donné que l'écrivain a sa base dans la réalité sociale qui l'entoure, et que son discours vient de cette même origine, sa suprématie devant un autre sujet(-personnage) ne va pas de soi; il doit passer par tout un processus de domination-subjugation de cet autre. Et il a deux moyens de le faire.

Comme le démontre Wilfried Siemerling, il n'est pas possible de procéder à une évasion toute simple de l'autre. Il importe quand même de le faire parce que, tout comme son propre regard peut objectiver autrui, il en va de même pour le regard d'un autre qui

---

<sup>24</sup> Catherine Clément dans Hélène Cixous, *La Jeune Née*, Paris, Union Générale Editions, 1975, p.14.

<sup>25</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.265.

tombe sur lui. L'écrivain tentera alors d'effacer l'autre. Dans un premier mouvement centripète, un personnage masculin et son récit effectueront le refoulement de la femme. Salammbô meurt d'avoir transgressé le code social et touché au voile de la déesse; Rosanette, Madame Dambreuse et Madame Arnoux sont successivement repoussées par Frédéric; Joan et Sylvie sont tuées par des protagonistes mâles; les suicides d'Emma Bovary et de Christine s'expliquent par leurs déceptions à propos de la société (et) des hommes; et Bouvard et Pécuchet et Prochain Épisode n'accordent même pas aux hommes le contact initial avec la femme avant de la réprimer. Tôt ou tard, la femme est donc systématiquement mise hors scène dans les récits de Flaubert et d'Aquin.

Pourtant, cet effacement ne réussit pas entièrement. La présence de certaines femmes revient hanter le récit. Le bouquet de mariage de la première femme de Charles Bovary réapparaît lorsque Charles se remarie; Madame Moreau revient sans relâche dans la vie de Frédéric; dans Prochain Épisode K est ouvertement interpellée, et à plusieurs reprises, tout au long du récit; Joan hante P.X. Magnant et Sylvie s'éternise dans le scénario de Neige noire. Cixous signale que c'est cette disparition/permanence qui caractérise la dialectique du maître et de l'esclave: "il ne faut pas que le *corps* de l'étrange disparaisse, mais il faut que sa force soit domptée, qu'elle revienne au maître"<sup>26</sup>. Or, il s'agit d'enlever la force, le radicalisme de l'altérité, et de l'objectiver pour assurer ce genre de dédoublement où l'une des deux composantes domine, affirmant par là la puissance de son identité.

---

<sup>26</sup> Hélène Cixous, op. cit., p.128-129.

Cixous enchaîne: "L'autre n'est là que pour être réapproprié, repris, détruit en tant qu'autre"<sup>27</sup>. Il s'agit d'envelopper l'autre dans un dédoublement centrifuge, à l'intérieur du Même. Le cannibalisme dans Neige Noire démontre clairement ce processus. En fait, non seulement Sylvie est 'absorbée' par et dans Nicolas, ce qui, pour Catherine Clément, "célèbre l'origine de la distance entre homme et femme, l'origine de la régulation de leurs rapports" et cela, notamment en "annulant" cette distance<sup>28</sup>; mais qui plus est, Nicolas enlève l'identité sexuelle même de Sylvie. Il la transforme en objet, sans identité subjective, d'où ses "muscles de chagrin"<sup>29</sup>. C'est la même chose pour Schahabarim dans Salammbô, qui a également développé des "rides" depuis sa castration et sa privation d'activité sexuelle qui le définiront en tant que sujet: "sa peau semblait froide à toucher, et sa face jaune, que des rides profondes labouraient, comme contractée dans un désir, dans un chagrin éternel"<sup>30</sup>. C'est ainsi que note Frann Michel: "By depriving the ideal woman of subjectivity and the power to act upon it, the artist can reserve feminine to himself, can identify with a feminine role without identifying with women"<sup>31</sup>. De cette façon, nous serions en mesure en fin de compte d'identifier chez l'homme-écrivain qui s'inscrit comme femme une volonté de reconnaître le féminin, comme composante de son identité, au lieu de l'effacer; il faut tout simplement qu'il se garde de lui accorder une autonomie, un rôle jugé trop actif dans son être.

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 130.

<sup>28</sup> Ibid., pp.59-60.

<sup>29</sup> Hubert Aquin, Neige Noire, pp.82, 141.

<sup>30</sup> Gustave Flaubert, Salammbô, p.104.

<sup>31</sup> Frann Michel dans Thais Morgan (éd.), op. cit., p.149.

Ces remarques nous mènent à considérer la 'ventriloquie' de nos écrivains comme une exploration de ce féminin, dans le but de connaître, à fond, leur propre identité. Peter Murphy constate que "By writing the feminine, male authors can examine the fantasies as well as the realities of male heterosexuality"<sup>32</sup>. Creuser dans les fantasmes des hommes donne lieu chez nos écrivains au voyeurisme, qui est, comme le souligne Thaïs Morgan, la version illicite du regard 'esthétique'. L'écrivain joue donc le rôle de spectateur. Flaubert ne fait qu'inciter au voyeurisme, chez le lecteur. Pensons par exemple à Emma au moment où elle se donne à Léon dans le fiacre: notre vue est frustrée par la voix narrative qui coupe la scène et ne nous donne que la vue d'extérieur: "une voiture à stores tendus" de laquelle, à un moment donné, "une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune" (p.280). Quant à Aquin, le voyeurisme est plus ouvert, notamment dans Trou de Mémoire où les singes fonctionnent comme la troisième personne dans la série des regards, telle que la décrit Thaïs Morgan: "the subject of the gaze derives pleasure not only from looking at someone else as a sex object but also from imagining himself as a sex object for the gaze of a third party"<sup>33</sup>.

Nos écrivains masculins installent donc dans leurs textes un système d'oppositions binaires représenté dans les dédoublements des personnages. En se constituant comme femme, il peut dompter l'altérité la plus menaçante à son identité en la rapportant à l'intérieur du régime du Même, tout en lui permettant un degré de différence qui ne ressemble à rien moins que l'inversion du Même dans le miroir. C'est Léon dans Madame Bovary qui résume peut-être le mieux cet effet du miroir, lorsqu'il achète des fleurs pour Emma: "il se gonfla

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 78.

<sup>33</sup> Ibid., p. 5.

d'orgueil, comme si cet hommage qu'il destinait à un autre se fût retourné vers lui" (p.275).

### L'entre-deux de la femme

Ce système paraît donc tendre vers la misogynie. Il est pourtant possible de le lire tout autrement, comme une représentation de l'état de la femme dans la société où vivent nos écrivains. D'après les premières théories de Freud, la femme est, de par sa nature originelle, bisexuelle, ce qui fait que son double gît à l'intérieur d'elle-même et non dans un autre personnage. Car la femme est à la fois dans la société (patriarcale) et à l'extérieur. Ce qui est à l'extérieur de la société est et demeure refoulé. Il existe, mais comme interdit: "toute culture comporte quelque part sa zone imaginaire d'exclusion"<sup>34</sup>. La femme vit donc une existence de seuil, à l'entre-deux du réel et de l'imaginaire, comme nous le manifestent Emma Bovary et Christine Forestier. Emma l'exprime quand elle note que la femme "est empêchée continuellement". Dans cette existence de seuil les "molleses de la chair avec les dépendances de la loi" travaillent contre elle en contraignant ses désirs: "Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient"<sup>35</sup>.

L'imaginaire n'est pas pour autant muet -- il comporte une capacité d'expression. Cette capacité sert de base à l'analyse de l'hystérie qu'a entreprise Freud; la partie refoulée de la femme surgira à la surface de l'existence sociale sous une forme somatique<sup>36</sup>, c'est-à-dire

---

<sup>34</sup> Hélène Cixous, op. cit., p.15.

<sup>35</sup> Gustave Flaubert, Madame Bovary, p.123.

<sup>36</sup> "somatic processes which are to be at their disposal as a means of expression" (Sigmund Freud, Dora, New York, Collier Books, 1963, p.57).

comme objet à interpréter. De plus, cette partie tient à la suppression de la curiosité et de la connaissance sexuelle, comme l'atteste Freud: "the symptoms of the disease are nothing else than *the patient's sexual activity*"<sup>37</sup>.

L'hystérie se manifeste donc comme "a form of discourse situated at the intersection of body and mind but turned inward toward some unspoken, unpresentable desire and knowledge"<sup>38</sup>. Les symptômes (somatiques) peuvent surgir dans ou entre les composantes du discours, et par là l'hystérie a la capacité de se transmettre par l'écriture. Un trait principal de l'hystérie, d'après Elizabeth Harvey qui cite Sarah Kofman, consiste en la tendance à se dissimuler et à se dévoiler simultanément. L'hystérique paraît incapable de s'exprimer ouvertement et clairement avec ses mots, et semble donc atteinte d'aphasie. Comme le décrit Lachmann, "in aphasic breakdowns, the self-denying hero works with the debris of sentences, and succession of particles to achieve a linguistic meaning that nevertheless eludes him"<sup>39</sup>. De cette manière, l'hystérie véhicule une connaissance qui ne se connaît pas. La connaissance, libidinale, consiste en un interdit social; l'interdit sexuel que traitait Freud relève, d'après Evelyne Ender, se référant au 19<sup>ème</sup> siècle, de l'existence pour la femme de toute une tradition pédagogique "that relentlessly denies women the ability to move from impressions and sensations into the realm of thought and language"<sup>40</sup>. Il faudrait nuancer cette observation en notant que dans Madame Bovary et L'Antiphonaire ce ne sont pas les sensations et les impressions mêmes qui empêchent ces femmes de s'exprimer, mais plutôt la

---

<sup>37</sup> Ibid., p.136.

<sup>38</sup> Evelyne Ender, Sexing the Mind, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995, p.20.

<sup>39</sup> Renate Lachmann, op. cit., p.304.

<sup>40</sup> Evelyne Ender, op. cit., p.19.

conséquence d'une autre entrave sociale. Par exemple, Emma Bovary s'achète "un buvard, une papeterie, un porte-plume et des enveloppes quoiqu'elle n'eût personne à qui écrire". Alors elle "époussetait son étagère" et se dédouble elle-même, "se regardait dans la glace, prenait un livre, puis rêvant entre les lignes, le laissait tomber sur ses genoux" (p.93). Retenue par un manque de contact actif avec la société, la lecture ne lui offre pas d'évasion non plus, et elle part dans ses rêveries. De même, le fait que Christine perd contrôle des 'mots' veut dire qu'elle ne peut 's'approprier' la réalité: "je me meus dans toutes les directions, comme si soudain un élément invouable de ce que je raconte m'avait dépolarisée" (p.237).

Par ailleurs, l'interdit social de la connaissance entière (d'origine sexuelle) ne peut prendre d'autre forme que celle du secret. Ender enchaîne: "for certain categories of subjects, consciousness remains secret, not because of a choice, but as an imposed condition"<sup>41</sup>. Il n'est pas seulement question de la répression chez l'individu de la connaissance mais aussi de la conscience. C'est pour cela que l'hystérique ressent, en le refoulant, un désir de se narrer, de confesser ses transgressions passées; pour Christine, "le résultat du mal de vivre" qu'est le récit est en même temps "sa manifestation implacable"<sup>42</sup>.

Ceci relie l'expression de la femme hystérique à son corps. C'est une communication qui ne peut endosser son abstraction en un code linguistique. Dans Madame Bovary, le secret de la relation adultère entre Emma et Rodolphe se laisse entrevoir non par les mots, mais par le ton de la voix et, surtout, le corps d'Emma: "Sa voix maintenant prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi" (p.228). D'ailleurs pour Rodolphe, le corps d'Emma

---

<sup>41</sup> Hélène Cixous, op. cit., p.104.

<sup>42</sup> Hubert Aquin, L'Antiphonaire, p.15.

définit sa personne même. Il doit quand même le passer à travers un miroir pour qu'elle convienne tout à fait à ses fantasmes: "sa figure, comme un miroir magique, brillait sur la plaque des shakos; les plis de sa robe descendaient le long des murs, et des journées d'amour se déroulaient à l'infini" (pp.185-86). De même Christine tâche de voiler ses blessures après la crise de Jean-William, mais le fait même de représenter ce geste attire notre attention sur le masque et donc la vérité dissimulée que son maquillage figure: "Mon visage portait des marques difficiles à camoufler (...) Ce fut comme si le destin m'avait tendu un masque chanceux: je sortis mes lunettes" (p.54). Ce que la femme vit, c'est son masque: même pas son corps mais la dissimulation de son corps avec le maquillage et les vêtements.

Il s'ensuit que les images du masque s'associent uniquement avec la femme, comme le signal de deux 'réalités'. Emma passe une bonne partie de son temps devant des fenêtres, où elle voit devant elle son existence rêvée, comme (nous l'avons dit dans le premier chapitre) dans une histoire. Alors quand elle commence à mélanger rêve et réalité elle doit, littéralement, porter un masque, comme elle le fait pour les rendez-vous avec Léon: "Elle marchait les yeux à terre, frôlant les murs, et souriant de plaisir son voile noir baissé" (p.300). Son application de l'imaginaire au réel est signalée une nuit avec Léon: "Parfois l'ombre des saules la cachait en entier, puis elle réapparaissait tout à coup, comme une vision, dans la lumière de la lune" (p.292). Elle réside entre le néant et le quelque chose. Quant à Christine, l'imaginaire et le réel se trouvent conflués pour elle avec la drogue. Lors de son viol par le pharmacien, la drogue lui permet de s'en détacher. Le seuil qu'elle traverse est représenté par le bâtiment de la pharmacie: "il ne me serait pas venu à l'esprit que, dans

cet état, (et c'était mon état quand j'ai mis mon pied dans la pharmacie), j'étais sur le point, peut-on dire, de vivre une aventure grandiose et monstrueuse" (p.75).

Omettant une distinction entre femme et femme-hystérique, comme ci-dessus, nous voyons comment certaines théoriciennes féministes ont pu adopter de tels symptômes somatiques de l'hystérie comme l'expression de l'économie féminine "sans réserve", ce qui donne voix au corps et donc à l'expérience sexuelle de la femme, comme nous le verrons plus loin. Pourtant, il n'est pas sûr (comme nous pourrions noter chez Christine Forestier) que la femme, de par cette économie à elle, puisse se libérer de la tradition qui l'enferme dans le domaine des 'impressions et des sensations'. Ce qu'il faudrait par contre, c'est que la femme mélange les deux économies, procédé que nous voyons dans le sémiotique de Kristeva. Celui-ci, féminin, doit s'insérer, voire envahir le régime du symbolique masculin. Il est par ce biais que l'échange entre les deux sexes est assuré, ce qui définit l'économie sans réserve pour Cixous comme "la non-exclusion de la différence ni d'un sexe"<sup>43</sup>.

Pourtant, il s'agit d'une économie de base masculine. Comme le signale encore Cixous, "la logique paradoxale de l'économie sans réserve" se dégage lorsque l'on voit que "ce sont des hommes qui l'ont inscrite, décrite, théorisée"<sup>44</sup>. Elle n'est donc pas forcément "spécifiquement féminin[e]". Néanmoins, comme les dédoublements homme/femme, société/femme dans nos textes nous l'ont démontré, malgré la présence de l'hystérie et un intérêt net pour le féminin, la femme est reconnue comme autre seulement à l'intérieur du Même, sans un domaine propre à elle plus radical que le revers du Même. Comme pour

---

<sup>43</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, p.155.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.160.

Salammbô à Carthage, le topos de la femme la maintient à la fois à l'extérieur de la société, dans un palais "impénétrable" (p.44), et à l'intérieur de la société, la ville qui entoure le palais. Par ailleurs, Emma et Christine, en se conformant (du moins en partie) à la société, à ce que les autres s'attendent d'elles, se donnent ainsi à la 'prostitution'. Emma va voir Rodolphe dans une tentative de payer ses dettes "sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette prostitution" (p.342). Christine se rend compte de sa 'prostitution' elle-même; elle remarque qu'aux yeux de Jean-William "j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect (...) je semble me conformer à cette image" (p.256).

L'apparente appropriation du féminin par le masculin est d'autant plus évidente que nous réalisons que les hommes partagent également l'hystérie. Les pleurs de Mâtho dans Salammbô manifestent un aspect plutôt féminin de son caractère, dont l'interprétation est fournie par Salammbô lors de la scène sous la tente: "il pleurait abondamment -- "C'est donc là", songeait-elle, "cet homme formidable qui fait trembler Carthage!" (p.316-17). Dans L'Antiphonaire, c'est Jean-William qui est en proie à des crises d'épilepsie marquées de certains traits hystériques: "Les crises de Jean-William, ses vertiges fantomatiques, ses terreurs, ses convulsions, ses hallucinations puis sa chute brutale sur le parquet, son raidissement et son inconscience" (p.10). Mais pour lui, ses crises ne désignent point une faiblesse. Il continue à détenir auprès de Christine un certain pouvoir, même pendant sa crise, surtout quand il "forçait sa femme à lui raconter tout" (p.12) à propos de sa vie antérieure. Cette 'confession' est insupportable pour les deux, mais Jean-William peut l'oublier dans "l'amnésie lacunaire" qui suit son délire. Loin de perturber cette hiérarchie, la

crise semble en fait l'installer et la renforcer, car l'amnésie de Jean-William, et le fait que ses crises passent - "il n'y a plus de traces de ce qui est arrivé" (p.13), lui permettent de répéter la même procédure contre Christine.

Contrairement donc à Flaubert, cette 'hystérie' dévoile moins un côté féminin qu'un côté 'non-masculin'. On pourrait dire, en somme, que l'hystérie masculine tient à un manque d'identité fixe, à l'errance qui définit ceux qui ne peuvent pas se définir eux-mêmes - comme ce qui est représenté dans les changements continus de 'carrière', définition sociale de l'homme, dans des personnages comme Bouvard et Pécuchet, et Nicolas qui change de comédien en réalisateur et ensuite disparaît du scénario.

Il serait possible d'ailleurs de postuler aussi que l'acte ventriloque de la part de l'écrivain masculin témoigne d'un caractère hystérique chez l'écrivain. Catherine Clément va jusqu'à déclarer Flaubert "hystérique lui-même, en proie à des crises où sa raison chavire (...) passant dans la peau d'une femme"<sup>45</sup>. Pour l'hystérique, le "connais-toi toi-même" est impossible, comme le note Evelyne Ender<sup>46</sup>. Le 'toi' représente donc, chez l'hystérique, un autre, et ceci donne lieu à un dédoublement; dans le but de retrouver le 'toi' inaccessible, un 'ailleurs' irréel (car produit de l'imaginaire) surgit et se pose comme site du 'toi'. Le lien entre cette procédure et celle de l'écriture est des plus évidents. Pour ce qui concerne nos deux écrivains, l'inversion sexuelle revoie à un 'toi' qu'ils ressentent comme un ailleurs, écarté. Prendre cette inversion littéralement reviendra alors à une bisexualité chez les deux écrivains, où le personnage-femme est moins la figure que la personnification même du 'toi'

---

<sup>45</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, p.12.

<sup>46</sup> Résumant la conclusion de Freud, elle constate que "hysteria marks a knowledge that does not know itself" (Evelyne Ender, *op. cit.*, p.14).

de l'écrivain-homme. Vu que, chez l'hystérique, la partie homosexuelle est l'origine, puisque enterrée, de la névrose, le personnage-femme qui représente cette partie chez l'écrivain-homme se verra elle-même rejetée. Cependant, le processus d'analyse va en même temps la rechercher - tenter de la mettre à jour, comme partie intégrale de l'identité de l'écrivain-hystérique. Cette tentative explique alors la présence de la femme déjà manifestée dans nos textes comme à la fois absente et incorporée, soumise à la polarité de deux tendances.

Qui plus est, la femme met en lumière un problème inéluctable à la base de l'analyse de la ventriloquie, car il importe de distinguer entre la voix de la femme et la représentation de la voix de la femme. À savoir, le texte est-il métaphore de la femme (hystérique), ou la femme est-elle métaphore du texte (écrivain) hystérique? La question est importante car le premier cas se prêterait à un féminisme et le deuxième plutôt à une indifférence (politique) plutôt 'misogyne' envers la femme.

Comme Cixous l'a remarqué, l'économie sans réserve de "*l'autre bisexualité*"<sup>47</sup> n'est pas nécessairement exclusive à la femme. Si les deux sexes sont d'origine bisexuelle, ou même si chaque individu est né 'asexué', la bisexualité et l'hystérie doivent s'appliquer également aux deux sexes comme définition (identificatrice). Le personnage-femme qui dédouble l'écrivain-masculin signale précisément le caractère double d'une identité. Au lieu de donner la parole hégémonique à la femme alors, nos textes la donnent à l'hystérie même, à la non-fixité de l'identité qui marque tout individu, féminin ou masculin. La femme ne peut plus reposer sur le non-propre de l'identité sexuelle comme définition de sa différence

---

<sup>47</sup> Hélène Cixous, p.155.

sexuelle, parce que la solidité et l'univocité de l'identité ne sont plus réclamées par les hommes.

Or l'espace de la femme se trouve par conséquent assimilé à celui de l'homme perturbé. Car l'espace en jeu, qu'est le texte, est manié en fin de compte, et inéluctablement, par l'écrivain masculin. En fait, il nous est possible de relever chez les personnages féminins non seulement des traits que l'on pourrait nommer masculins, grâce au fait que le dédoublement avec d'autres personnages permet de les mettre en relief -- en rapport avec d'autres traits 'féminins' --, mais aussi certains de ces traits masculins qui prennent le dessous sur ceux du féminin. Chez Flaubert, ce genre de dédoublement se trouve dans des relations entre hommes et femmes, notamment des relations hors mariage. Bien que, pour Rodolphe, Emma ait "d'étranges idées -- Quand minuit sonnera, disait-elle, tu penseras à moi" (p.223), idées romantiques 'typiques' d'une femme, Emma accable Rodolphe de cadeaux - elle joue un rôle masculin qui 'l'humilie', et il en vient à la trouver "tyrannique et trop envahissante" (p.223), ce qui est développé dans la relation avec Léon où "il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne" (p.313).

Dans le mariage d'Emma et de Charles, Emma ne fait que résister à son rôle inférieur en tant que femme, démarche justifiée pour elle par la faiblesse de son mari -- son incompetence professionnelle, son incapacité de fournir ce à quoi on s'attend d'un homme dans cette société; le refus d'Emma de se plier devant l'image de la femme telle que la société la définit ici, ainsi que l'échec des tentatives d'Emma de jouer un rôle dominant-masculin avec ces amants atteignent leur apogée lors de la saisie de ses meubles, où elle ne

peut se soumettre à une confession, l'aveu de sa faute auprès de Charles<sup>48</sup>, et ni Leon ni Rodolphe n'ont de quoi la secourir, malgré le fait qu'elle l'ordonne: "Léon, tu vas me rendre un service" (p.332); "Je suis ruiné, Rodolphe! Tu vas me prêter trois mille francs" (p.345). Elle n'a plus de place dans son monde - la société patriarcale prédomine et elle doit démissionner.

Chez Aquin, la relation entre Christine et Jean-William fait de Christine l'analyste-journaliste des crises épileptiques de son mari que nous avons déjà examinées. Ce qui importe ici, c'est que, malgré son objectivité, Christine s'avère incapable de s'écarter tout à fait d'une situation où elle est soumise à un homme. Elle le dit dès le début: "ce livre que je commence doit, partiellement au moins, révéler celle qui le compose" (p.21), et il le fait de plus en plus au cours du texte. Christine ne peut se détacher de sa vie avec Jean-William parce qu'il se pose encore comme une menace considérable. L'attentat contre Robert le démontrera clairement. Christine finit par se suicider "Car je sais bien qu'il me tuerait" (p.260), et elle s'accommode de l'image qu'il a faite d'elle à tel point qu'elle n'existe que pour lui: "je ressens son absence comme une privation terrible" (p.259).

Ces dédoublements démontrent alors l'échec prédéterminé de toute tentative d'une femme qui voudra jouer le jeu masculin. Cette situation ressemble ni plus ni moins à ce qu'Irigaray conceptualise à l'aide de la notion de mimétisme: "Il n'est, dans un premier temps, peut-être qu'un seul "chemin", celui qui est historiquement assigné au féminin: *le mimétisme*. Il s'agit d'assumer, délibérément, ce rôle"<sup>49</sup>. Il s'agit de subvertir le système patriarcal de son

---

<sup>48</sup> "Cette idée de la supériorité de Bovary sur elle l'exaspérait" (*Madame Bovary*, p.339).

<sup>49</sup> Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p.73.

intérieur. Mais sans espace propre à elles, même à l'intérieur du Même, ces femmes n'ont pas de point de départ stable, autoritaire, comme soutien; nous nous en apercevons lorsque Emma Bovary et Christine Forestier tentent chacune de s'écrire, de se narrer.

Elizabeth Harvey explique ce problème en étudiant l'interaction entre l'écrivain (masculin ou féminin en ce qui nous concerne) et la voix dans laquelle il ou elle s'inscrit dans son texte: "it is different for a man to ventriloquize a woman's voice than for a woman to speak in a masculine voice, since gender itself is constructed asymmetrically in relation to power"<sup>50</sup>. Il est difficile dans les textes que nous examinons de voir une victoire pour la femme en tant que telle dans les textes de nos deux écrivains, vu qu'elles finissent en victimes soit des hommes eux-mêmes, soit de la société qui semble s'affirmer comme patriarcale à travers les expériences de ces femmes.

En gros, Flaubert et Aquin mettent en scène l'incompatibilité de l'expression de la femme avec les codes de la société dans laquelle elle se trouve. La forme des dédoublements qui en résultent manifeste cette contrainte 'sociale'. Car il n'y a d'opposition ou de différence que comme double inférieur du Même (hégémonique).

Néanmoins, nous pouvons relever une certaine persistance, dans la quête d'un autre, qui sortirait de cette configuration du Même. Cet autre prend la forme, comme nous l'avons noté dans le premier chapitre chez nos deux écrivains, d'une identité antérieure, prometteuse d'une espèce de plénitude libératrice chez l'individu. C'est par cette quête utopique, peut-être le mieux exemplifiée dans les démarches de Bouvard et Pécuchet, que les textes laissent

---

<sup>50</sup> Elizabeth Harvey, *op. cit.*, p.32.

sentir un désir de retrouver une autonomie à l'être en résistant à la totalisation prédéterminante de l'histoire, dépassant par là toute considération de différence sexuelle.

L'identité antérieure recherchée par nos textes se distingue par une identité originaire, pré-oedipienne, souvent représentée par l'union avec la mère primaire, état où l'être (l'enfant) est asexué dans le sens où son sexe n'entre pas en jeu. Car cette période d'identité originaire quoique passive est marquée par une attention nourricière à tout besoin, ce qui présuppose une compréhension de ces besoins, une connaissance donc totale de l'individu. Il y aurait alors un parallèle avec la situation de l'hystérique, à une différence près -- que l'enfant n'a point besoin de refouler ses désirs, comme a dû le faire l'hystérique, parce que, grâce à cette connaissance absolue qu'a l'autre de lui, il/elle se voit toujours garantir leur assouvissement. Ce dédoublement ne manquera pas d'atteindre une jouissance harmonieuse. De fait, le personnage-mère fait défaut dans les romans que nous étudions, mais nous pourrions nous rapporter à la mère de Charles Bovary pour voir une telle représentation. Ayant dû accepter le mariage de Charles, après la mort d'Emma la mère de Charles peut rentrer sur scène, pour se substituer à elle et pour retrouver dans l'avenir des "jours de l'autrefois": "Elle fut ingénieuse et caressante, se réjouissant intérieurement à ressaisir une affection qui depuis tant d'années lui échappait" (p.373)

Cependant le désir de cette union constitue justement le secret, le désir refoulé par les textes marqués de l'hystérie que nous examinons. Car ces textes parlent de la société patriarcale tout en se situant inéluctablement en son sein. Pour cette raison, ils doivent dissimuler "the denied knowledge that women aren't castrated males after all"<sup>51</sup>, cacher le

---

<sup>51</sup> Christine Downing, *op. cit.*, p.75.

fait que la mère porte les traces d'un matriarcat qui offre à l'individu le dédoublement ultime et donc se poserait comme une menace à l'ordre patriarcal de la société existante, surtout quand ce dernier doit se mettre à nu devant le féminin.

C'est sans doute cela qui explique la relative absence de la mère. L'Éducation sentimentale nous offre un bon exemple du refoulement de la mère qu'on accepte afin d'établir, et par la suite renforcer, l'identité masculine dans une société patriarcale. Frédéric connaît "la terrible force de la douceur" (p.116) de chez sa mère, mais parviendra à y résister et, à la fin du roman, on nous fait comprendre que Frédéric a achevé son apprentissage de la vie en reconnaissant le refus de sa mère. Bref, Frédéric a substitué à la maison de sa mère le bordel. Cependant, il est clair que les personnages-hommes cherchent chez les femmes qui succèdent à la mère un substitut. Car Frédéric court après Mme Arnoux, et se rend compte des échos de la maternité seulement au moment où la relation se présente comme réalité: "il sentait quelque chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste (...) Elle le baisa au front comme une mère" (p.467). La figure de la mère demeure donc interdite.

Aquin mène plus loin le refoulement de la mère dans le sens où ce sont les hommes qui s'accaparent du rôle maternel. Dans Neige Noire, Nicolas "tient Sylvie comme une enfant qui tombe de sommeil" tout en "remontant sa main droite pour la placer juste sous les seins de Sylvie" (p.41). Dans ce sens, la femme-mère, signifiée par les seins, existe seulement comme enfant de l'homme. Cette attitude rejette le souvenir du matriarcat d'avant la Loi, processus terminé seulement une fois Sylvie découpée, morte et rejetée dans "le vide" (p.250), et le deuil de Nicolas accompli.

Par contre, le deuil de la mère, comme nous le rappelle Kristeva, est nécessaire pour fixer l'identité de l'être: "L'être parlant (...) exige à sa base une rupture, un abandon, un malaise"<sup>52</sup>. Donc avant de sortir ses premiers mots, "l'enfant roi devient irrémédiablement triste" car sa tragédie "c'est d'être séparé sans retour désespérant de sa mère"<sup>53</sup>. Comme le dit Nicolas, "Il y a quelque chose d'irréparable dans le gâchis" (p.246). Étant resté "longtemps à lui téter le sein" (p.248), ce qui nous indique le caractère maternel désigné au sein, Nicolas tue Sylvie notamment "sous le sein gauche" (p.250).

Par ailleurs, des personnages-femmes refusent le rôle maternel. Emma Bovary ne dévoile aucun instinct typiquement maternel lors de sa grossesse; elle est plutôt frustrée par la contrainte financière dans laquelle elle se trouve quant à l'achat du berceau: "Elle ne s'amusa point à ces préparatifs où la tendresse des mères se met en appétit, et son affection, dès l'origine, en fut peut-être atténuée de quelque chose" (p.122). Christine avoue, pour sa part, qu'elle sera incapable de jouer ce qui équivaut au rôle de la mère pour Robert paralysé, car elle est enceinte elle-même. Mais son suicide, qui tue aussi son enfant, dénote un rejet de tout côté maternel, et cela sans doute parce que c'est l'homme-écrivain qui le décide. Pourtant ce que ce texte laisse entrevoir, c'est que le suicide s'explique du fait que Christine court après la même tendresse maternelle que les autres attendent d'elle. Car, avec Franconi, elle ressent une libération de sa dépression lorsque, comme elle le décrit, "Je posais ma chevelure sur sa poitrine, m'appuyant entièrement sur lui; il me prit la main, puis la nuque affectueusement" (p.250). Tous les deux alors, hommes et femmes, manifestent un

---

<sup>52</sup> Julia Kristeva, *Soleil Noir*, Paris, Gallimard, 1987, p.55.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.15.

besoin narcissique d'un Autre maternel, presque objectifié.

C'est peut-être ce problème que Derrida reconnaît quand il décrit le Khora platonicien qui, sans attache au père, a pris la forme de la mère. Toutefois, il doit qualifier cette comparaison parce que le Khora n'engendre pas des formes 'sensibles' qui sont au centre du dédoublement idéal avec la mère. Autrement dit, le Khora dépasse nos conceptions de la plénitude et du bien: "principe du bien au-delà de l'être et transcende le bien" <sup>54</sup>. Il comporte quand même le caractère d'une union, sous forme d'une réduction du dédoublement à un Un, continu: "un principe de démultiplication des voix et des discours"<sup>55</sup>. Cependant cette union dans un texte habite un "futur (antérieur)", c'est-à-dire un lieu d'attente. Elle est, comme nous le verrons dans nos textes, inaccessible. La véritable union, la connaissance totale, et donc l'identité définitive, est par conséquent impossible, hors de notre prise et, par là, surtout hors des représentations que nous faisons d'elle.

### Multiplication de dédoublements

Cette inaccessibilité nous révèle une autre source du 'secret' que détiennent les textes. Si l'union représentée dans les textes n'est qu'une 'comparaison' avec la véritable union de la connaissance totale, inadéquate donc, elle "n'est pas et ne dit pas ce qui 'est'" (p.536). Elle 'n'est pas' dans le sens où elle s'avère impossible, mais elle ne dit pas pourquoi elle est impossible. Autrement dit, elle n'avoue pas qu'elle cache ce qui est: l'inaccessibilité de

---

<sup>54</sup> Jacques Derrida, "Comment ne pas parler" dans Psyché, Paris, Galilée, 1987, p.570.

<sup>55</sup> Ibid., p.575.

la véritable union. Nous abordons alors la notion de simulacre, produit, comme le signale Lachmann, de l'absence (de toute union avec) l'autre. À savoir, l'incapacité des dédoublements d'atteindre une union définitive, malgré le fait que les personnages-composantes sont entretenus ensemble par et dans le régime du Même, incite la production de simulacres comme dédommagement.

Le simulacre ressemble donc étrangement au secret de l'hystérique, car comme l'hystérique, le simulacre est né de l'absence de contact véritable avec l'Autre et, comme le secret de l'hystérique, il est donc symptôme-témoin de cette absence. Autrement dit, comme l'hystérie, le simulacre voile et dévoile une certaine vérité, celle de l'éloignement de la vérité. Mais puisque cette distance est signalée en partie par sa présence même, une co-présence d'absence et de présence s'installe comme une sorte de dédoublement, et donne par là un effet de totalité, englobant à la fois l'absence et la présence. Un tel enveloppement rappelle la "déréalisation du réel" dont parle Sartre à propos de Flaubert, c'est-à-dire, "l'être comme apparition, l'apparition réduite à l'apparence, l'essence de la communication se dévoilant comme une non-communication absolue, l'imaginaire et le réel confondus"<sup>56</sup>.

Il y aurait ensuite lieu de relier ces notions à celle du carnaval de Bakhtine, dont le discours d'après ce dernier tient à "l'aspect double de la perception du monde et de la vie humaine"<sup>57</sup>. C'est-à-dire que le carnaval repose sur des oppositions binaires, dédoublement au sein duquel il instaure une "permutation de l'Un dans l'Autre et vice-versa"<sup>58</sup>. Autrement dit, une liberté est issue de la transgression des frontières entre les composantes des

<sup>56</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la Famille*, III, Gallimard, 1971, p.1564.

<sup>57</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970, p.14.

<sup>58</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p.164.

dédoulements. C'est ce qui permet la mobilité de l'inversion sexuelle - d'abord chez l'écrivain, ensuite chez les personnages. Et c'est cette mobilité qui héberge l'"économie sans réserve" qui caractérise l'écriture féminine pour Cixous:

incessant échange de l'un entre l'autre, l'autre ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du plus lointain -- de soi, de l'autre, de l'autre en moi. Parcours multiplicateur à milliers de transformations<sup>59</sup>.

De même, Irigaray constate que "dans un parler-femme, il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet. Il n'y a pas cette double polarité sujet-objet, énonciation-énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu du corps de l'autre à son corps"<sup>60</sup>. Dans le discours carnavalesque, les oppositions binaires demeurent, mais ces dédoublements sont privés de hiérarchisation, car ils sont opérés d'après une économie de "dé-intronisation" qui ne permet qu'une logique corrélationnelle, favorisant par là la métonymie plutôt que la métaphore. Cette logique repose donc sur une mobilité dans tout rapport, là où l'identité est à jamais différée. Le dédoublement est issu de ce mouvement de la vie -- cette "transmutation de certaines formes en d'autres, de l'éternel *inachèvement* de l'existence"<sup>61</sup>. Deux pôles de ce devenir font qu'il y a à la fois une chose qui meurt et une autre qui naît, ce qui permet une multiplicité dans les constellations de l'identité établie par le dédoublement.

La multiplicité se donne d'abord sous forme de successions de dédoublements; lorsqu'une relation 'meurt' une ou les composantes établiront un autre dédoublement. Selon cette explication, les personnages échangent des partenaires, comme nous l'avons déjà vu chez Emma et Christine. Ensuite, la mobilité entre ces partenaires se reflète par une

---

<sup>59</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, p.159.

<sup>60</sup> Luce Irigaray, *Le corps à corps avec la mère*, Montréal, pleine lune, 1981, pp.49-50.

<sup>61</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, p.41.

transformation de l'identité sexuelle, entre l'écrivain et les personnages, ou entre personnages; telles Eva et Linda qui rejettent Nicolas chacune en faveur de l'autre. C'est-à-dire qu'une bisexualité semble sous-tendre les romans que nous étudions comme une totalité à l'intérieur de laquelle les personnages adoptent un de deux rôles pour s'unir avec l'opposé. Mais la multiplicité et, par là, l'instabilité des dédoublements font preuve d'une portée plus large que la différence sexuelle, extension qui est reflétée au bal chez Rosanette dans L'Éducation sentimentale, par exemple, bal masqué où la voix narrative nomme les personnages d'après les masques.

Pour Kristeva, la transmutation est facilitée par le masque déjà défini par Bakhtine comme "l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles"<sup>62</sup>. Kristeva souligne le caractère de l'avant-nom du masque -- un espace "autre" de "l'élaboration lente, permutante, naissante et mouvante de la pensée avant sa constitution définitive dans le sujet, le temps, l'énoncé"<sup>63</sup>.

Cependant, chez Aquin et Flaubert, le temps de l'Avant-Nom, tout comme les crises hystériques, ne dure pas. Malgré la multiplicité qui s'installe dans l'identité des dédoublements, la libération qu'elle offre n'est pas pour autant absolue. Car on n'a jamais qu'un système de dédoublements: le triple, ou véritable multiple s'avérant impraticable. Christine note un "triangle que nous formions, Robert, Jean-William et moi" (p.85), mais ce triangle n'existe qu'en tant qu'échanges de couplages, il garde toujours une configuration de deux plus un.

---

<sup>62</sup> Ibid., p.49.

<sup>63</sup> Julia Kristeva, Le Texte du Roman, La Hague/ Paris, Mouton, 1970, p.168.

Par ailleurs, nous notons qu'en dépit de la libération des individus, ils ne trouvent pas pour autant l'autre idéal qui leur fournirait leur identité fixe. L'autre hors du système d'oppositions binaires n'existe pas. Comme avec le simulacre et l'hystérie, l'absence est récupérée à l'intérieur de la présence, car pour Bakhtine la mort féconde. Il semble donc qu'une exotopie soit hors de question, et ceci parce qu'un véritable autre, quoique souhaitable, comme nous le verrons dans le prochain chapitre est tout simplement impensable pour nous qui sommes coincés à l'intérieur du Même système social et réfléchissant. L'individu ne peut, tout comme le simulacre et l'hystérique, que représenter le manque de contact avec cet autre qui complétera, pense-t-il, son identité. Autrement dit, le texte ne peut que représenter les limites de sa représentation.

Tout de même, Bakhtine suggère que la représentation des limites est justement ce qu'il faut: "La vie de l'image absolument neuve (...) ne fait que commencer à la limite des langues"<sup>64</sup>. Présenter les limites serait déjà identifier une exotopie, quoique la définir reviendrait à nommer d'abord ce qui nous dépasse. Nous ne pouvons nommer que ce que nous connaissons.

Le système des dédoublements à l'intérieur du Même persiste alors, et c'est surtout la figure du pharmacien-homme qui s'élèvera comme garant de cette figure textuelle de la société patriarcale. Ces personnages jouissent d'un pouvoir considérable devant les personnages féminins. Le pharmacien en Californie administre à Christine les drogues qu'elle demande, ainsi que d'autres afin de pouvoir la violer. Il arrive donc non seulement à englober, sous sa maîtrise, l'accès à l'imaginaire, à ce qui pourrait se poser comme autre

---

<sup>64</sup> Mikhaïl Bakhtine, L'Oeuvre de François Rabelais, p.468.

extérieur, mais aussi à dompter la femme à tel point qu'il l'ensemence d'un avenir patriarcal. De même, le pharmacien Homais a une certaine influence paternelle sur Emma tout au long du livre; ce n'est que son absence du magasin qui permet à Emma de prendre le poison et de s'échapper à ce qu'il représente. Comme dans la thérapie, les hommes peuvent non seulement regarder le spectacle qu'offre la vie de ces femmes, mais aussi y participer: dicter la définition du signifiant.

Les pharmaciens font preuve, eux aussi, d'un dédoublement à l'intérieur d'eux-mêmes, dédoublement qui sort surtout sous forme de discours pour et contre la société. C'est le discours pro-société qui finit par prédominer devant ces femmes. Et cette composante qui domine son intérieur viendra dominer aussi les dédoublements établis avec d'autres personnages.

En somme, la figure de la femme est utilisée dans les oeuvres de Flaubert et d'Aquin comme le meilleur trope de la dyade Même/Autre, trope par lequel l'être doit passer pour se faire sujet. La dyade enferme les démarches de l'être voulant se faire individu dans un régime d'oppositions binaires et hiérarchisées qui bloquent tout accès à ce qui promet un système véritablement différent, où l'individu n'est pas déterminé par un autre.

Pourtant, si le dédoublement existe non seulement entre personnages mais aussi en eux, et qu'un seul côté puisse se laisser exploité à un moment donné, il y aurait peut-être lieu, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, de se libérer du système d'oppositions, justement, comme l'a dit Bakhtine, en passant au travers, au lieu de l'éviter. Car, reprenant le dédoublement de la femme et le pharmacien, le dédoublement de la femme fait qu'en la domptant, le pharmacien-représentant de la société ne dompte que ce qui lui

correspond chez la femme - son côté 'social'. L'autre moitié de la femme est donc laissée seule, libre. De cette façon, Christine peut jouir de son viol, et Eva et Linda peuvent se présenter comme couple homosexuel touchant une 'véritable' exotopie. Vu que le lecteur, comme la femme, s'est trouvé à la fois dans et hors du texte, il ne reste qu'à relier la situation des deux, et ce lien nous ouvre le prochain chapitre.

### CHAPITRE III: L'IRONIE

Ce chapitre cherche à reconnaître un topos double, le dedans et le dehors du système qu'instaurent les textes ainsi que nous l'avons relevé à l'égard du lecteur et de la femme. Nous tenterons de trouver pour ces deux positions un entre-deux qui mènera vers une solution au problème de l'altérité. Car malgré l'intimidation que l'altérité présente pour les textes, les textes persistent à rechercher un Autre.

En examinant les discours socio-historiques, nous verrons que l'ironie peut servir comme dispositif pour exprimer d'abord le désir d'une exotopie, d'une altérité véritablement en dehors du système socio-historique, et pour témoigner ensuite de toutes les contraintes inhérentes au mode de communication socio-linguistique qui barrent l'accès à cette exotopie. Cependant, comme nous l'avons noté dans le premier chapitre, le lecteur, se trouvant assimilé à l'intérieur du système textuel et socio-historique, garde, au moins devant le système textuel, une certaine indépendance. Le discours ironique peut donc s'adresser au lecteur pour prendre le relais dans le parcours vers la réalisation d'une économie de l'être autre que celle que tente de renier la polémique ironique.

Même si nous ne prétendons pas en faire une étude exhaustive, il conviendrait néanmoins de relever les aspects de la théorie et de la pratique de l'ironie qui sont pertinents aux textes de Flaubert et d'Aquin. Ce qui importe pour relier l'ironie à notre conception de l'interdiscursivité en général, c'est le "double jeu énonciatif" dont parle Perrin<sup>1</sup>, jeu qui renvoie à la double mouvance centripète et centrifuge -- d'une part la prise en charge

---

<sup>1</sup> Laurent Perrin, L'Ironie mise en trope, Paris, Editions Kimé, 1996, p.145.

(prétendue) et d'autre part le reniement de ce qui est exprimé. Car l'expression (d'ailleurs appelé le sens littéral) est adoptée, incorporée par et dans le discours du locuteur, pour être par la suite expulsée. Mais l'essentiel, c'est que ce procédé est doublé par celui de la communication, c'est-à-dire le véritable 'message' de l'ironiste. L'apparente adhésion de l'ironiste à ce qu'il exprime semble offusquer le plan communicatif, même si ce dernier finira par prendre le dessus sur l'expression.

De cette manière, l'ironie est une forme de communication indirecte: "instead of aiming at a direct expression of the speaker's attitude, it works through indirection"<sup>2</sup>. Pour Swearingen, l'ironie dépend de la tromperie qui s'établit par la fausseté d'un pacte de sincérité entre locuteur et allocutaire: "It is only when there are, at a minimum, two parties involved in an exchange, at least one of whom assumes that both are telling the truth and that truth can be told, that deceit can exist"<sup>3</sup>. Cependant, l'ironie veut que sa tromperie se découvre - sa faculté de communication en dépend. Tromperie et communication vont donc ensemble, et entreprennent par là de 'détourner' le lecteur de la signification de surface, l'expression littérale, afin qu'il "construise une signification seconde par des déductions opérées à partir de la surface du texte"<sup>4</sup>. Or, il y a interdépendance entre l'intentionnalité de l'ironiste et l'interprétation du lecteur. C'est ainsi que, selon Hutcheon, "L'identité structurelle même du texte (...) dépend alors de la coïncidence, au niveau stratégique, de

---

<sup>2</sup> Linda Hutcheon, Irony's Edge, Londres et New York, Routledge, 1994, p.40.

<sup>3</sup> Jan C. Swearingen, Rhetorics and Irony, Western Literacy and Western Lies, New York et Oxford, Oxford University Press, 1991, p.251.

<sup>4</sup> Linda Hutcheon, "Ironie et parodie: stratégie et structure", Poétique 36, 1978, p.469.

l'interprétation du lecteur et de l'intention de l'auteur"<sup>5</sup>. Il semble être également à l'écrivain et au lecteur que la responsabilité de la communication incombe.

Pourtant, l'interprétation opérée par le lecteur demeure sous le régime de l'intentionnalité de l'ironiste. Même s'il est vrai, pour ce qui concerne le lecteur, que l'on ne peut présupposer toujours la même utilisation du système de communication verbale (d'ailleurs c'est sur ce même manque de consensus que joue l'ironie), on peut néanmoins se rapporter à ce qui a été dénommé le "contexte" comme reflet de l'intentionnalité de l'écrivain-ironiste à propos de la lecture. Pour Bakhtine, le contexte se constitue à partir des signaux verbaux:

Toute manifestation verbale socialement importante a la faculté (...) de communiquer ses intentions aux éléments du langage intégrés dans ses visées sémantiques et expressives, de leur imposer des nuances de sens précises, des tons de valeur définie<sup>6</sup>.

Or, si l'écrivain-ironiste délègue au lecteur la tâche de concrétiser l'ironie en remplissant de ses propres interprétations les blancs qui ont été laissés dans tel ou tel énoncé, le lecteur n'est pas pour autant libre dans ce parcours. Il est poussé vers une interprétation 'ironique' par des signaux, d'origine lexicale, qui construisent un modèle de consistance -- des procédés habituels par exemple dans le comportement des personnages et les évaluations présentées dans le monde romanesque. Ce modèle sert comme point de repère pour toute interprétation, mettant en relief toute incongruité dans le texte et annonçant ou confirmant par là une intention ironique.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.469.

<sup>6</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.112.

Hutcheon élargit le champ du 'contexte' en soulignant le fait que la transmission de ces déterminants-inconsistances ne peut se faire sans le partage (entre écrivain et lecteur) du contexte socio-idéologique -- une mémoire commune aux deux interlocuteurs, comme c'est le cas pour le "nous" de l'interdiscursivité même. Sans vouloir rentrer dans la spéculation pure des connaissances particulières que pourrait apporter chaque lecteur individuel à son interprétation, nous nous limiterons à traiter des signaux-inconsistances du contexte ironique à l'intérieur du texte lui-même, afin de définir le domaine de ce partage socio-idéologique et donc de l'ironie.

Ceci dit, nous revenons à Perrin, pour qui l'ironie se fonde sur deux "points de vue" différents -- l'un qu'elle présentera explicitement et dont elle fera croire qu'il est le sien, et l'autre qui sera véritablement sien, mais qui demeurera implicite dans l'expression verbale, et ne sera révélé que par les démarches interprétatives du lecteur. En nous rapportant à Bakhtine, nous verrons que le langage se prête facilement à une telle structuration communicative. Car il faut que le locuteur s'approprie le discours qui, jusque là, est resté "sémi-étranger" à cause du contexte général (la société) dans lequel il s'insère: "il est sur des lèvres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre et le faire 'sien'"<sup>7</sup>. Le locuteur-écrivain doit orchestrer ce 'plurilinguisme' dans une stratification utile pour ses propres intentions: "il dispose tous ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son oeuvre, du centre de ses intentions personnelles", et ce travail fait que "certains éléments de son langage expriment franchement et directement (...) les intentions de sens et d'expression de l'auteur,

---

<sup>7</sup> Ibid., p.115.

d'autres les réfractent"<sup>8</sup>. Ce qui importe pour l'ironiste, c'est la réfraction de ses intentions. Lieux potentiels d'une résistance, ces discours sont "accentués" par l'écrivain de façon parfois ironique, et ils garantissent ainsi la constitution d'une dialectique discursive qui servira de base à l'ironie du texte.

### L'ironie comme opposition binaire

Une première définition de l'ironie traiterait surtout ce binarisme du système verbal du locuteur. Ce binarisme a souvent été considéré comme fondé non tout simplement sur des différences, mais plus étroitement sur des oppositions, un discours et un contre-discours. Kierkegaard conçoit un binarisme oppositionnel à la base du fonctionnement de l'ironie, entre le phénomène (mot) et l'essence (sens, point de vue), autrement dit, entre ce qui est manifesté et ce qui *est*, tout court: "it is essential for irony to have an external side that is opposite to the internal"<sup>9</sup>.

Ce binarisme oppositionnel rentre pour Perrin dans le domaine de la raillerie, l'acte de prendre quelqu'un pour cible, de se moquer de lui. Ce qui est dit contient en même temps et à son intérieur un non-dit qui s'oppose à lui. De cette manière, une louange blâme (et vice versa, quoique ceci soit plus rare dans la pratique de l'ironie). Celui qui ne voit pas le deuxième côté, l'opposition, devient automatiquement la 'victime' du procédé ironique, et ce qui est (serait) son discours est donc renié, le lecteur n'étant pas à l'abri de cette raillerie.

---

<sup>8</sup> Ibid., p.119.

<sup>9</sup> Soren Kierkegaard, The Concept Of Irony, (trad. Hong), Princeton, Princeton University Press, 1989, p.256.

À ce procédé de la raillerie s'ajoute ce qui a été pris pour une deuxième opposition binaire, c'est-à-dire l'antiphrase. Celle-ci s'occupe moins du rejet de ce qui est visé (fonction de la raillerie) que de laisser entrevoir dans l'interprétation proposée par un autre le véritable sens, le point de vue de l'ironiste.

De quel genre d'opposition s'agit-t-il entre ce qui est présenté premièrement comme vérité et ce qui surgit ensuite comme contre-vérité -- s'agit-t-il de contradictions ou de contraires? En nous rapportant à une phrase dans Madame Bovary qui s'attaque aux clichés du discours romantique "Elle a des cheveux dénoués: cela promet d'être tragique" (p.261), nous remarquons que soit la contradiction soit le contraire serait plausible. Soit les cheveux dénoués ne promettent pas, en réalité, la tragédie (contradiction); ou bien, ils promettraient la comédie (contraire). Étant donné que cet énoncé est attribué à Charles, et que plus tard il note que "ça commençait à m'amuser" (p.262), il semble l'on ne vise pas Charles mais les symboles stéréotypés du code romantique. Mais d'après notre modèle de l'ironie, cela ne concerne que la partie raillerie. Quant à l'antiphrase, nous sommes dans l'impossibilité de savoir si nous avons affaire à la contradiction ou au contraire, et cela parce qu'il n'est plus question d'opposition binaire exprimée verbalement. La multiplicité d'antiphrases possibles instaure dans le texte une instabilité sémantique, et le manque d'antiphrase unique empêche la résolution du problème. Notre interprétation tombe en panne à mi-chemin entre le sens littéral et le sens ironique. Le sens littéral est perturbé sans qu'un sens ironique clair se pose comme possible.

Cette situation est représentée figurativement dans Bouvard et Pécuchet, où échoue toute tentative de maîtriser la nature par la connaissance acquise dans la lecture. Comme le

note Culler, "all theories are rendered equivalent by their failure"<sup>10</sup>. Les personnages ne découvrent pas le 'vrai' sens des phénomènes dont ils sont témoins, et finissent par abandonner leur quête d'une telle 'conclusion'.

Cependant retourner à l'état de copistes comme le font Bouvard et Pécuchet, cela revient à conclure que l'on ne peut conclure, que la "bêtise consiste à vouloir conclure"<sup>11</sup> et en même temps, cela veut dire que l'on s'avoue vaincu par la bêtise, victime d'une autre ironie qui s'établit au-dessus de nous. Nous verrons que cette situation s'apparente à la problématique de l'ironie en ce que le système verbal (auquel l'ironie a inéluctablement affaire) est issu du système socio-historique, qui n'accorde aucune exotopie. En gros, on ne peut détruire la réalité en s'y opposant (à l'aide par exemple d'un discours ironique), ni lui imposer des correctifs. C'est-à-dire que l'on ne puisse espérer une "révolution" de l'extérieur ni de l'intérieur; il semble que l'on n'y peut rien de définitif, comme on ne peut ni échapper à la réalité ni trouver une véritable altérité pour l'affronter. Dans Bouvard et Pécuchet, Gorgu est emprisonné "pour délit de paroles tendant au bouleversement de la société" (p.240); il ne s'agit pas d'une incapacité totale de prononcer un discours 'révolutionnaire', mais de l'impuissance de transformer ce discours en actes. Contrairement à ce qu'atteste Perrin, le "monde contrefactuel" ne réussit pas à l'emporter sur le monde 'factuel'; on ne peut pas renier définitivement "l'engagement initial"<sup>12</sup>. On peut se moquer des gens qui croient que des cheveux noués promettent la tragédie, mais cette attitude ne change pas pour autant la

<sup>10</sup> Jonathan Culler, Flaubert and the Uses of Uncertainty, Londres, Paul Elek, 1974, p.168.

<sup>11</sup> Gustave Flaubert, (4 sep., 1850) dans Correspondance, I, La Pléiade, 1973, p.680.

<sup>12</sup> Laurent Perrin, op. cit., p. 176.

réalité. Non seulement l'ironie ne peut revendiquer aucune fonction correctrice, mais elle ne se réalise même pas, elle ne dépasse pas la raillerie pour accéder à l'antiphrase.

### L'ironie de l'échec de l'ironie

Pourtant, cet échec de l'ironie est en lui-même ironique. Car en tentant de contester cette réalité par l'antiphrase, comme le note Perrin, on soumet la réalité à une mise en question, on lui donne l'occasion de prouver sa validité contre les forces oppositionnelles qu'on lui oppose.

Ce n'est qu'en élargissant notre conception de l'ironie, jusqu'ici considérée comme une figure de mots, en faisant d'elle une figure de pensée que nous discernons cette ironie de l'ironie. Il faut mettre de côté la préoccupation de l'antiphrase et concevoir une ironie plutôt situationnelle qui s'approche de l'ironie romantique telle que Ramazani la définit: "the artist's self-conscious expression of an ambivalent attitude towards the nature of his own creative endeavor"<sup>13</sup>. Cette nouvelle ironie est représentée par nos deux écrivains. Si l'oeuvre de Flaubert se termine sur cette note; celle d'Aquin prend cette problématique comme point de départ.

Dans L'Éducation sentimentale, un discours 'révolutionnaire' ressort du mode indirect libre (l'exemple suivant attribue apparemment le discours à Arnoux, qui parlerait de sa revue):

Il fallait attaquer les idées reçues, L'Académie, L'École normale, le Conservatoire, la Comédie française, tout ce qui ressemblait à une institution. C'est par là qu'ils donneraient un ensemble de doctrine à leur revue (p.207).

---

<sup>13</sup> Vaheed K.Ramazani, The Free Indirect Mode - Flaubert and the Poetics of Irony, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988, p.34.

Cependant, dès que l'attaque contre les "idées reçues" devient une "doctrine", elle se voue à l'échec, car elle se contredit par rapport à ce qui précède comme définition d'un acte 'révolutionnaire': "Pas besoin de dogmes pour faire balayer les rues!" (p.207). Le système de clichés n'est nullement renversé. Quant à la Révolution politique elle-même, on nous fournit des raisons possibles de son échec, notamment le manque d'intérêt sincère: "Ah, on casse quelques bourgeois, dit Frédéric tranquillement" (p.320). Par ailleurs c'est l'hypocrisie qui prédomine: Louis Blanc, héros des ouvriers, possède, d'après la mode, "un hôtel rue Saint Dominique et refusait de louer aux ouvriers" (p.383). Dans Bouvard et Pécuchet, "il fallait planter des arbres de la Révolution à Chavignolles, moins pour soutenir l'idéologie révolutionnaire que pour suivre la mode la plus récente qui sortait de la capitale (p.222). Il faut souligner que ces derniers exemples sont présentés ironiquement. Il y a donc une ironie dans l'échec de l'ironie polémique qui s'acharne contre tout ce qui a trait au cliché.

De même, Aquin représente l'échec de la révolution politico-sociale par le biais de l'ironie. La voix narrative de Prochain Épisode avoue ouvertement "l'inachèvement" (p.44) de la révolution, ce qui enlève toute possibilité d'ironie verbale à l'échec révolutionnaire qui tiendrait à ce que cette vérité demeure cachée. Nous suivons retrospectivement le parcours du narrateur vers sa "dépression révolutionnaire" actuelle (p.35), teintée d'une ironie de situation: "à force de vouloir ma liberté, je me retrouverais enfermé" (p.26) d'abord dans le coffre de la voiture de celui qu'il doit tuer pour (re)démarrer la révolution, ensuite dans l'asile où il écrit. L'impossibilité de se "déprendre de cette situation" (p.79) est elle-même ironisée lorsque H. de Heutz contrarie tout ce qui devrait s'enchaîner selon la "logique du

combat" (p.81), c'est-à-dire le système d'oppositions. Car ce que H. de Heutz présente au narrateur-personnage n'est point l'opposé de ce que le narrateur réclame, mais "exactement la même histoire alambiquée" (p.82). La fausseté de l'histoire du narrateur, celle qu'il appelle lui-même "l'ironie" (p.88), se retourne contre lui, et de cette manière, sa charge est neutralisée. Par ailleurs, contrairement à la revue dans L'Éducation sentimentale qui renierait le cliché et entraînerait par là une révolution sociale, l'écriture aquinienne se présente comme succédané qui doit consoler le narrateur de son échec: l'inaccomplissement de l'événement' emporte le narrateur "dans la densité mortuaire de l'écrit" (p.164). Il en est de même pour Christine, qui avoue écrire sa thèse pour éviter la réalité de sa propre vie "ratée" (p.17). Pourtant, dans ce cas-ci, malgré ses intentions, c'est le récit autobiographique de Christine qui en vient à prédominer. Sa tentative d'évasion échoue; on ne peut transformer sa réalité, on ne peut même pas en sortir.

Ceci donne lieu à une ironie particulière chez Aquin, celle qui relève de l'autoréflexion des narrateurs-écrivains. C'est Christine qui la manifeste le mieux. Comme le souligne Muecke, d'après Kierkegaard, un être véritablement ironique poussera l'ironie jusqu'au bout, et "will necessarily regard himself, and consequently his ironying, with an ironic gaze"<sup>14</sup>. Un tel aspect enlève quelque chose d'essentiel à l'ironie telle que conçue par Ramazani, la confiance en soi de l'ironiste et la naïveté de la victime (l'alazonie<sup>15</sup>), surtout parce qu'ironiste et victime se trouvent combinés dans la même personne. Cette deuxième ironie se laisse entrevoir d'abord quand Christine se moque d'elle-même. Elle explique son

<sup>14</sup> D.C.Muecke, "Images of Irony", Poetics Today 4, 3, 1983, p.411.

<sup>15</sup> Ramazani définit celle-ci comme "the feigned innocence of the ironist and/or (...) the confident impercipient of the victim", op. cit., p.3.

viol en se dénigrant justement pour sa naïveté qui l'a rendue victime de cette situation dont elle a déjà souligné l'ironie dans le fait qu'il s'agissait d'un viol pendant lequel elle est parvenue à "partir pour le septième ciel" (p.75). L'ironie de situation est mise en relief par cette incongruité déjà établie entre viol et amour, incongruité qui s'ajoute au contraste entre le "petit pharmacien modeste" et sa "lame en acier traité au tungstène" qui la "transperçait comme des flèches des cupidons transpercent le coeur extatique de la Sainte-Thérèse de Bernin" (p.75).

En se dénigrant comme victime de l'ironie, Christine touche inévitablement au fonctionnement de l'ironie situationnelle dans ses propres écrits. Faute d'autorité à laquelle l'on s'attendrait de la part d'un sujet parlant, elle croit devoir expliquer l'ironie qu'elle présente. Par exemple, elle note dans sa thèse que Chigi trouve à Lyon "une existence impunie, passionnante -- qui l'a amplement récompensé d'avoir commis un crime à Genève! Ironie du sort: pour lui le crime a d'abord payé et même généreusement" (p.233). Ironiquement, le fait d'expliquer l'ironie contrecarre la stratégie ironique même qui, comme l'a noté Bakhtine à propos des discours d'autrui, devrait chercher à se réfracter. L'ironie première est donc vouée à une neutralisation. Comme le suggère Muecke, "il est possible que l'ironie cesse seulement d'être oppositionnelle quand elle devient réflexive, quand elle se réfléchit sur l'ironiste lui-même"<sup>16</sup>.

La neutralité du discours ironique initial fait que le discours de l'ironiste n'est guère distinct des discours officiels. Au lieu de précéder l'écrivain qui tente de formuler son propre

---

<sup>16</sup> D.C. Muecke, "Analyses de l'ironie", *Poétique* 36, 1978, p.486.

discours à l'intérieur de celui-ci, comme l'infère Bakhtine<sup>17</sup>, le plurilinguisme de cette situation est en fait établi par l'écrivain. L'écrivain se fragmente, se disperse parmi tous les discours du texte.

C'est par ce biais que se laisse attaquer l'ordre d'oppositions binaires. En parlant de Mark Twain, Muecke note que "Instead of the euphoric, confident, 'vertical' irony of knowledge and power, we have an irony that is seen from the perspective of a potential, even inevitable, victim (...) 'horizontal' image of irony"<sup>18</sup>. Au fait, ce qui se passe c'est que l'ironiste donne en quelque sorte la parole à la victime, l'élevant ainsi au niveau d'un sujet-parlant (là où sont déjà l'ironiste et le discours officiel). Le discours ironique à la base de cet échec de l'ironie polémique revendique dès lors une certaine autorité discursive pour le texte. Ce qui importe, c'est que ce discours refuse toujours d'adhérer au discours officiel. Malgré qu'il ne puisse sortir du système de la norme (du Même), il se tient à l'écart; sa raison d'être comprend ce refus de s'abandonner tout à fait au système officiel, de renoncer à la présentation du premier discours ironique raté.

Dans des textes pareils, le discours officiel se trouve déstabilisé; il co-existe avec ce premier discours ironique échoué et apparaît donc réduit -- pas plus puissant qu'un discours raté -- à cause du nivellement entraîné par le deuxième discours ironique (celui de l'échec ironique). Autrement dit, la hiérarchisation des discours dans le texte est subvertie de l'intérieur par un discours qui peut transcender les autres et instaurer, par là même, une

---

<sup>17</sup> "ces langages déjà constitués", (Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.132).

<sup>18</sup> D.C. Muecke, "Images of Irony", op. cit., p.410.

pratique sémiotique "whereby it is impossible to delimit boundaries separating textual, generic, or disciplinary units of any sort"<sup>19</sup>.

En somme, si nous concevons l'ironie comme un processus ayant certaines caractéristiques fixes, même si le discours n'est pas lui-même fixe, il est possible dès lors de constater qu'une ironie qui tente de s'établir comme une présence figée échouera toujours, cédant sa place à une deuxième ironie qui s'attaque aux buts du discours ironique dans un contexte de la diversité. Comme nous l'avons dit, cette ironie est plutôt situationnelle, ce qui d'après Ramazani "does not imply an ironist, but merely a 'condition of affairs' or 'outcome of events' which, we add, is seen and felt to be ironic"<sup>20</sup>. Nous verrons qu'une telle absence de l'ironiste annonce la participation du lecteur. Sans s'attarder sur les détails relevés par un discours autoritaire, ce lecteur peut interpréter le texte de façon globale.

### Le "troisième"

Rappelant ainsi la façon dont fonctionne l'ironie de l'échec ironique, le lecteur peut se faire "troisième homme" et s'intercaler entre l'officiel et l'ironique. Nous empruntons cette notion de 'troisième' à Bakhtine, qui l'utilise pour décrire le topos de l'écrivain dans un récit dialogique. Il envisage un interstice entre le langage du narrateur (dans notre cas le discours ironique initial) et le langage littéraire "normal" (reflet pour nous du discours 'officiel'). L'écrivain "recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses

---

<sup>19</sup> Marika Finlay, The Romantic Irony of Semiotics, Berlin, New York et Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1988, p.211.

<sup>20</sup> Vaheed K. Ramazani, op. cit., p.4.

intentions à aucun des deux"<sup>21</sup>. Comme le deuxième discours ironique, issu de l'échec du discours ironique premier, l'écrivain "se sert, à tout moment de son oeuvre, de cette interpellation, de ce dialogue des langages, afin de rester, sur le plan linguistique, comme neutre, comme 'troisième homme' dans la dispute des deux autres (même si ce troisième est peut-être partial)"<sup>22</sup>. Cette conception de la présence de l'écrivain ressemble à ce que Flaubert et Aquin disent sur le même sujet<sup>23</sup>.

Linda Hutcheon esquisse une matrice semblable pour structurer le fonctionnement de l'ironie dans un texte. Elle discerne une opposition binaire entre les discours officiel et ironique comme le dit et le non-dit, mais souligne le fait que la véritable ironie ne se situe ni dans l'un ni dans l'autre: "the one thing irony would not seem to be is what it is usually claimed to be: a simple antiphrastic substitution of the unsaid (called the 'ironic' meaning) for its opposition, the said (called the 'literal' meaning)"<sup>24</sup>. Au lieu tout simplement de démontrer l'opposition binaire qui définit l'ironie comme antiphrase et/ou inversion sémantique,

---

<sup>21</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.135. Le "troisième" pour Bakhtine est la place de l'instance discursive qui comprend le dialogue qui se dérouté, c'est la "sur-destinataire supérieur (...) dont la compréhension responsive absolument exacte est présupposée soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné" (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p.336. Voir à ce propos Iris M. Zavala, "Bakhtin and the third: Communication as Response", *Critical Studies* 1, 2, 1989, pp.43-63).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>23</sup> Flaubert déclare que "L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas" (18 mars, 1857, cité dans *Préface à la vie de l'écrivain*, p.188). Et Aquin dit "préconiser une pratique de l'absence" (dans *Blocs Erratiques*, René Lapierre (éd.), Montréal, Quinze, 1977, p.267), car il "n'accepte pas que la représentation de la vie dans un roman soit interceptée par autre chose que l'art du romancier" (20 jan. 1954, dans *Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1992, p.176). Par ailleurs il note: "Je trouve que l'égo de l'écrivain doit évacuer au maximum l'écriture. L'écriture a fait l'objet, hélas, de tous les investissements égocentriques imaginables, à tel point que cette écriture surchargée et porteuse de n'importe quoi a fini par se substituer à la littérature, et qu'elle empêche, à la limite, la communication tellement ce qu'on y a déposé la rend inconductible" (dans *Mélanges Littéraires I*, Montréal, Léméac, 1995, p.245).

<sup>24</sup> Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, p.12.

Hutcheon semble placer ailleurs "the 'real' ironic meaning"<sup>25</sup>, comme un autre, comme 'troisième': "The 'ironic' meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion of or opposite of the said (...): it is always different -- *other than* and more than the said"<sup>26</sup>. C'est ainsi que le 'troisième' promet moins le revers du Même, comme l'antiphrase ironique, qu'il ne propose un Autre, nouveau, dont la différence est marquée par l'envergure globale de sa vue, recouvrant ainsi à la fois le Même, officiel, et son revers, ironique.

L'originalité, si l'on peut dire, de ce 'troisième', issu dans notre cas de l'ironie de l'échec du discours ironique, tient à une co-présence, horizontale, des deux composantes de l'opposition binaire, rappelons-nous, des discours officiel et ironique. La véritable ironie, comme figure plus large de la pensée, et non des mots, dépend donc du "téléscopage de deux points de vue, de deux opinions opposées"<sup>27</sup>. Elle se concentre sur l'entre-deux, l'espace déjà ouvert par l'opposition entre l'ironie initiale et le discours officiel, tout en demeurant suffisamment à l'écart de cette opposition pour encadrer la totalité des deux discours.

La rencontre de deux opposés est souvent représentée par Flaubert et Aquin à l'aide d'images de la neige. Dans Prochain Épisode, la "première étreinte" du narrateur et de K, union de deux, est "enveloppée" de neige (p.12). Il n'est pas question d'une fusion, d'une union définitive, car ces deux parties se séparent après et qu'ils ne parviennent pas à un tout qui serait pour le narrateur indissociable de la réussite de la révolution, le tout

---

<sup>25</sup> Ibid., p.12.

<sup>26</sup> Ibid., pp.12-13.

<sup>27</sup> Laurent Perrin, op. cit., p.9.

révolutionnaire dans ce cas étant le cercle complété par l'union des deux. Il s'ensuit que la neige, qui aurait signalé un tout, ne fait qu'annoncer un échec imminent, un abîme, figuré souvent comme la mort qui guette sous la surface de la neige. La 'neige noire' tente, par son infinitude, de recouvrir le cadavre de Sylvie, résultat de l'échec de l'union idéale entre elle et Nicolas. Il ne serait pas inutile de noter que, de façon analogue, dans Bouvard et Pécuchet lorsque la neige fond, les deux hommes retrouvent une certaine joie de vivre: "Était-ce le hasard seulement qui les avait détournés de la mort?" (p.326).

Par ailleurs la glace, liée à la neige, est ce qui empêche la neige de cacher la mort, car elle fige le temps. Dans Neige noire, à Spitzbergen, les restes des cadavres au cimetière glacial rappellent encore la guerre. En fait, la glace conserve le moment crucial juste avant la mort et la fin absolue; elle rappelle l'imminence de ces deux, et empêche par là l'accès à ce fini. Chez Aquin la glace ne va pas jusqu'à sauver quelqu'un de la mort (et maintenir l'imminence de celle-ci par la suite) comme elle fait pour le fils de Mme Arnoux dans L'Éducation sentimentale de Flaubert. Mais elle empêche néanmoins la "noyade"<sup>28</sup> qui serait le suicide du narrateur-"révolutionnaire"<sup>29</sup>. De ce point de vue, il est possible de voir que les images de la neige et de la glace signalent ce que nous avons relevé comme l'échec de l'ironie première dont la polémique empêche une fusion, voire une identité (thématique analysée dans nos chapitres précédents).

Pour revenir au lecteur, dans une étude de l'ironie, le Groupe  $\mu$  signale qu'"il n'y a

<sup>28</sup> Hubert Aquin, Prochain Épisode, p.22.

<sup>29</sup> Ibid., "je n'ai pas cessé de vouloir un beau suicide: sous la glace enneigée", p.25.

coprésence des deux signes, et donc des deux significations, que pour le lecteur de l'image, seul destinataire de la double énonciation (...) un troisième personnage"<sup>30</sup>. Le lecteur a donc la possibilité de revenir sur la scène du texte, au site du troisième, là où gisent aussi l'écrivain et le discours ironique de l'échec de l'ironie initiale. De cette façon, le partage -- entre le lecteur et l'écrivain -- du contexte est assuré d'abord au niveau structurel du texte (cohabitation avec l'écrivain), ensuite au niveau réflexif-idéologique (témoin de l'ironie de l'échec de l'ironie comme intention de l'écrivain). Ce dernier est possible grâce à la partie autonome de l'interprétation que le lecteur a engagée malgré les efforts du texte pour la circonscrire (efforts considérés dans le premier chapitre). L'indépendance du lecteur lui permet de prendre du recul par rapport au texte, de le considérer dans sa totalité, et donc de connaître le nivellement de la hiérarchie des discours opposés et l'échec de l'ironie initiale. De surcroît, vu qu'il se situe au même endroit que l'écrivain, il est fort possible que sa vue interprétative 'coïncide', pour rappeler les mots de Hutcheon, avec celle de l'écrivain -- que le contenu de son interprétation corresponde à l'intention de l'écrivain, à la perception de l'ironie de l'ironie.

Il s'ensuit que la lecture que nous venons d'esquisser est sans doute déjà prévue par l'écrivain. Car il semble qu'à plusieurs reprises les textes présentent au lecteur ce que l'on pourrait appeler une 'troisième' narration, non-officielle, et apparemment non-ironique aussi, qui sert de modèle de lecture. L'Éducation sentimentale est souvent vu comme ayant deux fins -- celle qui met un terme à l'histoire entre Frédéric et Mme Arnoux, et ensuite celle qui raconte la fin de la vie de Frédéric et de Deslauriers. L'histoire d'amour s'achève avec un "ce

---

<sup>30</sup> Groupe  $\mu$ , "Ironique et iconique", Poétique 36, 1978, p.439.

fut tout", même si cette histoire n'a en fait jamais commencé, d'où une première ironie qui vise les stéréotypes romantiques. Cependant le tout dernier chapitre résume la vie dans son entier comme une visite échouée à un bordel. Cette comparaison suscite une remise en question, une relecture de ce qui a précédé. Car la conclusion finale suggère que l'on accepte l'échec de toute tentative de subversion, y compris donc l'ironie de l'histoire 'romantique' précédente. Il serait utile de signaler que le début de L'Antiphonaire ainsi que les mots de Suzanne et de Franconi à la fin du texte de Christine ressemblent à la fin de L'Éducation sentimentale: Suzanne raconte également une visite, à San Francisco, qui aurait été subversive en ce qu'Albert Franconi aurait re-'volé' ses enfants à son ancienne épouse. Tout comme la visite au bordel, cette tentative n'aboutit pas et elle donne à Franconi un "vif sentiment d'échec" (p.269) qui sera aggravé par sa mauvaise conduite vis-à-vis de l'amour que Suzanne a nommé "sacré" (p.264). Ces deux fins supplémentaires nous font repenser le texte de Christine; désormais nous ne savons pas si ce texte est tout à fait fidèle à ce qu'elle a vraiment écrit, car Suzanne ou Franconi aurait pu l'éditer.

Quant au premier texte de L'Antiphonaire, comme le dernier chapitre de L'Éducation sentimentale, et les parenthèses de Neige noire, nous ne savons pas à qui attribuer ces troisièmes voix 'narratives'. Pourtant l'anonymat apparent de ces voix sert à attirer l'attention du lecteur. C'est comme si l'absence de toute désignation explicite fascinait le lecteur et l'encourageait à s'accrocher lui-même aux discours invisibles. Étant donné que ce troisième s'approche d'une expression plus probablement 'vraie' de l'intentionnalité de l'écrivain, et qu'une thématique primordiale de nos textes a été celle d'un manque ou d'une perte d'identité stable au sein l'être, nous pourrions lier cette troisième voix à une dernière tentative de la

part de l'écrivain pour réaffirmer son identité (dans ce cas-ci la légitimité de sa perspective) auprès du lecteur.

### L'anamorphose structuralisante de l'ironie de l'ironie

Une telle tentative nous amène à l'anamorphose, qui, comme le constate Söderlind d'après Lacan, est un signifiant du manque<sup>31</sup>. Par ailleurs, M.Pierrette Maluczynski définit l'anamorphose du tableau d'Holbein dans Trou de mémoire comme "une ou des vérités dans l'écriture, dont la véritable signification est masquée derrière une réalité factice"<sup>32</sup>. Hallyn note que "la 'pointe' de l'anamorphose en général consiste toujours dans un détournement du code perspectif légitime"<sup>33</sup>. Ces définitions ressemblent étrangement aux stratégies de l'ironie première que nous avons déjà soulignées. Pourtant cette ironie première échoue. Et son échec met en lumière la nuance nécessaire pour combiner ces définitions de l'anamorphose avec celle de l'ironie. Car si les deux procédés, l'ironie et l'anamorphose, dissimulent une vérité, c'est qu'ils signifient en même temps un manque. La réalité qu'elles voilent doit être justement le manque de contenu dont souffre la réalité -- le vide. C'est pourquoi l'anamorphose des Ambassadeurs rappelle la mort, et le fait surtout au moment de la révélation même de sa signification. Le détournement du code perceptif légitime desserre "la relation représentative entre signe et objet, ouvre un espace"<sup>34</sup> qui ne révèle que le manque

<sup>31</sup> Sylvia Söderlind, "Illegitimate Perspectives and the Critical Unconscious: The Anamorphic Imagination", Canadian Review of Comparative Literature, 17, 3-4, 1990, p.216.

<sup>32</sup> M.Pierrette Maluczynski, "Anamorphose, perception carnavalesque et modalités polyphoniques dans Trou de mémoire", Voix et images, 33, 1986, p.477.

<sup>33</sup> Fernand Hallyn, "Anamorphose et allégorie", Revue de littérature comparée, 3, 1982, p.326.

<sup>34</sup> Ibid., p.326.

d'un code, car le contre-code ne verra jamais le jour, comme nous l'avons noté pour l'antiphrase de la première ironie. Nous notons dans Bouvard et Pécuchet ce lien entre l'anamorphose et l'ironie. Ces deux personnages tentent d'appeler des morts, de faire surgir dans leur régime, de vivants, ce qui ne peut être que son contre-régime. Or, ils établissent une situation anamorphique où le crâne de mort qu'ils placent au-dessus le portrait du père (décédé) de Bouvard "semblait quelquefois prendre la place" de la toile, qui, "à demi déclouée, oscillait, palpitait" (p.295). Pourtant, "l'âme en peine" qu'ils croient entendre approcher n'est point le père de Bouvard, mais la bonne, d'où l'ironie 'deuxième' du manque d'un contre-code.

Il paraît dans ce contexte que des images de la lumière (la révélation) contenues dans nos textes s'associent étrangement à l'obscurité. Dans l'exemple précédent de Bouvard et Pécuchet, ce sont des ombres que balancent les cierges sur le crâne et le portrait. Nous notons ailleurs que "des astres nombreux brillaient dans le ciel comme de l'encre" (p.324). Il n'est pas sûr pourtant que ce soit le ciel qui est comme de l'encre car il se peut fort bien que l'encre se réfère aux astres, sujets de la phrase. Une telle image d'une écriture astrale est reprise par Aquin dans Prochain Épisode: "un système constellaire" (p.22). Ce blanc sur noir se donne comme le renversement du noir sur blanc utilisé par l'écriture 'normale'. Tout rappelle les perspectives à "contre-plongée" dans Neige noire et L'Antiphonaire<sup>35</sup>. Cependant ce 'système constellaire', revers du Même, ne constitue pas une libération; le narrateur de Prochain Épisode déclare qu'il "[s]'emprisonne sur un plan strictement littéraire" (p.22); le renversement dans la littérature n'atteint pas forcément le social. Comme l'ironie

---

<sup>35</sup> Voir par exemple Neige noire, p.75.

polémique, cette forme d'anamorphose n'aboutit à rien. Elle échoue. Et c'est dans la 'troisième' perspective, qui s'en aperçoit.

L'anamorphose comme "contre-plongée" semble donc ne rien révéler de nouveau et de positif. Bien qu'il s'agisse d'un mécanisme à deux perspectives, le mécanisme proposé uniquement par l'écrivain. Si en principe l'anamorphose oblige le lecteur-spectateur pour corriger la distorsion qu'il voit dans la contre-plongée, parce qu'il n'a pas conscience de la corriger qu'il ne retrouvera pas une interprétation binaire de l'écrivain. En revanche, conscient de sa propre distorsion, le lecteur conscient de sa propre subjectivité -- le lecteur pourra chercher une autre interprétation.

G.D. Martin met en relief la subjectivité de la perspective-interprétation en notant que la vérité pure de ce que l'on voit nous est paradoxalement cachée par nos yeux, organes de la vue même: "all these details of the real world are concealed by the very picture that depicts them"<sup>36</sup>. Pour être sûr donc que le renvoi à la représentation est bien la vérité gisant derrière cette représentation, l'écrivain invite le lecteur à vérifier en recourant à la perspective d'un autre, du lecteur: "we can only check what we see by appealing to others to confirm it through *their eyes*"<sup>37</sup>. Pour ne servir à rien si cette nouvelle perspective n'est pas indépendante de celle de

C'est pour cette raison que Kierkegaard note, à propos de Socrate, que "to 'know yourself' means 'separate yourself from the other'"<sup>38</sup>. Une telle pratique est ce qui arrive dans l'anamorphose; elle se fait non pas la contre-vérité, mais

---

<sup>36</sup> Graham Dunstan Martin, "Ironies of Communication", *Poetics Today*, 4,3,1983, p.433

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.434

<sup>38</sup> Soren Kierkegaard, *op. cit.*, p.177.

perspective troisième du lecteur. L'anamorphose dans nos textes touche à un certain infini, comme la neige qui cache la vérité de la mort: "il n'y avait que de la neige, de la neige, de la neige"<sup>39</sup>. C'est un infini qui se forme par le fait qu'il recouvre toute différence, englobe tout dans un infini qui comprend les deux (ou multiples) perspectives possibles. De cette façon, le lecteur, qui se situe (comme nous l'avons vu dans le premier chapitre) lui aussi à ce confluent de perspectives, garde une vue globale, 'troisième'.

Il ne va pas de soi pourtant que cette troisième vue, celle du lecteur, revendique l'autonomie. Si le lecteur se tient à l'écart du binarisme 'légitime' des discours-perspectives et s'il reste 'contre' ces discours officiel et polémique-ironique, sa position coïncidera avec celle de la troisième voix apparemment neutre dont nous avons déjà parlé. Le lecteur aura du mal à échapper à la prise de celle-ci, car si cette troisième présence sert comme modèle de lecture, elle aura attiré l'attention du lecteur dans une distanciation caractéristique de toute son activité et de l'interprétation qui s'ensuit. C'est ainsi que fonctionne le mode indirect libre, si célébré chez Flaubert. Empruntant des traits à la fois au discours direct et au discours indirect, ce mélange se lit pour Culler "as if it were being quoted or displayed by the text with a modicum of distance"<sup>40</sup>. De même, pour Perrin, il est question dans ce mode de "l'écho" d'autrui. Pourtant, Bakhtine nous souligne la bivocalité de cet 'écho', pour lui le discours d'autrui; celui-ci "sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes"<sup>41</sup>. La distance du troisième vis-à-vis des discours initiaux exprimés dans le texte permettra donc de mieux cerner l'interaction entre eux.

---

<sup>39</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, p.129.

<sup>40</sup> Jonathan Culler, *op. cit.*, p.195.

<sup>41</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.144.

Si le troisième garde une neutralité passive devant le spectacle des deux discours-perspectives, il sera facile de comprendre une 'dégradation' de l'interaction qui ne finit en rien d'autre qu'un brouillage sémantique -- l'espace d'une incertitude totale<sup>42</sup>. Ce qui provoque le sentiment d'incertitude chez Flaubert c'est, comme le dit Barthes, le "qui parle?". Cette insécurité relève du fait que le discours indirect libre recouvre diverses voix (celles des personnages ou du narrateur), sans vraiment différencier entre elles. La confusion de cette situation entraîne des conséquences considérables pour l'ironie. Par exemple, lorsqu'Emma rêve de Paris, un discours indirect libre déclare "Paris? Quel nom démesuré!" (p.90). Nous pouvons prendre ce propos pour celui d'Emma elle-même, comme si c'était de l'ironie première (ce n'est pas démesuré, ou bien, c'est modeste) ou bien pour une qualification de cette ironie moqueuse, comme si c'était justement démesuré, exagéré, à cause des rêveries des gens comme Emma, ou encore à cause du fait que Paris n'est pas un 'nom' mais une ville, tout en étant un nom, un mot matériel, et ainsi de suite.

Cependant, pour Bakhtine, ce procédé de "mêler le 'langage de vérité' au 'langage commun', de parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi"<sup>43</sup> représente pour l'écrivain une sorte de libération. Pouvoir parler dans une multiplicité de langages constitue une libération "liée à la relativisation des systèmes littéraires et linguistiques"<sup>44</sup>. Ce dernier élément -- la relativisation des autorités -- s'avère capital pour notre étude de l'ironie, car c'est celui dont témoigne le lecteur dans sa place de troisième,

---

<sup>42</sup> D'après Roland Barthes, l'ironie chez Flaubert est "frappée d'incertitude" à cause du fait que l'on "*ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit (s'il y a un sujet derrière son langage)*", *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.146.

<sup>43</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p.135.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.135.

voulue ou non par l'écrivain, et c'est lui qui empêchera cette incertitude discursive de tomber dans un brouillage sémantique complet.

Néanmoins, cette possible ambiguïté ne peut être évitée qu'avec un rôle évaluatif. Cette observation est bien confirmée si nous renvoyons à la carnavalisation de Bakhtine. Nous allons postuler le lecteur moins comme faisant partie de la 'foule' et du contre-discours social, que comme observateur du spectacle dans sa totalité. Dans ce sens, étant donné la dissolution des frontières de la scène qui caractérise le carnaval, la participation du lecteur à la scène publique prendra la forme d'une évaluation implicite; ce qu'il perçoit servira comme interprétation active et ressemblera par là à un jugement. Sa participation est inévitable car, comme Salammbô le fait comprendre, observer entraîne la recherche d'une interprétation; devant les feux allumés par les Carthaginois, les Barbares demeurent incompréhensifs: "Personne, dans l'armée, ne pouvait dire quelle fête on célébrait" (p.71). Cette incompréhension empêche donc de voir ce qui pourrait être un carnaval. Or, la carnavalisation, autre forme d'un nivellement de perspectives, présuppose que celui qui observe tous les participants -- en bas et en haut -- comprend déjà ce qui se passe, car c'est cette compréhension qui permet à l'observateur de participer lui aussi à la fête, comme sa propre évaluation inévitable accompagnera l'interprétation de ce qu'il voit.

Il serait possible d'appliquer ce procédé d'évaluation au domaine de l'ironie. Car, comme nous l'avons déjà dit, l'évaluation est tout à fait essentielle à l'ironie aussi, en ce qu'elle empêche l'ambiguïté et donc la perte de tout sens (ironique ou non). Son chemin interprétatif est préparé pour lui par le texte, le lecteur est maintenant 'libre' d'observer le tout du texte, la perte de la hiérarchisation implicite véhiculée par le binarisme des discours

officiel et ironique. Si le discours ironique premier ne parvient pas à prendre le dessus sur le discours officiel, le lecteur qui cherche à évaluer les deux côtés verra que le discours n'a pas été détruit, même s'il ne reste plus aucune hégémonie; ce discours a été relativisé par l'ironie de l'échec du discours ironique.

Le lecteur est donc bien placé pour reconnaître ce dépassement de l'échec de l'ironie, du contre-discours, et par la suite pour voir un côté positif à la négativité apparemment 'absolue' des tentatives de subversion du système officiel. Comme le dit encore Hutcheon, "no matter what role is granted to irony, by either ironists or interpreters, there will always exist both a negative and a positive perspective on it"<sup>45</sup>. Les suicides de Christine et d'Emma témoignent de l'échec de l'ironie polémique en ce qu'ils désignent l'impossibilité, du moins pour elles, d'atteindre une brèche définitive entre l'essence -- l'idée et le phénomène -- et l'expression de cette idée, impossibilité dont dépend tout le bon fonctionnement de l'ironie. Les deux femmes meurent en somme parce qu'elles se rendent compte que la réalité ne leur laissera aucun "autre" système plus convenable à leurs désirs. Pourtant le suicide signifie un dernier acte de résistance au système officiel; au lieu de s'y conformer, elles le rejettent. Une telle lecture se confirmera lorsque nous voyons que la mort de Christine tuera son enfant à venir, et ainsi toute perpétuation possible du système officiel. Quant à Emma, elle meurt, ses illusions intactes -- dans un "transport d'héroïsme". La visite du prêtre ne suscite point sa dernière confession, elle n'avouera pas ses convoitises, mais renforce celles-ci avec "le plus grand baiser d'amour qu'elle eut jamais donné" (p.357). Une ironie de la situation a le dernier mot. De cette manière ces deux femmes pourraient figurer le sacrifice dans un système

---

<sup>45</sup> Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, p.29.

gouverné, d'après Kierkegaard, par l'ironie. Pourtant leur mouvement a une pertinence plus large, une portée socio-historique, à savoir, la conjonction (disjonction) de deux actualités. Le sacrifice est ce qui met fin à l'ancien pour laisser surgir le nouveau: "a sacrifice there must be, because a new element must emerge, since the new actually is not just a conclusion to the past but contains something more in itself (...) a new beginning"<sup>46</sup>. La négativité qui semble régner après la mort de ces personnages n'est qu'un reflet du sujet ironique qui n'a pas dans ses mains le nouveau: "He knows only that the present does not match the idea"<sup>47</sup>. Tant que la contingence du présent est dévoilée, les procédés ironiques n'échouent pas tout à fait; la subversion du système de par son intérieur demeure une possibilité; comme le note Christine, il y a une beauté à l'ombre<sup>48</sup>.

#### Déterminants textuels de la perspective 'troisième'

Nous l'avons dit, l'ironie compte en grande partie sur son dévoilement-révélation par un lecteur. Pour voir que l'échec de l'ironie première verbale est autre chose que la simple composante d'une opposition binaire, pour accéder à cette dernière perspective précise, le lecteur a besoin des quelques signaux du texte. Le texte finit par provoquer chez le lecteur une réaction autre par rapport à ce qui serait considéré une réaction-interprétation habituelle qui relèverait d'une opposition binaire. Le début de Madame Bovary fait croire à une complicité avec le lecteur; Charles à l'école est l'objet d'un spectacle que "nous" regardons

---

<sup>46</sup> Soren Kierkegaard, op. cit., p.260.

<sup>47</sup> Ibid., p.261.

<sup>48</sup> Aquin, L'Antiphonaire, p.225. Cette perspective "atténue ou supprime des taches ou des laideurs légères qu'une lumière trop vive rendraient évidentes", et souligne par là le nivellement du système hiérarchique.

dans sa classe (p.35).

Cette complicité établie, le texte joue là-dessus, menaçant d'expulser le lecteur, de s'adresser à un autre, "vous", s'il ne saisit pas la raillerie que le texte exprime à propos du personnage-cible. Par exemple, le texte décrit une conversation entre Charles et Homais comme "une de ces vagues conversations où le hasard vous ramène toujours au centre fixe d'une sympathie commune" (p.118). Si nous engageons ce genre de conversation, nous serons également la cible du récit qui le tourne en dérision par une moquerie croissante des sujets de conversation: "spectacles de Paris, titres de romans, quadrilles nouveaux, et le monde qu'ils ne connaissent pas". Si, par contre, nous y résistons, non seulement nous apprécierons l'ironie première de la banalité conversationnelle, mais nous verrons en plus l'ironie de cette ironie: comment tout le monde risque de se faire la cible de cette moquerie, y compris le moqueur et ses complices. Dans L'Antiphonaire, cette réaction contrariera celle qui est inscrite dans le texte, car se conformer à la réaction inscrite reviendra à la passivité, d'autant plus que Christine semble défier le lecteur pour qu'il évite cette réaction, qu'elle présente comme 'typique', afin de la comprendre: "J'aime jouer; affreux me direz-vous!" (p.224).

Neige noire nous offre un modèle de lecture semblable lorsque Nicolas raconte à Eva les circonstances de l'apparent suicide de Sylvie: "les gens croiront comme vous que je l'ai tuée" (p.134); sa déclaration met Eva au défi de comprendre autre chose que ce que sa narration implique (ironie première). En s'adressant plus tard au 'spectateur', le récit prévient le lecteur que s'il ne relève pas ce défi, s'il demeure passif dans sa lecture, il aura "tout fait pour être violé" (p.166). Le lecteur se doit donc de conférer "une dimension nouvelle à l'acte

de regarder et d'écouter" en vivant "plus profondément et plus franchement" (autrement dit plus activement) ce qu'il lit. Une réaction active du lecteur est donc suscitée par le texte. L'ironie secondaire réside dans le fait que, si nous réagissons 'activement' comme le texte nous le demande, nous nous contredirons, car nous nous conformerons (preuve de passivité) aux stratégies du texte.

Cette situation joue de façon doublement ironique sur ce que Hutcheon appelle "the cutting edge" de l'ironie:

an affective 'charge' that cannot be ignored and that cannot be separated from its politics of use if it is to account for the range of emotional response (from anger to delight) and the various degrees of motivation and proximity (from distanced detachment to passionate engagement)<sup>49</sup>.

Les textes semblent consciemment stimuler les réactions du lecteur, son côté émotif, voire pulsionnel.

Le fait même d'évoquer le pulsionnel encourage une politique subversive en ce qu'il tient à l'Avant Nom, donc à l'abolissement des frontières. Le pulsionnel est relié dans nos textes à des images de rejet. L'exemple peut-être le plus évident serait la répétition de la scène dans Neige noire où Sylvie crache le sperme de Nicolas, rejetant ainsi, le système officiel qu'il représente pour elle. Par ailleurs nous notons que, dans l'acte de vomir, c'est une partie normalement voilée du caractère du personnage qui sort. Dans L'Antiphonaire, après le viol par le pharmacien, Christine se sent "une vague envie de vomir [de] rendre l'âme" (p.71). Ce serait peut-être plus juste de dire qu'elle a envie de vomir ce qui afflige son âme. Dans L'Éducation sentimentale, il s'agit d'une affliction plus proprement physique, mais le fils

---

<sup>49</sup> Linda Hutcheon, op. cit., p.15.

de Mme Arnoux guérit après avoir vomi. Il est remarquable qu'il se purge de quelque chose qui "ressemblait à un tube de parchemin" (p.317), analogie qui rappelle le "flot de liquides noirs" (p.365) qui sort de la bouche d'Emma après être morte d'un poison qui donnait un "gout d'encre" (p.349). C'est comme une expulsion finale de toute tentative d'écrire -- de s'exprimer par le discours officiel. Le rejet implicite de l'acte de vomir acquiert par là une pertinence non seulement physique ou émotive, mais aussi politique. Dans Prochain Épisode c'est une "vomissure décantée" (p.71) qui représente une révolution stagnante de l'histoire nationale.

Ce qui caractérise ces exemples, c'est surtout l'union de l'expression et du sens. Une ouverture sur le domaine expressif des pulsions sémiotiques est en elle-même "révolutionnaire", car, comme l'ironie, elle a pour conséquence de relativiser le domaine du 'symbolique' qu'est le système social officiel. Il s'agit de (re)trouver une unité à la Forme et à l'Idée, pour emprunter la terminologie de Flaubert, union rendue possible grâce à l'abolissement des frontières ici entre le sémiotique (forme) et le symbolique (idée)<sup>50</sup>.

Le fait de dépasser les bornes débouche sur un état de sublimation, d'outre-conscience, semblable au locus impossible à délimiter de Dieu. Cet état n'est pas pour autant une libération entière du système (social) de la norme, car la sublimation ne s'effectue qu'en passant par ce même système: en unifiant sémiotique et symbolique, oppositions binaires, dans un tout qu'elle contemple comme troisième. Kierkegaard y voit une ascension qui

---

<sup>50</sup> Flaubert note, "plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle au dessus et disparaît, plus c'est beau" (16 jan. 1862, Préface à la vie d'écrivain, p.62). De même, Aquin constate que "L'idée d'écrire un roman me vient plus par la forme que par le contenu. Je ne cherche pas quoi dire, mais comment le dire" (Point de fuite, p.15).

s'accomplit "only when the whole realm of the ideal opens up, when this staring into oneself allows the self to expand into the universal self, pure thought and its contents"<sup>51</sup>. Autrement dit, cet 'idéal' est marqué surtout par la traversée de l'intérieur, par la reconnaissance du système auquel on veut échapper.

Or, le détachement ('révolutionnaire') recherché, le véritable Autre, n'est que partiellement accessible. Comme l'indique l'image de Finlay, ce troisième, établi par l'ironie et assumé ensuite par le lecteur, connaît un "infinite 'hovering'"<sup>52</sup>. Kierkegaard dit à ce propos que l'ironiste installe un mode où l'on est "continually just touching the ground, but since the real kingdom of ideality is still foreign to him, he has not as yet emigrated to it but seems always to be on the point of departure"<sup>53</sup>. On a affaire de nouveau à un mode d'entre-deux qui recouvre le binarisme entre le système officiel et sa contrepartie, système qui s'oppose à l'entre-deux à tout moment. Le tout du système officiel est contrecarré en permanence par le rien (révélé par l'échec de l'ironie première) sans que l'un ou l'autre l'emporte. Ce qui en résulte n'est donc pas le 'rien' tout simplement, malgré l'apparent désir que partagent nos deux écrivains d'arriver à ceci. Pour Flaubert le "livre sur rien" consiste en la forme pure<sup>54</sup>, notion reprise par Aquin<sup>55</sup>. Car même si le quelque chose dépend du rien<sup>56</sup>, le deux s'avèrent interdépendants. Or, la forme sans contenu pour Aquin est plutôt "une forme avec un

---

<sup>51</sup> Soren Kierkegaard, *op. cit.*, p.152.

<sup>52</sup> Marike Finlay, *op. cit.*, p.230.

<sup>53</sup> Soren Kierkegaard, *op. cit.*, p.128.

<sup>54</sup> "Ce que je voudrais faire c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style" (16 mai 1852, *Préface à la vie d'écrivain*, p.62).

<sup>55</sup> "produire une émission dramatique vide de tout drame, une forme sans contenu" ("Table tournante", *Point de fuite*, p.96).

<sup>56</sup> "C'est le néant qui différencie l'être et non pas l'être le néant" (Hubert Aquin, "Le texte ou le silence marginal", *Blocs Erratiques*, p.269).

pseudo-contenu"<sup>57</sup>, et pour Flaubert, "où la Forme, en effet, manque, l'idée n'est plus. Chercher l'un c'est chercher l'autre"<sup>58</sup>. L'Antiphonaire réitère le 'livre sur rien' à plusieurs reprises, mais ceci n'existe pas sans un quelque chose, son co-efficent "tout":

Rien ne m'a motivée, rien de motivera jamais personne à écrire ainsi, sans ordre, ce que je m'appête à écrire. Rien n'est nécessaire; ce qui revient à dire que tout est aléatoire, ou presque tout (p.15).

Le lecteur dans tout cela témoigne d'une oscillation perpétuelle entre le tout et le rien, l'être et le paraître. Le mouvement perpétuel entre les deux absolus leur impose une relativisation. C'est pourquoi ce même mouvement (entre deux discours se prenant pour des absolus) marque l'ironie. Cependant, dans les deux cas, il s'agit moins d'une alternance que de mouvements convergents et divergents, s'apparentant au fort-da de Freud, à savoir l'union et la séparation par rapport à l'autre, car il est plutôt question de l'espace entre les deux que de l'absence de l'un devant la présence de l'autre. C'est le processus que représentent les images de blocs erratiques utilisées par les deux écrivains. Dans Neige noire ce processus est décrit par une autre image de glace: "le choc des blocs de glace: les deux corps, après s'être frappés, s'éloignent l'un de l'autre au ralenti" (p.81). Dans Bouvard et Pécuchet ces blocs "devaient provenir de glaciers disparus" (p.149); leur existence tient à une identité (une union, intemporelle comme les autres images de glace) perdue. Le fait que l'union n'est jamais que temporaire implique, de nouveau, l'impossibilité de retrouver une union considérée comme une plénitude, identité de l'être. L'ironie est donc un moyen d'installer un système d'indétermination vers lequel les oeuvres de Flaubert et d'Aquin

<sup>57</sup> Hubert Aquin, Point de fuite, p.96.

<sup>58</sup> Gustave Flaubert, 15 mai 1852, Préface à la vie d'écrivain, p.74.

s'acheminent.

L'ironie est peut-être le seul dispositif pour représenter cette indifférenciation, car comme nous l'enseignent les procédés de l'ironie, l'assertion qu'il n'y a pas de conclusion (à l'indétermination) constitue déjà une conclusion (une détermination). Si, par contre, on prend comme point de départ une détermination, l'ironie révélera le contraire. L'indétermination est donc adoptée par les deux écrivains. Elle n'est pas sans rapport avec leurs idéologies esthétiques et politiques, mais si c'est pour des raisons différentes chez chacun.

Pour Flaubert, l'indétermination qui évite le fini est d'une certaine façon le but même de son art. Car pour le lecteur cette conscience globale 'fait rêver' et transcende donc la réalité de tout système officiel, linguistique et autre. Bref, Flaubert considère cet état comme une source d'altérité, la seule altérité possible.

La différence d'attitude des deux écrivains est peut-être le plus succinctement exprimée par Kierkegaard, qui note le double caractère de l'ironie: "Irony is a healthiness insofar as it rescues the soul from the snares of relativity; it is a sickness insofar as it cannot bear the absolute except in the form of nothing"<sup>59</sup>. Si l'attitude de Flaubert met l'accent sur le premier aspect, celle d'Aquin s'apparente plutôt au deuxième. L'hyper-conscience d'Aquin implique un ton plus négatif de compromis; comme le dit Linda Nissim, il s'agit d'une "sublimation consolatrice"<sup>60</sup>. Cette conscience demeure enlisée dans le système de l'indifférencié justement à cause d'une incapacité de concrétiser un système autre -- d'accéder

<sup>59</sup> Soren Kierkegaard, *op. cit.*, p.77.

<sup>60</sup> Linda Nissim, "L'Antiphonaire d'Hubert Aquin ou l'altérité problématique", *La derriva delle francophonie*, Bologna, 1987, p.187.

à un Nom stable mais véritablement Autre. Pour Aquin, l'accent est mis moins sur l'indifférenciation, à laquelle l'ironie nous mène, que sur le fait que cet état indifférencié dévoile le secret presque sacré du manque d'identité.

En somme alors, bien qu'elle démontre chez nos deux écrivains l'impossibilité de se libérer d'un système jugé insuffisant, l'ironie nous permet enfin de différencier nos deux écrivains. Par une attention au fonctionnement de l'ironie dans leurs textes, nous sommes en mesure de relever ce qui pourrait être une "réponse active" d'Aquin à Flaubert dans une discursivité idéologique (à la fois 'esthétique' et socio-politique) : "Rien ne peut conserver ce caractère aussi imprévisible dans son déroulement. Flaubert l'a dit"<sup>61</sup>. Il est clair, d'après une lecture d'autres textes des deux écrivains, à quel point l'"imprévisible" (qui comprendra non seulement le domaine de l'aura épileptique mais aussi celui de la rupture du système lexicologique et de l'incohérence sémantique) est important. L'ironie de cette phrase émane de l'incongruité entre le sens usuel de l'imprévisible et du "ce" qui, défini, le précède. À savoir, une fois l'imprévisible postulé et défini ('ce'), il devient au contraire 'prévisible'. L'oeuvre de Flaubert se termine sur ce point, alors que celle d'Aquin commence-répond à partir de là.

Reste à savoir, vu que c'est au lecteur de discerner cette ironie, si le lecteur pourra prendre le relève après ce dernier échec de l'imprévisible, comme il l'a fait après l'échec de l'ironie première; car il nous semble que les textes comptent enfin sur l'individualité de chaque interprétation afin d'éviter la prévisibilité et la fixité de leur signification.

---

<sup>61</sup> Hubert Aquin, L'Antiphonaire, p.5.

## CONCLUSION

Nous avons terminé le dernier chapitre en soulignant le manque paradoxal de conclusion pour les oeuvres de Flaubert et d'Aquin. Pourtant, ceci n'achève qu'à moitié cette étude. Car nous avons essayé de nous concentrer sur deux axes principaux, ceux de l'altérité et de l'interdiscursivité. Si dans un premier temps avons dû traiter ces deux axes séparément jusqu'à un certain point, nous nous rendons compte qu'ils se nouent en fin de compte parce qu'ils partagent le même pivot: le lecteur. Or, si la question de l'altérité est résolue, se dissout, dans l'installation d'un système d'indétermination, c'est le lecteur, grâce à son état d'Autre au système de l'indifférencié, et en tant que participant à l'interdiscursivité, qui va produire cette 'résolution' qui sert non seulement à clore la question de l'altérité mais aussi à fonder l'interdiscours primordial qui relie Flaubert à Aquin.

Pour mieux décrire ce parcours, nous résumerons d'abord ce que nous avons relevé en traitant la problématique de l'altérité. Il importe maintenant de noter comment, tout au long de notre étude, nous avons préparé le chemin qui mène vers l'indétermination. Même s'il va de soi que le trait principal de l'altérité est toujours son caractère insaisissable, nous avons pu soulever des tentatives, réductrices, de définir l'Autre dans une figure du lecteur ou de la femme. Cependant, c'est justement la multiplicité de figures de l'Autre, autrement dit l'incapacité (ou le manque de volonté) de la part des textes à réduire l'altérité potentielle en un seul exemplaire concret qui donne lieu à un fondement ambigu pour l'Autre dans nos textes. Cette ambiguïté, nominative, se répand dans les textes et touche inévitablement la

représentation de l'altérité; c'est-à-dire que l'ambiguïté nominative devient par la suite et, de surcroît, structurelle.

L'incertitude 'structurelle' de nos textes tient à la difficulté de choisir entre deux sites possibles pour représenter l'Autre. D'une part l'Autre se propose comme composante d'une opposition binaire qui inclut le Même, fonctionnant donc à l'intérieur d'un système global, comme le monde actantiel (dont le binarisme existe sous forme de dédoublements) ou l'ordre langagier du texte (d'où l'ironie première). D'autre part, l'Autre s'offre comme exotopie, à laquelle le système du Même doit se contenter de faire allusion, ou au mieux référence, tel le 'troisième'.

Notre étude des dédoublements, qui se construisent entre écrivain-personnage, personnage-personnage ainsi qu'à l'intérieur d'un même personnage, a lancé, par le propos de l'altérité, une première remise en question du binarisme hiérarchique à l'intérieur du système du Même. Nous avons vu, en gros, la difficulté qu'éprouve l'individu à échapper au système binaire quand il ressent le besoin d'un autre pour combler son identité. Cependant une telle motivation personnelle a pour résultat non pas d'engager l'Autre dans le partage égal d'un désir mutuel d'identité, mais plutôt, d'entraîner l'Autre par l'individu dans une lutte pour devenir son maître, le faire assouvir ses propres besoins à l'exclusion de ceux de l'Autre. L'individu ne déstabilisera pas sa position pour aller trouver l'Autre; il fera venir l'Autre vers et en lui plutôt que de renoncer à sa position du Même. Une telle absorption-domination de l'Autre finit non seulement par fixer cette position du Même, mais aussi par la renforcer, établissant une hiérarchie dans ce binarisme.

Et pourtant nos textes, même en représentant cette hiérarchie, semblent vouloir l'abolir du système binaire. Ils cherchent à déstabiliser ce système en ouvrant de nombreux dédoublements apparemment fixes dans une sérialisation de couplages, où l'un sera toujours doublé par un autre et où aucune hégémonie n'aura le temps de s'installer.

Si la multiplicité des dédoublements empêche la constitution d'une hiérarchie à l'intérieur du système binaire, cela ne défait pas pour autant la hiérarchie dans la primauté de ce système sur tout Autre système possible. Nous avons maintenant affaire à l'autre Autre, l'exotopie par rapport au Même du binarisme. Et c'est cela qui est annoncé par le fonctionnement de l'ironie dans le dernier chapitre. Nous avons vu que le discours ironique échoue quand il se présente comme polémique; comme Autre oppositionnel, il se trouve réduit à guère plus que l'antinomie interne du système, revers du Même qui sert à renforcer celui-ci. Par la suite, nous avons vu les débuts d'une ironie de cet échec de l'ironie. L'ironie s'est retournée contre elle-même, et nous nous sommes trouvés en mesure d'apercevoir cette deuxième ironie. Il s'agit d'un autre Autre qui transcende les oppositions binaires. Nous avons défini cette deuxième perspective comme une perspective globale, comme 'troisième'. Il est indiqué par le carnaval, le simulacre et l'hystérie, dont le trait principal est de voir, de présenter les deux côtés, c'est-à-dire, le système dans son entier. Cette perspective Autre, de l'extérieur, qui a la capacité de voir l'ironie de l'ironie, tout comme la sérialisation des dédoublements, a l'avantage de pouvoir rayer une fois pour toutes le caractère hiérarchique du binarisme à l'intérieur du système du Même. C'est un nivellement de ces oppositions qu'opère la deuxième ironie, grâce à sa capacité de voir simultanément les deux opposés.

De cette manière, nous avons pu relever une ambivalence doxique manifestée envers l'altérité; l'Autre peut se poser comme une menace pour l'identité de l'individu ou bien comme un moyen de neutraliser un système oppressif. Cette ambivalence donne lieu à deux tendances inverses, présentes le long de notre étude, qui touchent surtout nos figures d'altérité, le lecteur et la femme: à savoir, un mouvement centrifuge entraîne ces figures dans le système du Même, du texte, et par la suite les maîtrise; l'autre mouvement centripète envoie ces figures vers un dehors, une exotopie de l'Autre qui s'opposera à la totalité du système du Même et rendra indifférenciées les composantes de ce Même.

Cette double mouvance relie l'altérité avec l'autre axe de notre étude, l'interdiscursivité, dont elle est aussi une marque principale. Nous pourrions postuler que la problématique de l'altérité étant la thématique centrale de notre étude, c'est aux structures (inter)discursives de fournir la reconnaissance de celle-ci comme le lien entre nos deux écrivains. Nous avons pu noter un peu comment l'écrivain-texte prépare le lecteur pour cette reconnaissance. Cependant nous avons dit que l'écrivain-texte désigne aussi le lecteur comme figure d'altérité. C'est-à-dire que tandis que le lecteur doit reconnaître la thématique de l'altérité, et de l'interdiscours qui en émane, selon l'appel de l'écrivain-texte, ce même lecteur se pose toujours comme une menace pour la signification du texte en ce qu'une interprétation proprement indépendante de sa part risque de contrarier les intentions, l'identité, du texte qu'il interprète<sup>1</sup>. Par conséquent, nous avons pu soulever des éléments textuels qui signalent un désir de circonscrire l'activité herméneutique du lecteur, tout en y

---

<sup>1</sup> C'est peut-être le moment de rappeler que cette étude a supposé une intentionnalité plus ou moins précise, quoique dissimulée par le texte, de la part de l'écrivain.

faisant appel. Il faudrait noter qu'il n'a pas été question de soumettre les fonctions interprétatives du lecteur à une dictature, pour ainsi dire. Il s'agissait plutôt d'exercer sur elles une certaine influence par le biais de la discursivité -- en maintenant avec le lecteur, d'une manière ou d'une autre, un dialogue, c'est-à-dire son assimilation au fonctionnement du texte.

Cependant, le dernier chapitre sur l'ironie nous a permis de remarquer que le lecteur vise l'extérieur du texte -- une position 'troisième' d'où il peut voir (presque) simultanément les deux côtés (même et autre) du système binaire du Même. Le résultat inévitable de cette perspective a été de perdre les points de repère (sémantiques et autres) permettant de distinguer entre les deux opposés. De cette manière s'installe un nivellement, qui réduit chaque élément différent au Même, parce qu'il se situe à l'intérieur de ce système. Le lecteur peut maintenant contempler l'opposition dans sa totalité, grâce au fait qu'il se trouve placé dans l'exotopie du 'troisième'. Ce dernier s'apparente à une véritable altérité, en ce que c'est un état qui relève de l'indétermination. Nous avons lié cet état à celui de l'anamorphose; nous pouvons comprendre ce lien en nous référant au processus de perception qui, d'après Ouellet, transforme l'objet une fois perçu. Cette transformation ressemble à l'anamorphose en ce qu'elle consiste non seulement en l'"exploration" du perçu, mais aussi en sa "rotation"<sup>2</sup>, la recherche du 'bon angle' qui permet la compréhension. Si nous associons, par le mouvement, rotation avec révolution, nous voyons que, comme un cercle, il n'y a pas de 'fin', pas de 'bon angle'; il n'y a que l'infini de l'indifférencié. Nous revoilà ainsi à la 'conclusion' du dernier chapitre.

---

<sup>2</sup> Voir à ce propos Pierre Ouellet dans Lucie Bourassa (éd.), La Discursivité, p.50.

Or, c'est l'économie du 'continu du discontinu' qui est installé, dont le garant est justement le lecteur. En parlant de Flaubert, Aquin a lui-même réclamé ce qui revenait à une relecture infinie, ce qui empêche une seule lecture fixe, c'est-à-dire une interprétation définitive<sup>3</sup>. Comme l'étude de l'ironie nous a démontré, ce qui se manifeste comme interdiscours entre Flaubert et Aquin est, en fin de compte, une mise en question *ad infinitum* sémantique, opérée par le 'troisième' de l'altérité. Ce qu'il faut ajouter, c'est que même cette instabilité est un système, un ordre. Il semble alors, qu'en faisant du lecteur la figure de cette altérité, on ait dépassé le minimum de concrétisation nécessaire pour définir cette altérité; c'est-à-dire que l'on a différencié l'indifférencié comme tel et l'a donc systématisé. L'évasion absolue du système, du Même, paraît alors moins réussie. On pourrait même aller jusqu'à dire que loin de s'évader au système du Même par l'indifférencié, on a incorporé l'indifférencié dans ce système. Après tout, le lecteur comme troisième ne voit pas, malgré sa vue illimitée, un 'ailleurs', à proprement parler, au Même - il ne voit que la totalité du Même.

Or, il faudrait développer un point qui est demeuré peut-être trop dans l'ombre dans le dernier chapitre, et qui pourrait mettre en relief cette persistance de l'ordre comme marque à la fois du système du Même et de la supposée altérité. C'est que, toutes choses considérées, cette altérité, le 'troisième', trouve son origine dans le site (d'après Bakhtine, dont nous avons pris le terme) de l'écrivain. Le lecteur, en s'en approchant, se dirige vers rien d'autre que l'actualisation des intentions de l'écrivain. Le lecteur s'achemine vers un partage de la perspective (globale) de l'écrivain, ce qui revient à dire, nous l'avons déjà noté,

---

<sup>3</sup> Émission de Radio Canada, Horizons, 4 avril, 1976.

que le lecteur vit la même chose que l'écrivain afin de confirmer sa vision des choses, pareille pour l'écrivain à son identité.

L'interdiscursivité ainsi établie entre nos écrivains et le lecteur nous permet donc d'avancer une conclusion à l'interdiscours entre Flaubert et Aquin à propos de la problématique de l'altérité, conclusion qui rejoint donc ces deux axes de notre étude. En gros, l'altérité, que le lecteur représente, soumet le Même -- le système de l'écrivain (y compris toute incongruité des oppositions binaires) -- à l'épreuve d'un Autre spécifiquement dans le but d'affirmer, de renforcer l'identité de ce système du Même. Il est moins question de s'acharner à trouver un Autre véritablement détaché du Même que nous connaissons que de tendre vers la solidification de cette même connaissance. Flaubert a dit que "Nous sommes le fil et nous voulons savoir la trame"<sup>4</sup>. L'interdiscursivité entre Flaubert et Aquin que 'nous', en tant que lecteurs, actualisons permettrait de voir chez Aquin la réponse que c'est 'nous' qui sommes aussi la trame.

---

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, (4 sep. 1850) dans Correspondance, tome I, La Pléiade, p.680.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alcoff, Linda, "Cultural feminism versus post-structuralism: the identity crisis in feminist theory", Signs (printemps 1988): 405-436.
- Alleman, Beda, "De l'ironie en tant que principe littéraire", Poétique 36, (nov. 1978): 385-398.
- Ames, Sanford S., "Millenary Anamorphosis: French map, American Dream", L'Esprit Créateur 32, 4 (hiver 1992): 75-82.
- Aquin, Hubert, Blocs Erratiques. (Rass. et prés. par René Lapierre). Montréal: Quinze, 1977.
- Aquin, Hubert, Prochain Épisode. Montréal: Léméac, 1992.
- Aquin, Hubert, Trou de mémoire. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1993.
- Aquin, Hubert, L'Antiphonaire. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1993.
- Aquin, Hubert, Neige noire. Montréal: Léméac, 1994.
- Aquin, Hubert, Point de Fuite. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1994.
- Aquin, Hubert, Mélanges Littéraires I. Montréal: Léméac, 1995.
- Bakhtine, Mikhail, La Poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1970.
- Bakhtine, Mikhail, L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris: Gallimard, 1970.
- Bakhtine, Mikhail, Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978.
- Bakhtine, Mikhail, Esthétique de la création verbale. Paris: Gallimard, 1984.

- Barthes, Roland, S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- Bourassa, Lucie, La Discursivité. Québec: Nuit Blanche, 1995.
- Belleau, André, Notre Rabelais. Montréal: Boréal, 1990.
- Brooks, Peter, "Le corps dans le champ visuel" Littérature 90 (mai 1993): 21-33.
- Bruce, Donald, De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Toronto: Paratexte, 1995.
- Butor, Michel, Improvisations sur Flaubert. Paris: Le Sphinx, 1984.
- Calle-Gruber, Mireille, "Anamorphoses textuelles", Poétique 11, 42 (1980): 234-249.
- Campion, Pierre, "La piège de l'ironie dans le système narratif de Madame Bovary", RHLEF 5 (1992): 863-874.
- Cixous, Hélène et Clément, Catherine, La Jeune Née. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Cliche, Anne Elaine, Le Désir du roman. Montréal:XYZ, 1992.
- Cornell, Drucilla, The Philosophy of the Limit. New York et Londres: Routledge, 1992.
- Coste, Didier, "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", Poétique 43 (sept 1980): 354-371.
- Culler, Jonathan, Flaubert: The Uses of Uncertainty. Londres: Paul Elek, 1974.
- Culler, Jonathan, "Flaubert's Presuppositions", Diacritics (hiver 1981): 2-11.
- Damish, Hubert, "L'écriture sans mesure" Tel Quel 28 (Hiver 1967): 55-67.
- Derrida, Jacques, "Comment ne pas parler" Psyché, Paris: Galilée, 1987, 535-595.
- Douchin, Jacques-Louis, Le Bourreau de soi-même. Paris: Lettres Modernes, 213, 1984.
- Downing, Christine, Myths and Mysteries of Same-Sex Love. New York: Continuum, 1989.

- Eco, Umberto, The Limits of Interpretation. Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Ender, Evelyne, Sexing the Mind - 19th century fictions of hysteria. Ithaca et Londres: Cornell University Press, 1995.
- Finlay, Marike, The Romantic Irony of Semiotics. Berlin, New York et Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988.
- Foster, Denis A, Confession and complicity in narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Freud, Sigmund, Dora - an analysis of a case of hysteria. New York: Collier Books, 1963.
- Gamache, Chantal, "Monologue polyphonique", Études françaises 23,3 (1988): 55-64.
- Gasché, Rodolphe, Le tain du miroir. (Trad. Marc Froment-Meurice). Paris: Galilée, 1995.
- Gauthière, Xavier, "Oscillation du 'pouvoir' au 'refus' (entretien avec Julia Kristeva)", Tel Quel 58, (été 1974): 99-102.
- Gervais, Bertrand, Récits et Actions -- pour une théorie de la lecture. Québec: Préambule, 1990.
- Gervais, Bertrand, "Lecture: tensions et régies", Poétique 89 (fév. 1992): 105-124.
- GRELIS, Semen 1: Lecture et Lecteur, (Séminaires 1980-81). Besançon/Paris: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1983.
- Griffin, Robert, "Flaubert: The Transfiguration of Matter", French Studies 44, 1 (jan. 1990): 18-33.
- Haidu, Peter, "Au début du roman, l'ironie", Poétique 36 (nov. 1978): 443-466.

- Hallyn, Fernand, "Anamorphose et allégorie", Revue de la littérature comparée 3, (1982): 319-330.
- Harvey, Elizabeth D, Ventriloquized voices. Londres et New York: Routledge, 1992.
- Hélein-Koss, Suzanne, "Discours ironique et ironie romantique dans Salammbô de Gustave Flaubert", Symposium 40,1 (printemps 1986): 16-40.
- Herschberg-Pierrot, Anne, "Problématiques du cliché", Poétique 43, (sep. 1980): 334-345.
- Hirschkop, Ken, "The social and the subject in Bakhtin", Poetics Today 6, 4 (1985): 769-775.
- Hutcheon, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure poétique", Poétique 36 (nov. 1978): 467-477.
- Hutcheon, Linda, "Ironie, satire, parodie", Poétique 46 (avr. 1981): 140-155.
- Hutcheon, Linda, Irony's Edge. Londres et New York: Routledge, 1994.
- Imbert, Patrick, "Hubert Aquin: la traversée des paradigmes", Revue de l'Université d'Ottawa 57, 2 (1987): 29-37.
- Irigaray, Luce, Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: Minuit, 1977.
- Irigaray, Luce, Le corps-à-corps avec la mère. Montréal: pleine lune, 1981.
- Jenny, Laurent, "La stratégie de la forme", Poétique 27 (1976): 257-281.
- Jenny, Laurent, "Sémiotique du collage intertextuel", Revue d'Esthétique 3/4 (1978): 165-182.
- Kaufert, David S., "Irony, interpretive form and the theory of meaning", Poetics Today 4, 3 (1983): 451-464.

- Kerbrat-Orrechioni, Catherine, "L'ironie comme trope", Poétique 41 (fév. 1980): 108-127.
- Kierkegaard, Soren, The Concept of Irony. Éd. et trad., Howard V. Hong et Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Knight, Diana, Flaubert's Characters, the Language of Illusion. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Kristeva, Julia, Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia, Le texte du roman. La Hague/Paris: Mouton, 1970.
- Kristeva, Julia, Soleil noir. Paris: Gallimard, 1987.
- Lachmann, Renate, Memory and Literature - Intertextuality in Russian Modernism. Trad. Roy Sellars et Anthony Wall. University of Minnesota Press: Minneapolis/ Londres, 1997.
- Lapierre, René, L'imaginaire captif. Montréal: Quinze, 1981.
- Lapierre, René, "Hubert Aquin: le silence du dedans", L'Esprit Créateur 23, 3 (automne 1983): 73-76.
- Lapierre, René, "Aquin, lecteurs cachés: une poétique de la prédiction", Revue de l'histoire littéraire du Québec et du Canada-Français 10, (été-printemps 1985): 65-69.
- LeBlanc, Julie, "Autoreprésentation et contestation dans quelques récits autobiographiques fictifs", Quebec Studies 15 (1992-93): 99-109.
- Leralu, Josiane, "Hubert Aquin: entre le littéraire et le théologal", Voix et Images 33 (printemps 1986): 495-505.

- Liu, Marie-Odile, "Petite incursion du côté du baroque et du trans-discursif -- ou L'Antiphonaire: un baroque à vide", Revue de l'Université d'Ottawa 57, 2 (1987): 69-77.
- Lotman, Iouri, La structure du texte artistique. Paris: Gallimard, 1973.
- Maccabée Iqbal, Françoise, "Violence et viol chez Aquin", Canadian Literature 88 (Spring 1981): 52-60.
- Maccabée Iqbal, Françoise, "Inceste, onirisme et inversion", Canadian Literature 104 (Spring 1985): 74-84.
- Madou, Jean-Pol, "Ironie Socratique, ironie romantique, ironie poétique", French Literary Studies 14 (1987): x-xxii.
- Malcuzyński, M.-Pierrette, "Critique de la (dé)raison polyphonique", Études françaises 20, 1: 45-55.
- Malcuzyński, M.-Pierrette, "Anamorphose, perception carnavalisante et modalités polyphoniques dans Trou de Mémoire", Voix et Images 33 (printemps 1986): 475-494.
- Malgor, Didier, "Bouvard et Pécuchet, ou la recherche du nom", Poétique 103 (sep. 1995): 319-329.
- Malmgren, Carl Darryl, Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.
- Marsh, James L. "The Irony and ambiguity of freedom", Poetics Today 4, 3 (1983): 479-492.

- Martin, Graham Dunstan, "The Bridge and the River Or The Ironies of Communication", Poetics Today 4, 3, (1983): 415-435.
- Melançon, Robert, "Le Téléviseur vide ou comment lire L'Antiphonaire", Voix et Images 244-65.
- Meyer, E. Nicole, "Fragmentation and Irony in Flaubert's Dictionnaire des idées reçues", French Literature Series 21 (1994): 91-100.
- Milner, Max, Freud et l'interprétation de la littérature. Paris: Société d'édition d'enseignement, 1980.
- Molinié, Georges et Viala, Alain, Approches de la réception. Paris: PUF, 1993.
- Morgan, Thais E (éd.), Men Writing the Feminin. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Muecke, Douglas, "Images of Irony", Poetics Today 4, 3 (1983): 399-413.
- Newman, Robert D, Transgressions in reading. Durham et Londres: Duke University Press, 1993.
- Newmark, Kevin, "Taking Kierkegaard Apart", Diacritics 17, 1 (printemps 1987): 70-80.
- Nissim, Liana, "L'Antiphonaire d'Hubert Aquin ou l'altérité problématique", L'altérité dans la littérature québécoise, La Derriva della francofonia, Bologna, 1987.
- Oliver, Kelly, Reading Kristeva. Bloomington et Indianapolis: Indiana university Press, 1993.
- Orr, Mary, "Reading the Other: Flaubert's L'Éducation sentimentale Revisited", French Studies 46, 4 (oct. 1992): 412-423.

- Pacaly, Josette, Sartre au miroir. Paris: Klincksieck, 1980.
- Pels, Peter, "'Alterity' as intellectual involution", Semiotica 106, 3/4 (1995): 393-398.
- Perrin, Laurent, L'ironie mise en trope. Paris: Éditions Kimé, 1996.
- Perrone-Moisés, Leyla, "L'Intertextualité critique", Poétique 27 (1976): 372-384.
- Peterson, Carla L, The Determined Reader. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1986.
- Piégay-Gros, Nathalie, Introduction à l'intertextualité. Paris: Galilée, 1995.
- Ponzio, Augusto, "The Relation of Otherness in Bakhtine, Blanchot, Levinas", RSSI 7,1 (1987): 1-15.
- Prince, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique 14 (1973): 178-196.
- Prince, Gerald, Narrative as Theme. Lincoln et Londres: University of Nebraska Press, 1992.
- Ramazani, Vaheed, K., The Free Indirect Mode: Flaubert and the Poetics of Irony. Charlottesville: University Press of Virginia, 1988.
- Ramazani, Vaheed K., "Historical Cliché: Irony and the Sublime in L'Éducation sentimentale", PMLA 108,1 (jan. 1993): 121-135.
- Randall, Marilyn, "L'originalité et la convention de la rupture: Hubert Aquin", Canadian Review of Comparative Literature 17,112 (1990): 99-111.
- Richard, Robert, "La transmission du roman", Revue de l'Université d'Ottawa 57, 2 (1987): 9-28.
- Riffaterre, Michael, "L'Intertexte inconnu", Littérature 41 (fév 1981): 4-7.

- Ropars-Wuillemier, Marie-Claire, "Le Spectateur masqué -- Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin", Littérature 63 (1986): 38-54.
- Roy-Gars, Monique, "Le Québec est en creux, Neige Noire d'Hubert Aquin", Voix et Images 7,3: 553-569.
- Saigal, Robert, "Le Cannibalisme maternel", French Review 66, 3 (Feb. 93): 412-419.
- Saletti, Robert, "Fenêtre sur le lecteur", Études françaises 23,3 (1988): 65-76.
- Sartre, Jean-Paul, L'idiote de la famille. Paris: Gallimard, 1971.
- Schor, Naomi et Majewski, Henry F.(éd.), Flaubert and Postmodernism. Lincoln et Londres: University of Nebraska Press, 1984.
- Schor, Naomi, "Fetichism and its Ironies", Nineteenth Century French Studies 17,1 (automne 1988): 88-97.
- Showalter, Elaine (éd), The New Feminist Criticism. New York: Pantheon, 1985.
- Siemerling, Winfried, Discoveries of the Other, Thèse de Doctorat, University of Toronto, 1991.
- Smart, Patricia, "Woman as object, women as subjects, and the consequences for narrative", Canadian Literature, 113-14 (1987): 168-178.
- Smart, Patricia, Écrire dans la maison du père. Montréal: Québec et Amérique, 1990.
- Söderlind, Sylvia, "Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose", Voix et Images 9, 3 (printemps 1984): 103-111.
- Söderlind, Sylvia, "Illegitimate Perspectives and the Critical Unconscious: The Anamorphic Imagination", Canadian Review of Comparative Literature 17, 3/4 (1990): 212-225.

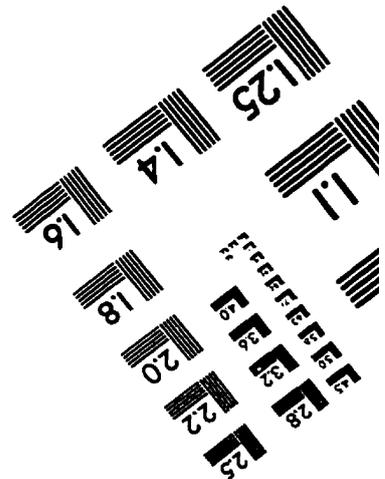
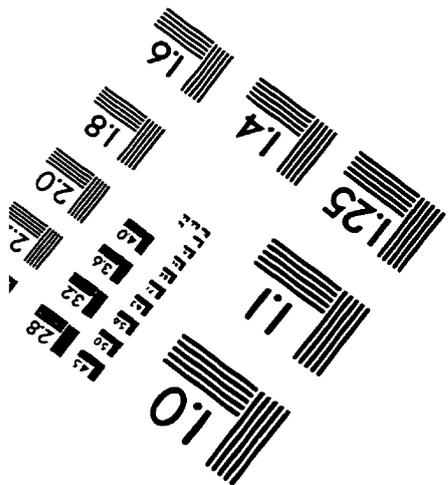
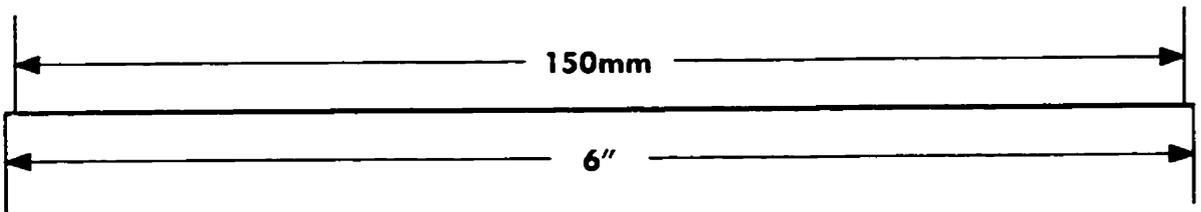
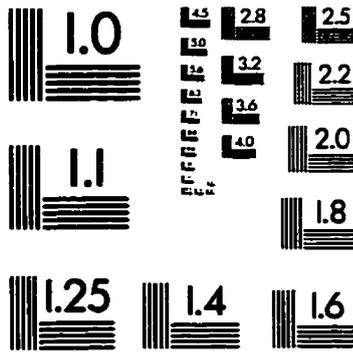
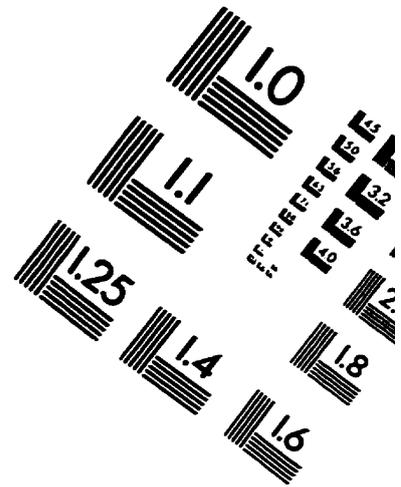
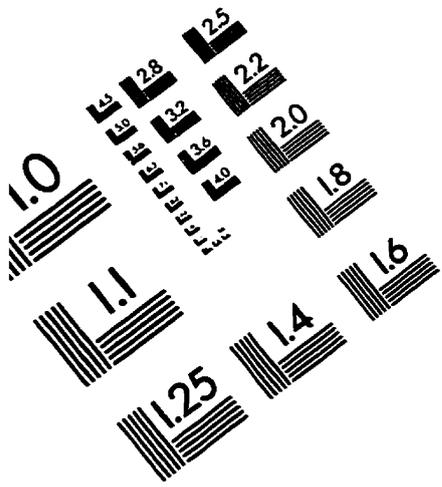
- Sperber, Dan et Wilson, Deirdre, "Les ironies comme mentions", Poétique 36 (nov. 1978): 399-412.
- Swearingen, C. Jan, Rhetoric and Irony - Western Literacy and Western Lies. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Theunissen, Michael, The Other. Trad. Christopher Macann. Cambridge et Londres: MIT Press Cambridge, 1984.
- Wall, Anthony, "Au-delà du langage, c'est la mort d'un bavard", Études littéraires 22,2 (automne 1989): 137-153.
- Wall, Anthony, "Neige noire comme texte masqué", Discours Social 3, 1/2 (printemps-été 1990): 183-197.
- Weiss, Allen S., "An Eye for an I: On the Art of Fascination", SubStance 15, 3(51) (1986): 87-95.
- Worton, Michael et Still, Judith (éd.), Intertextuality - theories and practices. Manchester et New York: Manchester University Press, 1990.
- Wright, Edmond, "Perception, Pretence and Reality", Poetics Today 4,3 (1983): 513-542.
- Zavalas, Iris M., "Bakhtin and the Third: Communication as Response", Critical Studies 1, 2 (1989): 43-63.
- Zumthor, P., "Intertextualité et mouvance", Littérature 41 (1981): 8-16.

## RÉFÉRENCES

Radio Canada/ Canadian Broadcasting Corporation, "Plaisir à Flaubert", Horizons, 4 avril, 1976.

Les Archives de l'Université du Québec à Montréal.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE, Inc**  
 1653 East Main Street  
 Rochester, NY 14609 USA  
 Phone: 716/482-0300  
 Fax: 716/268-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved