

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**LA CONSTRUCTION DE L'ALTÉRITÉ
DANS DEUX ROMANS DE MADELEINE MONETTE**

par

NATHALIE BAKARA

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.
Ottawa - 2000



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.

0-612-58439-9

Canada

Résumé de la thèse

Le Double Suspect et *Amandes et Melon* produisent l'impression d'*embrasser des ombres*, en limitant le lecteur à la perspective de personnages secondaires dans l'appréhension de Manon et de Marie-Paule, personnages-moteurs construits à partir des pensées qu'ils suscitent.

Aussi, cette thèse cherche-t-elle à repérer et à analyser, dans le premier et le troisième roman de Madeleine Monette, les stratégies narratives qui président à la construction de l'altérité ou de ce que nous appelons la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*. Nous développons, pour l'analyse, une approche qui s'appuie sur une correspondance de concepts empruntés à Paul Ricoeur, à Mieke Bal et à Dorrit Cohn, tels que l'apprésentation et la focalisation, la transparence intérieure et l'opacité, le focalisé imperceptible et les modes de représentation de la vie psychique. Finalement, l'analyse de chaque roman permet d'identifier des constantes, des variantes et surtout deux métastratégies : celle du désaveu et celle du refus de la cohérence.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier Madame Marie M. Couillard, ma directrice de thèse, qui m'a encouragée et guidée, ainsi que Monsieur Denis Dumas, professeur au Département de philosophie de l'Université d'Ottawa, pour ses précieux commentaires sur Paul Ricoeur. Je désire aussi exprimer ma reconnaissance à mes proches, parents et amis, qui m'ont appuyée de mille et une manières au cours de ce projet et, plus particulièrement, à Nicole Paquin, à John Tweedy, à Jacinthe Gagné et à Marie-Claude Pelletier, les curieux qui, par leurs questions, m'ont amenée à verbaliser mes pensées et, parfois, à enchaîner les mailles de cet ouvrage.

Introduction

[Charles] se sentait baigner dans une étrange clarté lorsqu'une vérité toute simple s'est emparée de lui. Non seulement Jeanne et les enfants étaient-ils complètement indépendants de lui, mais en voulant refermer les bras sur eux il n'avait jamais embrassé que des ombres, des reflets, de même que les spectateurs qui s'éprennaient des tableaux d'Elvire. ¹

Madeleine Monette

Plusieurs romanciers narrent des histoires pour «faire connaître ²» leur personnage. Le lecteur s'y laisse souvent prendre comme si c'était la vie. Pourtant, il est difficile de connaître autrui. La vie ressemble plutôt à la *vérité toute simple* à laquelle songe Charles, un personnage d'*Amandes et Melon* : *en voulant refermer les bras sur [ses proches] il n'avait jamais embrassé que des ombres, des reflets.* L'auteur du roman cité, Madeleine Monette, convainc ainsi le lecteur que son protagoniste est inconnaissable, une *ombre* qui lui échappe jusqu'à la fin. La romancière réussit ce tour de force en utilisant, avec beaucoup d'habileté, nombre de stratégies narratives. Elle joue, en fait, sur deux tableaux à la fois, puisque ce lecteur est amené à connaître certains personnages, les personnages secondaires, et que c'est à travers eux que le personnage principal ³ se révèle impénétrable. M. Monette captive justement par cette double démarche, mais l'essentiel de son propos, en ce qui concerne le personnage, c'est l'altérité ou ce que nous proposons d'appeler la *part toujours insaisissable de l'autre.*

I. Présentation de la romancière

M. Monette, dont la formation littéraire transparaît dans son écriture, a publié une dizaine de nouvelles, une demi-douzaine de courts essais et surtout quatre romans : *Le Double Suspect* ⁴ (1980) pour lequel elle a remporté le prix Robert-Cliche, *Petites Violences* ⁵ (1982), *Amandes et Melon* (1991), sélectionné pour le prix de l'Académie des lettres québécoises et *La Femme furieuse* ⁶ (1997), finaliste pour le prix France / Québec. En 1993-1994, elle a été romancière en résidence à l'Université du Québec à Montréal et a notamment obtenu la bourse d'écriture Gabrielle-Roy.

Son oeuvre retient l'attention de la critique. Jusqu'à maintenant, une quarantaine de comptes rendus et d'études, sous forme d'articles, ont analysé ses romans quant aux thèmes ⁷ et aux aspects plus formels ⁸. Les articles les plus récents font une place aux deux derniers romans, et certains d'entre eux signalent l'exploitation que fait M. Monette de la perspective identitaire, surtout de la construction de soi à travers la figure de l'autre. ⁹ Cet intérêt nouveau pour le couple identité / altérité chez cet auteur nous convainc de la pertinence de notre étude et en souligne l'actualité.

II. Objet d'étude de la thèse

Notre thèse explore un aspect connexe : la construction de l'altérité. En d'autres mots, elle repère dans les romans de M. Monette les stratégies qui produisent, chez le lecteur, l'impression d'*embrasser des ombres* quand il cherche à connaître les personnages principaux. Notre choix s'est donc arrêté sur le premier et le troisième roman de cet auteur. Ceux-ci offrent un terrain propice à l'analyse de la construction de personnages existant essentiellement à travers les pensées qu'ils suscitent. *Le Double Suspect* et *Amandes et Melon* décrivent, en effet, un personnage principal absent de la trame narrative et construit à partir du regard des personnages secondaires présents dans cette trame. En somme, notre thèse propose une nouvelle lecture des deux romans. Elle doit d'abord, pour y parvenir, développer une approche qui s'applique à l'objet d'étude, mais avant d'en discuter, il faut présenter un aperçu des particularités des romans et de l'histoire que chacun raconte.

III. Le Double Suspect

Le Double Suspect adopte, en apparence, la forme du journal intime à deux voix et présente les liens entre deux amies. Anne et Manon se sont retrouvées à Rome pour faire un grand voyage quand Manon décide de mettre abruptement un terme à leur projet commun pour se rendre en Allemagne. Elle meurt en route dans

un accident de voiture. Simple accident ou suicide ? Anne ne peut trancher, surtout qu'après la mort de Manon, elle hérite de la chambre d'hôtel, des effets personnels et des cahiers noirs de son amie. C'est à la lecture de ce journal intime qu'Anne constate qu'elle ignorait tout de Manon. C'est seulement une fois mariée que Manon a découvert l'homosexualité de son mari qui a trouvé la mort dans un mystérieux accident de moto alors qu'ils étaient en instance de séparation. Surprise par les révélations des cahiers noirs, Anne décide de rester à Rome pour les réécrire. C'est, en gros, sur cette mise en situation que s'ouvre le roman qui procède à une sorte de réécriture à rebours de Manon.

Le Double Suspect est composé de deux textes qui s'entrelacent : le journal d'Anne où elle consigne ses réflexions personnelles sur son entreprise de réécriture et le journal de Manon qui est donné comme une réécriture, car jamais n'est présenté le texte original. Le roman joue donc sur les deux termes qui composent son titre : double et suspect. Il s'élabore à partir d'images qui se réfléchissent les unes les autres, chaque personnage et chaque situation ayant leur double, de sorte que les points de vue finissent par se confondre. Écrit à la manière d'un suspense, le journal de Manon revêt un caractère suspect. Elle a, de son vivant, laissé une certaine image d'elle-même. Or, la lecture des cahiers noirs vient contredire cette image. Le personnage de Manon devient donc double et suspect, et surtout, il apparaît insaisissable. D'une part, l'image rendue par le témoignage verbal et

consenti est infirmée par celle du témoignage écrit. D'autre part, le témoignage donné au lecteur via la réécriture est déformé par l'interprétation d'Anne qui devient, à son tour, double et suspecte. Le roman joue ainsi sur la démarche, toujours faussée d'avance, de la saisie d'autrui.

IV. *Amandes et Melon*

Amandes et Melon pourrait être étudié sous plusieurs angles. Cependant, ce qui capte l'attention de prime abord, c'est le prologue qui s'ouvre sur le personnage central de Marie-Paule, alors que tous les chapitres du roman se concentrent sur son absence. Attendue par sa famille après un voyage d'un an en Turquie, Marie-Paule ne revient pas, contrairement à ce qu'elle a fait savoir. Le roman s'organise donc autour de cette absence en présentant, sur une durée d'un an, les membres de cette famille, livrés à leurs réflexions personnelles. Ils en viennent à conclure à la disparition définitive de Marie-Paule, à sa mort probable à la suite d'un prétendu avortement. Au nombre de six, ces personnages fouillent leur passé à la recherche de souvenirs pouvant expliquer ce qui a bien pu arriver à celle qu'ils considèrent comme marginale. L'absence amplifie donc le mystère, tout comme le nombre des personnages appelés à témoigner de Marie-Paule.

Le roman compte un prologue, un épilogue et dix chapitres. Ces derniers sont consacrés à l'un ou l'autre des personnages témoins auquel le lecteur accède

par l'intermédiaire d'un narrateur hétérodiégétique. D'un chapitre à l'autre, le portrait de chacun s'élabore, même celui de l'absente que le lecteur est amené à découvrir à travers le regard des personnages témoins. Ceux-ci, pourtant, ne parviennent à saisir qu'une parcelle de Marie-Paule, leur vision étant limitée à leurs propres perceptions et à leurs propres expériences. Construit à partir de perspectives multiples et fragmentaires surtout, le personnage de Marie-Paule est finalement comme celui de Manon, inconnaissable.

V. Construction de l'altérité, construction des romans

Les deux romans à l'étude *excitent* le lecteur.¹⁰ Ils commandent à l'imaginaire de se *mettre en mouvement* en même temps qu'ils obligent la raison à museler cet imaginaire dans un incessant bombardement de remises en question. Sans cesse, en effet, ils *font naître* chez le lecteur l'espoir de connaître Manon et Marie-Paule en même temps qu'ils déçoivent ses attentes. Malgré le nombre de témoins, malgré la quantité ou la qualité des informations disponibles, les protagonistes échappent au lecteur, comme dans la vie, l'autre échappe à qui veut le saisir par la pensée.

La construction de cette altérité s'appuie en grande partie sur l'étonnante et vertigineuse architecture des romans. Celle du *Double Suspect* entrelace les journaux intimes et, réfractrice, multiplie les jeux de miroirs pour confondre le

lecteur. Celle d'*Amandes et Melon* obtient le même résultat en multipliant les perspectives fragmentaires. Manon et Marie-Paule sont donc vouées à disparaître dans une architecture qui condamne le lecteur à des erreurs d'interprétation. Bref, celui-ci n'est jamais maître de la situation, car les deux romans cultivent, au moyen de stratégies diverses, l'altérité du personnage central comme obstacle infranchissable.

VI. Présentation de la thèse

L'analyse de la construction de l'altérité appelle une approche particulière que nous développons à partir des travaux de Paul Ricoeur, de Dorrit Cohn et de Mieke Bal.

Pour définir l'altérité, nous aurions pu utiliser les travaux d'Edmund Husserl ou d'Emmanuel Lévinas. Cependant, comme nous le verrons au premier chapitre, nous préférons nous concentrer sur l'ouvrage de P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*¹¹, qui apparaît comme un point de départ logique et utile. Premièrement, sa théorie narrative sert de prémisse à notre questionnement sur la construction de l'altérité. Deuxièmement, son approche de l'altérité permet d'identifier le processus à l'oeuvre dans les deux romans à l'étude, soit l'appréhension. Cependant, P. Ricoeur traite de l'altérité et de la narration de façon séparée, sans tenir compte d'une construction éventuelle de l'altérité par le récit. Aussi, nous apparaît-il

nécessaire de déborder du cadre que nous propose ce théoricien. Les idées de M. Bal et de D. Cohn sont donc retenues dans le but de créer le lien manquant entre altérité et narration, c'est-à-dire de trouver un répondant littéraire au processus d'appréhension.

Sur le plan spécifiquement littéraire, il aurait été possible de se servir des idées de Philippe Hamon¹² sur la construction du personnage pour analyser celle de Manon et de Marie-Paule. La façon dont il conçoit le personnage comme un *fonctionnaire* détenteur de *savoir* et de *pouvoir voir* permettrait, par exemple, de souligner la contribution des personnages témoins dans la construction de Marie-Paule. Cependant, la théorie de P. Hamon s'applique expressément aux romans d'Émile Zola et correspond moins adéquatement que la focalisation en tant que répondant littéraire à l'appréhension.

Bien que ce concept narratologique ait été largement développé par Gérard Genette¹³, nous optons plutôt pour la focalisation telle que M. Bal l'a enrichie, parce que celle-ci s'intéresse aux types de focalisé. Ces derniers, en effet, permettent de faire un lien avec la vie psychique du personnage sur laquelle se concentre D. Cohn, l'autre narratologue choisie. D'ailleurs, notre méthode d'analyse aurait pu également faire une place à la théorie de Jaap Lintvelt¹⁴. Lui aussi a enrichi certains concepts de G. Genette, celui du point de vue, entre autres ; il se penche également sur la relation narrateur / personnage. Toutefois, J. Lintvelt

offre une typologie à grand déploiement, moins souple que celle de D. Cohn et, par conséquent, moins adaptable aux deux romans de M. Monette où la relation narrateur / personnage fluctue.

Finalement, les deux narratologues choisies mettent en valeur des facettes complémentaires de la narration applicables à notre objet d'étude. Avec sa théorie des instances narratives telle que décrite dans *Narratologie*¹⁵, M. Bal fournit des concepts clés qui servent à faire comprendre clairement comment chaque roman profite du processus de focalisation pour construire l'altérité du personnage de l'autre. Quant aux concepts de D. Cohn illustrés dans *La Transparence intérieure*¹⁶, ils assurent le passage de la focalisation à la représentation de la vie psychique des personnages témoins. Enfin, l'intérêt que D. Cohn porte aux récits à la première et à la troisième personne ainsi qu'à la relation narrateur / personnage offre un avantage certain, car *Le Double Suspect* et *Amandes et Melon* sont des récits respectivement à la première et à la troisième personne, et leur narrateur joue un rôle important dans la construction de l'altérité.

Approfondie dans le premier chapitre de cette thèse, notre approche permet de cerner, dès le départ, les similitudes dans la construction des deux romans. Ceux-ci, toutefois, sont des oeuvres à part entière et ils présentent des différences l'un par rapport à l'autre. C'est pourquoi un chapitre est consacré à chacun. L'analyse tire avantage de l'approche construite, mais fait également place aux

variantes : récit à la première ou à la troisième personne, rôle du narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique, architecture du roman, nombre des personnages témoins et forme d'intrusion dans la vie psychique du personnage de l'autre.

Centré sur *Le Double Suspect*, le deuxième chapitre de notre thèse s'intéresse particulièrement à l'architecture entrelacée, aux jeux de miroir et au thème du double, à l'exploitation de la forme du journal intime et à celle de la réécriture, à l'évocation de l'écriture fragmentaire et, entre autres, aux deux niveaux de lecture que commande le personnage de Manon. De son côté, le troisième chapitre se penche sur l'architecture fragmentée d'*Amandes et Melon*, sur le problème posé par la représentation de la vie psychique de Marie-Paule, sur l'utilisation des personnages témoins, sur l'assemblage des différentes données disponibles sur l'absente, sur la circularité du roman et sur les ruses du narrateur.

En résumé, notre thèse développe une méthode d'analyse de la construction de l'altérité ; elle l'applique à chacun des deux romans et, ce faisant, permet d'identifier les diverses stratégies de construction employées par M. Monette pour provoquer, chez son lecteur, l'impression d'*embrasser des ombres*.

Notes

1. Madeleine Monette, *Amandes et Melon*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Collection «Fictions», 1991, p. 44. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués dans le texte par le sigle AM, suivi du numéro de la page.
2. Dans le dictionnaire, l'un des sens du verbe narrer est «faire connaître». Alain Rey, sous la direction de, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 1305.
3. Dans notre thèse, il sera question d'un personnage principal qui ne se distingue pas particulièrement par ses actions, mais plutôt parce qu'il apparaît comme le moteur du développement du roman et comme le centre des préoccupations de personnages secondaires.
4. Madeleine Monette, *Le Double Suspect*, Montréal, Les Quinze, éditeur, Collection «Prose entière», 1980, 241 p. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués dans le texte par le sigle DS, suivi du numéro de la page. Pour l'objet de notre étude, nous avons préféré le texte original de M. Monette plutôt que la version légèrement remaniée de 1988 : *Ibid.*, Collection «10 / 10», 1988 ; Collection «Typo», 1996, 228 p.
5. *Id.*, *Petites Violences*, Montréal, Les Quinze, éditeur, Collection «Prose entière», 1982, 232 p.
6. *Id.*, *La Femme furieuse*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Collection «Fictions», 1997, 327 p.
7. Pour le thème de la ville, voir Jean-François Chassay, «La Contrainte américaine : Madeleine Monette et Monique LaRue», *Montréal 1642-1992. Le Grand Passage*, sous la direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic, Montréal, XYZ éditeur, Collection «Théorie et littérature», 1994, p. 219-229. Pour les thèmes de la gastronomie, de la maternité et de l'art, voir Georgiana M. M. Colville, «Fruits de la passion : perspectives picturales dans *Amandes et melon* de Madeleine Monette», *Thirty Voices in the Feminine*, sous la direction de Michael Bishop, Atlanta, Éditions Rodopi, Collection «Faux Titre», 1996, p. 119-127. Pour le thème du double, voir Valérie Raoul, «Cette autre-moi : hantise du double disparu dans le journal fictif

- féminin de Conan à Monette et Noël», *Voix et Images* 64, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, vol. XXII, n° 1, Automne 1996, p. 38-54. Pour le thème de la violence, voir Karen Gould, «Rewriting “America” : Violence, Postmodernity, and Parody in the Fiction of Madeleine Monette, Nicole Brossard, and Monique LaRue», *Postcolonial Subjects : Francophone Women Writers*, sous la direction de Mary Jean Green, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 186-209.
8. Pour les jeux de miroir, voir Anne-Marie Gronhovd, «Images spéculaires dans les romans de Madeleine Monette», *Québec Studies*, Hanover, N. H., American Council for Québec Studies, n° 15, Fall 1992 / Winter 1993, p. 1-9. Pour la forme du récit autobiographique, voir Julie LeBlanc, «Autoreprésentation et contestation dans quelques récits autobiographiques fictifs», *Québec Studies*, n° 15, *supra*, p. 99-110. Pour le procédé de réécriture examiné sous l'angle de l'écriture du roman policier, voir Susan Ireland, «La Réécriture dans *Le Double suspect*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 33-52. Pour la technique du trompe-l'oeil, voir Jean-François Chassay, «Les Stratégies du trompe-l'oeil : la représentation dans *Amandes et melon*», *Relectures de Madeleine Monette*, *supra*, p. 101-109.
9. Aurélien Boivin, «*Le Double suspect* ou la recherche de soi par l'autre», *Québec français*, Sainte-Foy, Publications du Québec français, n° 108, Hiver 1998, p. 88-91. Georgiana M. M. Colville, «*Amandes et melon* ou l'anatomie d'une nature morte», *Relectures de Madeleine Monette*, *supra* note 8, p. 111-132. Lucie Lequin, «La Traversée de l'ambiguïté dans l'image (im)moblie», *Relectures de Madeleine Monette*, *supra*, p. 185-200. Brigitte Roussel, «Perspectivisme et différence féminine dans *Amandes et melon*», *Relectures de Madeleine Monette*, *supra*, p. 159-174. Susan Ireland, *op. cit.*, p. 33-52.
10. La racine latine du verbe *exciter* signifie «mettre en mouvement». Parmi les sens donnés au verbe, le dictionnaire indique «faire naître». [s. a.], *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, p. 724. D'ailleurs, Nicole Brossard a déjà souligné l'origine et la signification de ce verbe. Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1985, p. 96.
11. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1996 [c1990], 425 p.

12. Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, Collection «Histoire des idées et critique littéraire», 1983, 325 p. *Id.*, «Qu'est-ce qu'une description ?», *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, n° 12, 1972, p. 465-485.
13. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1972, 286 p.
14. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse*, Paris, Corti, 1981, 315 p.
15. Mieke Bal, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977, 199 p. Nous nous concentrerons sur le premier chapitre de l'ouvrage : «Narration et Focalisation (Pour une théorie des instances du récit)», p. 19- 58. Ce chapitre a également été publié sous forme d'article : *Id.*, «Narration et focalisation, pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, n° 29, 1977, p. 107-127.
16. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1978], Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1981, 316 p.

Chapitre I :

Approche critique pour une construction de l'altérité

L'autre est caché derrière le décor apparent des scènes, insaisissable. ¹

Annie Cohen

Introduction

Ce chapitre cherche à construire une approche spécifique à l'analyse de l'altérité du personnage de roman. *Altérité* a pour antonyme *identité* et le sens moderne de «caractère de ce qui est autre ².» Petite, la première indication ouvre pourtant une brèche importante. C'est pourquoi nous suivons Paul Ricoeur qui affirme l'existence de l'*identité du personnage* et identifie la dialectique présidant à sa construction. Ces points de mire théoriques sont un préliminaire probant pour une construction de l'altérité. Cependant, encore faut-il déterminer de quelle altérité il s'agit, car la définition du dictionnaire est assez floue. Elle s'appuie, en effet, sur *autre* qui désigne «[c]e qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas moi, nous ³.» Encore une fois, les réflexions de P. Ricoeur permettent de préciser le *caractère de ce qui est autre* ou de ce que nous appelons la *part toujours insaisissable de l'autre*. Transférée chez le personnage en termes de narration, cette part prend le nom d'*opacité* avec Dorrit Cohn.

Ce chapitre ne s'applique pas seulement à prouver la pertinence d'une construction de l'altérité. Il cherche à repérer des stratégies narratives qui construisent l'altérité dans *Le Double Suspect* et dans *Amandes et Melon*. En

d'autres mots, les stratégies présentées ici ont été dictées par les romans mêmes. Leur construction respective crée, chez le lecteur, l'impression d'*embrasser des ombres* et, en ce sens, sert de base à la construction d'un personnage autre.

I. Pertinence d'une construction de l'altérité

Le but du chapitre est d'affirmer que l'altérité du personnage peut être construite dans un roman. Cette partie se divise en trois sections : une présentation de la relation qui existe entre la narration et l'identité ; une discussion du concept de l'altérité ; enfin, la création de liens possibles entre l'altérité et la narration.

A. Identité et Narration

Dans *Soi-même comme un autre*, P. Ricoeur se penche sur l'*identité personnelle* qu'il examine à la lumière de l'*identité du personnage*. Même si l'identité n'est pas facilement saisissable, il soutient que «[l]e récit construit l'identité du personnage qu'on peut appeler son identité narrative ⁴». Il en arrive ainsi à la conclusion que le récit, par les stratégies qu'il déploie, donne plus de cohérence à l'identité de la personne, parce qu'il a pour rôle d'organiser l'action. Dans cette optique, P. Ricoeur concède au récit un rôle rassembleur. Grâce à celui-ci, l'être humain, scripteur ou lecteur, peut se penser lui-même, réfléchir à son identité malgré la diversité de ses expériences pour en faire, en quelque sorte, une somme :

ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles pas rendues à leur tour plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs - des intrigues - empruntés à l'histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman) ? ⁵

1. Construction de l'identité

P. Ricoeur asseoit donc son concept d'identité narrative du personnage sur une théorie qui tient surtout compte de l'action. L'identité, en effet, se construit au fur et à mesure que le récit attribue une action au personnage. ⁶ Au fond, il est logique qu'il en soit ainsi parce que, selon P. Ricoeur, «[e]st personnage celui *qui* fait l'action dans le récit ⁷» et «[l]a personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses "expériences" ⁸.» Aussi, la *dialectique du personnage* élaborée par P. Ricoeur repose-t-elle sur une *synthèse concordante-discordante* de l'action - synthèse à partir de laquelle l'identité du personnage est cernée. ⁹

La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ; la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mise en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique. ¹⁰

Si plusieurs romans construisent l'identité du personnage, force est d'admettre que d'autres romans s'attachent plutôt à dépeindre l'altérité du personnage. À l'égal de l'identité, l'altérité doit, elle aussi, se construire. Contrairement à P. Ricoeur qui utilise l'identité narrative pour réfléchir à l'identité personnelle, nous réfléchissons d'abord à l'altérité personnelle pour ensuite opérer une transposition au niveau de la narration.

B. Altérité

P. Ricoeur ne discute pas des liens entre la narration et l'altérité en termes de possibilité de construction de l'altérité. Il privilégie plutôt les liens entre l'altérité et l'identité, une relation qu'il présente comme «*le trépied de la passivité*¹¹». Passivité d'une part, parce qu'il accorde un intérêt particulier au soi affecté par l'autre. Trépied d'autre part, parce qu'il distingue trois expériences d'altérité : l'*altérité du corps ou de la chair*, l'*altérité d'autrui* et l'*altérité de la conscience*. Il définit la première expérience «en tant que médiatrice entre le soi et un monde lui-même pris selon ses degrés variables de praticabilité et donc d'étrang(èr)eté¹²», la deuxième comme «la relation de soi à l'*étranger* au sens précis de l'autre que soi¹³» et la dernière comme le «rapport de soi à soi-même qu'est la *conscience*¹⁴».

Notre thèse, en somme, cherche à identifier les diverses stratégies empruntées par Madeleine Monette pour construire le personnage central de chaque

roman. Dans cette optique, l'expérience de l'altérité d'autrui est celle qui convient le mieux à l'étude de Manon et de Marie-Paule. Les deux autres expériences d'altérité, de leur côté, conduiraient à une analyse de la conscience du personnage en question. Or, les deux romans tendent plutôt à montrer la façon dont Manon et Marie-Paule sont pensées par le ou les personnages secondaires.

1. Altérité d'autrui

P. Ricoeur conçoit l'altérité d'autrui selon la forme d'un échange entre deux mouvements : le *mouvement de soi vers l'autre* et le *mouvement de l'autre vers soi*. Pour les caractériser, il s'inspire respectivement d'Edmund Husserl et d'Emmanuel Lévinas.¹⁵ E. Husserl réduit l'autre au seul sens que peut lui donner l'ego, alors que E. Lévinas croit à la fermeture de l'identité du même qui engendre l'altérité radicale de l'autre. Ainsi, l'autre est un même pour E. Husserl et pour E. Lévinas, un étranger. P. Ricoeur, pour sa part, opte pour une position modérée. Il soutient que les deux mouvements se complètent et qu'il est possible de connaître l'autre, au moins partiellement.

Le mouvement de soi vers l'autre se déploie, selon P. Ricoeur, dans la *dimension gnoséologique*, c'est-à-dire attachée à la connaissance. Le soi y est «défini par son ouverture et sa fonction découvriante¹⁶» Le second mouvement est,

quant à lui, placé dans la *dimension éthique*. L'appel de l'autre devient une «assignation à la responsabilité ¹⁷». Comme le soi y apparaît en tant que destinataire, ce mouvement révélerait son utilité, d'après nous, pour étudier la quête de soi à travers l'autre. Aussi, le mouvement de soi vers l'autre est-il retenu pour les besoins spécifiques de notre thèse. C'est, en effet, celui par lequel le lecteur du *Double Suspect* et d'*Amandes et Melon* prend essentiellement connaissance de Manon et de Marie-Paule qui sont construites à partir des pensées du ou des personnages secondaires.

2. Mouvement de soi vers l'autre et Apprésentation

Pour décrire ce mouvement, P. Ricoeur suit E. Husserl au terme de ses *Méditations cartésiennes* où l'ego fait abstraction de ce qui lui est étranger pour retrouver ce qui lui est spécifique. ¹⁸ C'est dans cette attitude que l'ego constitue autrui «sur le mode de l'*alter ego* ¹⁹.» Cette constitution s'accomplit à partir d'un processus qui a pour nom *apprésentation*. *Apprécier* signifie pour E. Husserl : «rendre conscient en tant que coprésent ²⁰».

E. Husserl cite en exemple l'apprésentation d'un objet : «le devant, qui est proprement vu, d'une chose présente toujours et nécessairement une face arrière de la chose, lui prescrivant un contenu plus ou moins déterminé ²¹.» Peuvent donc être apprésentés, à l'instar d'un objet, un souvenir, une anticipation, un corps et

même un alter ego. L'autre n'est donc pas seulement appréhété en tant que corps, mais aussi en tant qu'ego. Dans le cas de l'ego de l'autre, E. Husserl convient que «ce qui est appréhété [...] ne peut jamais devenir effectivement présent ni être véritablement perçu²².»

Aussi, l'appréhension s'opère-t-elle à la faveur d'une association fondée sur la *ressemblance*.²³ Sur ce point, P. Ricoeur est partagé. Il ne nie pas que pour appréhéter autrui, le soi doit s'appuyer sur ce qui, chez l'autre, lui ressemble. Mais «[l]a seule voie qui reste dès lors ouverte est de constituer le sens autrui "dans" (*in*) et "à partir" (*aus*) du sens moi²⁴.»

En définitive, l'appréhension qui résulte du mouvement de soi vers l'autre «ne produit pas le sens *alter* de l'*alter ego*, mais le sens *ego*²⁵. L'autre, selon P. Ricoeur, ne se réduit pas à la façon dont il est constitué. Son altérité est ailleurs que dans le soi, parce que le processus d'appréhension entraîne également une irrémédiable *dissymétrie*. Ce processus, en effet, «ne permet pas de vivre les vécus d'autrui²⁶. Au bout du compte, jamais «l'écart ne peut être comblé entre la présentation de mon vécu et l'appréhension de ton vécu²⁷.»

P. Ricoeur, par son approche englobante, complexifie le concept husserlien de l'altérité. Si l'appréhension demeure la seule voie pour connaître autrui dans le mouvement de soi vers l'autre, elle a cependant ses limites, car les différences entre soi et l'autre ne peuvent être totalement dépassées.

Si [la dimension gnoséologique] ne crée pas l'altérité, toujours présupposée, elle lui confère une signification spécifique, à savoir l'admission que l'autre n'est pas condamné à rester un étranger, mais peut devenir *mon semblable*, à savoir quelqu'un qui, *comme moi*, dit "je" ²⁸.

Comment définir ce qui est *toujours présupposé* ? En suivant P. Ricoeur, nous constatons que le *caractère de ce qui est autre* reste flou, parce qu'il réfère, somme toute, à l'inconnaissable. Nous pouvons développer cette idée un peu plus. Le mouvement de soi vers l'autre ne permet de saisir autrui que d'une manière partielle et partiale. En d'autres mots, la connaissance qu'on peut avoir de l'autre reste toujours approximative. L'expérience de l'altérité d'autrui se résume donc à cela même qui est insaisissable dans la façon d'appréhender l'autre. Si P. Ricoeur donne une idée utile des limites du savoir accessible sur l'autre dans la vie, qu'en est-il dans la fiction ?

C. Altérité et Narration

Pour analyser la construction de l'altérité d'un personnage essentiellement appréhété, il semble bien que l'action ne suffise pas. En effet, l'action attribuée au personnage autre est toujours incertaine, soit racontée de façon indirecte soit absente. Il faut donc sortir d'un cadre d'analyse qui ne tient compte que de l'action pour en adopter un autre qui privilégie les particularités de l'appréhension. Or, si l'appréhension ne donne pas accès à ce qui constitue l'altérité d'autrui, elle la

présuppose. Elle expose, de fait, l'éternelle dissymétrie entre soi et l'autre et, à bien y penser, l'*opacité* de l'être humain, une idée développée par D. Cohn.²⁹ Cette opacité n'est-elle pas, d'ailleurs, une manifestation de l'altérité d'autrui ? Et si c'est vrai, comment la narration construit-elle l'opacité du personnage ?

1. Opacité

D'abord, la *vie psychique* d'un être humain prend des abords insaisissables pour ceux qui le regardent vivre. D. Cohn indique que la littérature est cependant parvenue à transcender l'obstacle de l'opacité de l'être humain en représentant la vie psychique des personnages au moyen de stratégies narratives. Cela soulève toutefois le *paradoxe* même du roman moderne.

Si l'univers quotidien devient fiction par le simple procédé qui consiste à révéler la vie secrète des individus qui l'habitent, l'inverse est également vrai : les personnages de fiction les plus authentiques, ceux qui ont le plus de "profondeur", sont ceux que nous connaissons le plus intimement, et d'une connaissance qui nous est précisément interdite dans la réalité.³⁰

La *transparence intérieure* est le nom donné à ce procédé qui, promu peu à peu au rang des conventions tacites entre auteur et lecteur, donne tout son poids au «souci de vraisemblance psychologique³¹» dont le roman moderne se veut porteur.

2. Personnage opaque

Dans l'optique d'une construction de l'altérité, la notion de transparence

intérieure doit être élargie. M. Monette, en effet, utilise des stratégies narratives qui permettent cette transparence pour, justement, créer deux personnages qui ont l'opacité des êtres humains. Comment ? En reproduisant le mouvement de soi vers l'autre, c'est-à-dire en opérant une mimésis du travail d'une ou de plusieurs consciences qui appréhendent l'être disparu.

En ce sens, le personnage disparu est construit en tant qu'autre, en tant que *ce qui n'est pas le sujet*. Contrairement aux personnages secondaires à l'identité desquels le roman donne accès, le personnage autre n'est pratiquement pas donné comme une conscience en marche. En effet, le lecteur ne voit jamais Manon penser directement et s'il voit un minime fragment de la vie psychique de Marie-Paule, celle-ci demeure opaque. Il a accès aux actions et aux pensées probables du personnage autre par la médiation des personnages secondaires dont la vie psychique est représentée par le roman. Finalement, la narration s'efforce d'interdire la connaissance complète et directe de Manon et de Marie-Paule, contrairement à la règle interne que les deux romans imposent aux personnages secondaires.

3. Construction de l'altérité

L'opacité du personnage est, en somme, la résultante de stratégies narratives. C'est aussi la manifestation de la *part toujours insaisissable de l'autre*

que les deux romans évoquent délibérément. Comment analyser la construction de l'insaisissable ? Le but, ici, n'est évidemment pas d'identifier l'altérité. Il est possible cependant d'identifier les stratégies narratives qui servent à la construire. Pour les analyser, il faut donc passer par la construction du personnage autre et par celle des romans qui l'incarnent. En fait, l'exploration de ces constructions semble inévitable, parce que l'altérité est une construction indirecte et subtile. C'est, à vrai dire, ce qui fait le génie des romans choisis.

II. À la recherche des stratégies de construction

Le Double Suspect et Amandes et Melon ont en commun des stratégies narratives pour construire l'altérité, soit la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*. Déjà entrevue, la transparence intérieure, analysée par D. Cohn, s'exprime grâce aux modes de représentation de la vie psychique du personnage de roman. Cette stratégie surtout syntaxique a cependant besoin, pour porter ses fruits, d'une stratégie plus structurelle. Il s'agit de la focalisation dont Mieke Bal étudie les mécanismes.

A. Narration et Focalisation

Pour M. Bal, l'étude d'un personnage ne peut pas faire l'économie de la réponse aux questions *qui parle ?* et *qui voit ?*

Le lecteur peut interpréter, voire porter un jugement sur un personnage. C'est que ce personnage, d'une manière ou d'une autre, est lisible, disons "visible" : le lecteur le "voit". Le lecteur le voit par l'intermédiaire d'une autre instance, une instance qui voit et, en voyant, fait voir. [...] Mais le jeu continue : on ne saurait déterminer "qui voit", sans tenir compte de ce par quoi on perçoit cette vision [...]. Il faut savoir "qui parle".³²

Ces deux questions ressortissent à la narration et à la focalisation que M. Bal considèrent en tant qu'activités. «*Raconter* un récit est produire des phrases qui signifient ce récit. [...] Cette activité d'énonciation est la *narration*³³.» La focalisation, de son côté, se résume à l'idée de «*centre d'intérêt*³⁴». M. Bal l'explique ainsi : «j'entends par ce concept le résultat de la *sélection*, parmi tous les matériaux possibles, du contenu du récit. Ensuite, il comporte "la vue", la *vision*, aussi dans le sens abstrait de : "considérer quelque chose sous un certain angle", et finalement la *présentation*³⁵.»

Ces deux activités ont un sujet et un objet : le *narrateur* comme «sujet de la narration», le *narré* comme «objet de la narration», le *focalisateur* comme «sujet de la focalisation» et le *focalisé* comme «objet de la focalisation». ³⁶ Il est intéressant de souligner que ces quatre instances narratives sont présentées de façon hiérarchique, c'est-à-dire que l'auteur d'une oeuvre délègue son pouvoir de narration au narrateur qui, à son tour, peut déléguer son pouvoir de focalisation à un ou plusieurs personnages focalisateurs, préalablement narrés et focalisés. Conséquemment, il est possible de retrouver un personnage focalisé à plusieurs niveaux de focalisation.

1. Focalisation et Apprésentation

Le personnage parvient au lecteur par la médiation de plusieurs instances. En bout de ligne, ces dernières ont beaucoup de pouvoir sur la construction faite du personnage, car peu importe l'action ou la pensée qui lui est attribuée, celle-ci est soumise à la façon de voir, à l'interprétation, voire au jugement du focalisateur, qu'il soit narrateur ou personnage. À bien y réfléchir, la focalisation englobe la notion d'apprésentation qui s'opère selon le mouvement de soi vers l'autre. En effet, cette activité du récit fait de Manon et de Marie-Paule des personnages autres qui *ne sont pas sujets*, en d'autres mots, des personnages focalisés qui apparaissent comme le *centre d'intérêt* de la vie psychique des personnages focalisateurs.

2. Focalisé

Cette vie psychique doit, elle aussi, être comprise comme un focalisé. M. Bal, d'ailleurs, en identifie deux sortes : le *focalisé perceptible* de l'extérieur «par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût³⁷» et le *focalisé imperceptible*, c'est-à-dire «perçu uniquement de l'intérieur, comme une donnée psychologique³⁸.» Pour que soit construite l'altérité du personnage autre, il faut que le focalisé imperceptible soit représenté par le roman au moyen des modes de représentation de la vie psychique tels que décrits par D. Cohn.

B. Modes de représentation de la vie psychique

D. Cohn ne s'intéresse pas aux façons dont le récit représente les paroles prononcées à haute voix par les personnages, mais plutôt à celles qui donnent accès à leur vie psychique. Puisque la transparence intérieure est impossible dans la vie, le cadre dans lequel le roman déploie la vie psychique sert de justification. Finalement, le choix que font les auteurs parmi les différents modes de représentation a pour objectif de les faire oublier, pour que le lecteur y croie vraiment. Sans véritablement prendre parti pour un mode ou pour un autre, D. Cohn cherche plutôt à voir ce qui justifie son emploi et à en montrer les effets. Elle garde constamment comme point de mire la relation entre le narrateur et le personnage et opère une distinction entre le récit à la troisième personne et celui à la première personne.³⁹

1. Dissonance et Consonance

La lecture d'un personnage est grandement influencée par la relation que le narrateur entretient avec celui dont il dépeint la vie psychique. D. Cohn traduit cette relation en rapports de *dissonance* et de *consonance* qu'elle nomme aussi *écart* et *harmonie*.

Le rapport de dissonance «est dominé par un narrateur bien mis en évidence et qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte

les mouvements ⁴⁰». Il révèle, de fait, «la supériorité du narrateur, dans la connaissance de la vie intérieure du personnage comme dans les capacités requises pour la décrire et l'apprécier ⁴¹.»

Quant au rapport de consonance, il «passe par l'intercession d'un narrateur qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit ⁴².» Il peut même, en fait, se laisser interpréter comme «une fusion presque totale de la voix du narrateur et de celle du personnage ⁴³».

Cela dit, D. Cohn indique que la relation narrateur / personnage peut varier à l'intérieur d'un même récit qu'il soit à la première ou à la troisième personne.

2. Récit à la troisième personne

Pour les récits à la troisième personne, D. Cohn identifie trois grands modes de représentation utilisés par les auteurs : le *psycho-récit*, le *monologue rapporté* et le *monologue narrativisé*.

2.1 Psycho-récit

Le psycho-récit se définit comme le «discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ⁴⁴». Il décrit la vie psychique du personnage à l'aide du *il* ou du *elle* et de verbes de pensée et de sentiment. D. Cohn en donne cet exemple : «Il se demanda s'il était en retard ⁴⁵». Le psycho-récit possède aussi l'avantage

d'être souple sur le plan temporel, permettant de faire des bonds vertigineux dans le temps ou de l'étirer au maximum. Finalement, ce mode indirect peut donner accès à l'*infra-verbal*, c'est-à-dire à la vie psychique non verbalisée.

2.2 Monologue rapporté

Mode direct, le monologue rapporté est le «discours mental d'un personnage ⁴⁶» que le narrateur doit citer tel quel. L'exemple précédemment donné est ainsi transformé : «(Il pensa :) Suis-je en retard ⁴⁷ ?» Comme le souligne D. Cohn, «les monologues sont supposés restituer ce qu'un personnage se dit à lui-même effectivement ⁴⁸.» Cela, cependant, ne les met pas à l'abri de la dissonance. C'est pourquoi il faut accorder une attention particulière au contexte de la citation. Comme, par ailleurs, le monologue rapporté est une restitution du discours intérieur, cela l'empêche justement de donner accès à l'*infra-verbal*.

2.3 Monologue narrativisé

Par monologue narrativisé, il faut entendre «discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur ⁴⁹.» Celui-ci, en fait, se présente comme un mélange des deux premiers modes, ce qui le rend difficile à identifier, parce que c'est un discours qui provient du narrateur et qui accuse, en même temps, certaines

touches qui ne peuvent qu'être attribuées au personnage : «Était-il en retard ⁵⁰ ?» Le mettant en perspective avec les deux autres modes, D. Cohn indique :

Il se distingue du monologue rapporté par le temps grammatical et la personne, même lorsque le monologue rapporté ne présente pas de signe explicite de la citation [...] ; il se démarque du psycho-récit par l'absence de tout verbe de pensée ou de sentiment, bénéficiant ainsi d'une totale indépendance syntaxique. ⁵¹

2.4 Combinaison de modes

D. Cohn soutient que les auteurs combinent souvent ces trois modes à l'intérieur d'un même récit et que la relation narrateur / personnage peut aussi varier. En fait, tout dépend de l'effet voulu. Il demeure quand même que les choix opérés par un auteur dépendent non seulement de sa virtuosité, mais aussi de ses croyances. C'est ce que souligne D. Cohn qui a identifié deux écoles de pensée par rapport à la vie psychique d'un être humain. ⁵² Les auteurs de la première école comprendraient la vie psychique en tant que langage, en tant que ce qui est verbalisé. Conséquemment, ils seraient plus enclins à utiliser le monologue rapporté. Pour la seconde école, la vie psychique est aussi infra-verbale, débordant de la sphère du langage pour englober «d'autres "composants psychiques" (*mind stuff*), notamment des images visuelles ⁵³ ». Les auteurs de cette école privilégieraient donc le psycho-récit et le monologue narrativisé qui sont plus proches du fonctionnement global de la vie psychique.

Cela dit, le psycho-récit et le monologue narrativisé sont privilégiés dans *Amandes et Melon* pour représenter la vie psychique des personnages. Aussi, ces deux modes accordent-ils la priorité au narrateur. Le pouvoir de cette instance sur la construction de l'altérité est, à bien y penser, énorme, surtout si nous songeons aux rapports de consonance et de dissonance que le narrateur peut instaurer avec les personnages focalisateurs qui, de leur côté, appréhendent le personnage de l'autre.

3. Récit à la première personne

Le récit à la première personne offre, lui aussi, plusieurs possibilités. Ici, la relation narrateur / personnage s'interprète différemment que dans le récit à la troisième personne, car le *je* narrateur et le *je* personnage renvoient finalement à la même identité.⁵⁴ Le journal intime ne fait pas exception à la règle. Encore faut-il reconnaître le mode narratif qu'il emprunte. De plus, en faisant ressortir les caractéristiques propres à ce type de récit à la première personne dans un contexte fictif, D. Cohn offre des points de repère indispensables pour mieux jauger *Le Double Suspect* qui se présente sous la forme de deux journaux intimes entrelacés.

3.1 Journal intime

Pour D. Cohn, le journal intime est un discours qui ne suppose aucun destinataire. Il «est aussi, traditionnellement, la forme de récit à la première

personne qui se prête le plus spontanément à la focalisation sur l'instant *présent*⁵⁵.

Mais cela ne l'empêche pas de s'intéresser au passé.

[D]ans le journal intime, on est censé n'écrire que pour soi, [...] la fiction de l'intimité s'effondre à partir du moment où le narrateur se met à exposer sa situation à sa propre intention, à la manière d'un autobiographe s'adressant à des lecteurs éventuels, ou d'un locuteur parlant à quelqu'un qui l'écoute. Pour la même raison, l'histoire passée de l'auteur du journal intime est normalement évoquée selon un ordre qui est celui de la mémoire, sous forme de fragments et d'allusions, et non pas de façon continue et délibérée.⁵⁶

Cette description permet donc d'envisager les stratégies narratives d'ordres justificatif et chronologique dans les romans adoptant cette forme de récit.

3.2 Modes narratifs

Pour l'analyse du *Double Suspect*, la relation entre le *je* narrateur et le *je* personnage, évoquée plus haut, est moins intéressante que la relation entre le focalisateur Anne et le focalisé Manon. C'est pourquoi il faut être attentif aux modes narratifs à l'oeuvre dans le roman. D. Cohn explique que, selon le mode narratif habituel dans les récits au *je*,

le narrateur se trouve au centre vital de son récit, s'il s'attache à son moi présent ou à son moi passé. Selon un mode narratif inverse, et bien connu, celui dans lequel le *je* se trouve en situation de témoin, le narrateur "focalise" sur les autres personnages, ou bien se fait le chroniqueur rétrospectif d'une expérience collective passée, et tant qu'il fait usage du passé grammatical ce type de récit à la première personne reste très éloigné de tout monologue intérieur.⁵⁷

À la lumière de cette distinction, il semble clair que la construction du personnage de Manon s'opère selon le mode narratif inverse. Si le journal d'Anne doit être analysé en tenant compte de ce mode, comment interpréter le journal de Manon ? Ce journal, dit le roman, a été réécrit par Anne. Sans l'ombre d'un doute, cette réécriture rend le *je* de Manon problématique. Pour faire face à ce problème posé à l'analyse, il serait opportun de considérer le journal de Manon comme un texte rapporté et de considérer, par le fait même, le *je* de Manon comme le *je* d'un personnage de récit à la troisième personne. Le contexte du *Double Suspect*, à bien y regarder, présente certaines similitudes avec celui d'un récit à la troisième personne : Anne apparaît comme un narrateur qui cherche à représenter la vie psychique de Manon et qui, par cette opération, fait plus ou moins de Manon son personnage. Cette transposition analytique au contexte du monologue rapporté permet de repérer les rapports de consonance ou de dissonance entre narrateur et personnage, entre focalisateur et focalisé, et finalement, entre le texte écrit par Anne et les pensées de Manon citées par Anne.

Conclusion

Les contributions de P. Ricoeur, de D. Cohn et de M. Bal permettent la création d'une nouvelle approche à l'analyse de romans qui ne cherchent plus tant à construire l'identité du personnage que son altérité. Cette approche est fondée sur

une correspondance de concepts. Aussi, l'altérité, en tant que *part toujours insaisissable de l'autre*, a-t-elle partie liée avec l'opacité du personnage duquel, traditionnellement, le roman permet la transparence intérieure. L'opacité s'avère donc une exploitation littéraire de l'altérité que peut faire un auteur. Seul instrument de connaissance dans le mouvement de soi vers l'autre, l'apprésentation, quant à elle, trouve son répondant littéraire dans le concept de focalisation. Le personnage de l'autre, en effet, apparaît comme le centre d'intérêt des personnages focalisateurs. En revanche, la vie psychique de ces personnages sujets doit être représentée pour que l'apprésentation soit, disons, lisible.

En somme, selon nous, les deux romans à l'étude montrent la façon dont une personne est pensée, et non pas tellement la façon dont elle pense ou agit. Ils empruntent, pour ce faire, au moins deux stratégies narratives communes que notre approche permet d'identifier : celle de la focalisation et celle de la transparence intérieure. Cette approche servira de base à l'analyse qui suit. Il faut souligner cependant que les deux romans de M. Monette sont différents quant aux thèmes et à l'architecture qui reflète ces derniers et sur laquelle s'appuie la construction du personnage de l'autre. Conséquemment, il est essentiel d'explorer les romans individuellement dans leurs détails afin de faire ressortir les variations dans les stratégies qui servent à construire l'altérité. C'est le but des deux prochains chapitres.

Notes

1. Annie Cohen, «Les Figures de l'absence de l'autre», *Les Figures de l'autre*, sous la direction de Michèle Ramond, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Collection «Hespèrides», 1991, p. 117.
2. [s. a.], *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, p. 54.
3. *Ibid.*, p. 137-138.
4. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1996 [c1990], p. 175.
5. *Ibid.*, p. 138, note en bas de page 1.
6. P. Ricoeur utilise le terme *ascription* pour désigner «l'attribution d'«expériences» à «quelqu'un»». *Ibid.*, p. 53, note en bas de la page 1, entre guillemets dans le texte. Il emprunte cette notion à P. F. Strawson. Peter F. Strawson, *Les Individus*, Paris, Seuil, 1973 (cité par P. Ricoeur).
7. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 170, en italique dans le texte.
8. *Ibid.*, p. 175, en italique et entre guillemets dans le texte.
9. P. Ricoeur définit la *concordance* et la *discordance* en ces termes : «Par concordance, j'entends le principe d'ordre qui préside à ce qu'Aristote appelle «agencement des faits». Par discordance, j'entends les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale.» *Ibid.*, p. 168, entre guillemets dans le texte. La dialectique du personnage correspond à la dialectique de la mise en intrigue de l'action. Pour un commentaire plus détaillé sur cette deuxième dialectique, voir *Id., Temps et Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 3 t. : t. I, 1983 ; t. II, 1984 ; t. III, 1985.
10. Paul Ricoeur, *supra*, note 4, p. 175.
11. *Ibid.*, p. 368, en italique dans le texte.

12. *Ibid.*, p. 369.
13. *Loc. cit.*, en italique dans le texte.
14. *Loc. cit.*, en italique dans le texte.
15. Pour son étude du mouvement de soi vers l'autre, P. Ricoeur cite les *Méditations cartésiennes* d'E. Husserl. Pour nos besoins, nous avons utilisé la traduction de Marc De Launay. Edmund Husserl, «Méditations cartésiennes», *Méditations catésiennes et les Conférences de Paris*, présentation, traduction et notes par Marc De Launay [*Cartesianische Meditationen und pariser Vortäge*, éd. S. Strasser, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950], Paris, Presses universitaires de France, Collection «Épiméthée, essais philosophiques», 1994, p. 43-231. Pour son étude du mouvement de l'autre vers soi, P. Ricoeur s'appuie sur trois ouvrages d'E. Lévinas. Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Presses universitaires de France, Collection «Quadrige», 1983 [c1947], 91 p. *Id.*, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, Collection «Phaenomenologica», 1961, 284 p. *Id.*, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, Collection «Phaenomenologica», 1974, 233 p.
16. Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 391.
17. *Ibid.*, p. 393.
18. E. Husserl donne à ce processus le nom de *réduction à la sphère propre*.
19. Edmund Husserl, *op.cit.*, p. 149, en italique dans le texte.
20. *Ibid.*, p. 158.
21. *Loc. cit.*
22. *Ibid.*, p. 161.
23. E. Husserl donne le nom d'*appariement* à cette association.
24. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 383, en italique et entre guillemets dans le texte.
25. *Ibid.*, p. 387, en italique dans le texte.

26. *Ibid.*, p. 385.
27. *Loc. cit.*
28. *Ibid.*, p. 386, en italique et entre guillemets dans le texte.
29. Dorrit Cohn, «Introduction», *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1978], Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1981, p.15-33.
30. *Ibid.*, p. 17-18, entre guillemets dans le texte.
31. *Ibid.*, p. 96.
32. Mieke Bal, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 32, entre guillemets dans le texte.
33. *Ibid.*, p. 4, en italique dans le texte.
34. *Ibid.*, p. 37, en italique dans le texte.
35. *Loc. cit.*, en italique et entre guillemets dans le texte.
36. Paraphrase. *Ibid.*, p. 33, en italique dans le texte.
37. *Ibid.*, p. 38.
38. *Loc. cit.*
39. Le récit à la troisième personne et le récit à la première personne sont ici présentés selon l'ordre où D. Cohn les aborde dans son ouvrage et qui n'est pas celui dans lequel nous analyserons les romans dans les deuxième et troisième chapitres, *Le Double Suspect* et *Amandes et Melon* étant respectivement un récit à la première personne et un récit à la troisième personne.
40. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 42-43.

41. *Ibid.*, p. 45.
42. *Ibid.*, p. 43.
43. *Ibid.*, p. 49.
44. *Ibid.*, p. 28-29.
45. *Ibid.*, p. 127.
46. *Ibid.*, p. 29.
47. *Ibid.*, p. 127.
48. *Ibid.*, p. 95.
49. *Ibid.*, p. 29.
50. *Ibid.*, p. 127.
51. *Ibid.*, p. 126. Bien entendu, lorsque le temps de la narration est le présent, les monologues narrativisés sont encore plus difficiles à identifier. Cependant, explique D. Cohn, «dans la mesure où ils excluent toute référence à la première personne, ils maintiennent le caractère virtuel de la relation entre les mots et les pensées qui est si caractéristique de la technique du monologue narrativisé.» *Ibid.*, p. 161-162.
52. Pour ce raisonnement, D. Cohn réfère aussi à la vie psychique en tant que «l'activité mentale que les psychologues appellent "langage intérieur", "parole intérieure", ou, plus scientifiquement, "endophasie".» *Ibid.*, p. 96, entre guillemets dans le texte.
53. *Ibid.*, p. 97. D. Cohn emprunte la notion de *mind stuff* à William James. William James, *The Principles of Psychology*, vol. I, New York, Dover Publications, 1950 (cité par Cohn).
54. Pour le récit à la première personne, D. Cohn identifie trois *techniques de la rétrospection* qui correspondent à peu près aux trois modes de représentation du récit à la troisième personne. Il s'agit de l'*auto-récit*, du *monologue auto-rapporté* et du *monologue auto-narrativisé*. Cependant, elle délaisse rapidement ces techniques pour se consacrer à l'analyse du

monologue intérieur autonome à partir duquel elle met en relief les différents types de récit à la première personne. Elle définit le monologue autonome ainsi : «un *genre* narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même.» *Ibid.*, p. 30, en italique dans le texte.

55. *Ibid.*, p. 236-237, en italique dans le texte.

56. *Ibid.*, p. 236.

57. *Ibid.*, p. 231, en italique et entre guillemets dans le texte.

Chapitre II :

Le Double Suspect* ou **La Stratégie du désaveu*

L'absence de l'autre est donc au coeur de l'écrit et du récit. Elle serait le moteur même de l'écrit. ¹

Annie Cohen

Introduction

Par son titre, *Le Double Suspect* attire l'attention à la fois sur son thème, sur son architecture et sur la présentation du personnage de l'autre. Le roman, en effet, réfléchit à l'attirance pour le même, soit à l'homosexualité évoquée notamment par la répétition du mot *déviante*, alors que les personnages d'Anne et de Manon sont présentés comme des doubles. Le double, en tant qu'élément de fond, est constamment reflété dans la forme du roman, car l'architecture joue sur cet aspect en entrelaçant deux journaux intimes et en multipliant les effets de miroir. Il faut donc s'attendre à trouver de nombreuses copies qui ne sont pourtant jamais conformes, puisque le double est suspect ou encore que le suspect est double. Ces éléments de départ ont leur pertinence pour l'analyse des stratégies qui construisent l'altérité, c'est-à-dire *la part toujours insaisissable du personnage de l'autre*. Le fond et la forme mettent ainsi en valeur à quel point la connaissance d'autrui est approximative.

Ce chapitre compte cinq parties. Se penchant tout d'abord sur le mouvement de soi vers l'autre, il cherche à montrer comment Manon est

apprésentée par Anne et comment, dans le roman, cette appréntation trouve son répondant littéraire dans la stratégie de focalisation qui emprunte, pour ainsi dire, la même direction, et dans le journal d'Anne et dans celui de Manon. Par ailleurs, la construction de l'altérité du personnage de Manon ne peut pas être analysée indépendamment de la construction du roman. C'est pourquoi l'analyse de l'architecture du *Double Suspect* précède celle de la relation Anne / Manon, celle de la forme du journal intime et celle de la construction du personnage.

La construction du roman, en effet, découle d'une architecture entrelacée et de nombreux jeux de miroir, donnant ainsi un tour particulier à la relation Anne / Manon. Anne, par son double discours, transforme cette relation humaine en relation narrateur / personnage et cela, en bout de ligne, participe aux fondements de sa démarche de réécriture. La forme du journal intime apparaît conséquemment modifiée en ce qui a trait à l'ordre de la pensée et de la mémoire. Cette modification, quant à elle, engendre le passage du journal intime à l'écriture de la fiction. Il ressort donc que la construction de Manon repose sur une distinction entre personne et personnage. Nous nous demandons, pour cette raison, si le roman construit l'altérité en mettant en valeur la reconstitution de Manon en personnage, en évoquant la «mélecture²» de la personne, une stratégie à laquelle nous donnons le nom de désaveu.

I. Mouvement de soi vers l'autre

C'est notamment en épousant le mouvement gnoséologique de soi vers l'autre que *Le Double Suspect* parvient à rendre la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*. Comme Manon est déjà morte quand le récit commence, il paraît tout à fait logique que le roman s'ouvre sur le journal d'Anne où celle-ci cherche à connaître qui était vraiment Manon et les raisons de sa mort. Selon l'approche théorique développée précédemment, l'apprésentation étant la seule voie pour connaître autrui dans le mouvement de soi vers l'autre, dans la littérature narrative, cette voie peut s'exprimer au moyen de la focalisation.

A. Apprésentation

L'apprésentation, certes, constitue autrui, mais elle ne rend pas l'autre saisissable pour autant. C'est d'ailleurs ce que montre le roman qui ne présente qu'une démarche à sens unique, celle qui amène Anne à découvrir Manon. C'est donc grâce à l'apprésentation que le lecteur parvient à voir et à connaître Manon et qu'il est aussi, par le fait même, constamment confronté à la manière dont Anne perçoit son amie. Pour aiguïser sa perception, Anne dispose de ses souvenirs, mais aussi des cahiers noirs de Manon dont elle a hérité : «Manon étant disparue, je n'ai plus d'autre interlocuteur que son journal» [DS 49].

Manon est aussi apprésentée en tant qu'alter ego par Anne à partir de leurs ressemblances, l'apprésentation étant pour Paul Ricoeur, comme souligné plus haut, en partie fondée sur la ressemblance. Même si son amie est morte, Anne écrit par exemple : «la voix de Manon se confond étrangement à la mienne. C'est comme si Manon n'avait eu qu'à amorcer la conversation pour que je puisse en deviner d'avance toutes les répliques» [DS 126]. Ainsi réduite à apprésenter Manon sans aucune possibilité de dialogue, Anne ne peut la connaître qu'approximativement. L'apprésentation, de fait, suppose également la dissymétrie, puisque «l'écart ne peut être comblé entre la présentation de mon vécu et l'apprésentation de ton vécu³.»

C'est au fond ce que cherche à montrer le roman en mettant l'accent, dès le départ, sur la découverte des cahiers noirs qui déclenche, chez Anne, tout le questionnement sur l'autre. Il faut dire que devant son amie qu'elle connaissait depuis peu, Manon s'est forgé, de toutes pièces, une identité qui n'était pas la sienne et qui est démentie par les cahiers. La première impression qu'Anne a eue de Manon était donc fausse. Celle-ci n'étant cependant plus là pour répondre à ses questions, Anne doit se fier aux cahiers où des blancs ont été laissés. Elle n'a conséquemment pas d'autre choix que de spéculer sur ceux-ci. L'activité spéculative laisse ainsi planer l'idée de dissymétrie qui, à son tour, évoque la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*.

B. Focalisation

Les côtés cachés de Manon sont surtout apprésentés à partir des cahiers noirs que le roman, stratégiquement, ne donne jamais à lire. Il présente, à leur place, le texte réécrit par Anne. Cette absence du texte original renforce la construction de l'altérité, car elle présente l'avantage d'uniformiser la focalisation. Pour reprendre la définition de deux instances narratives selon Mieke Bal, Anne apparaît toujours comme «sujet de la focalisation» et Manon, comme «objet de la focalisation». ⁴ Ces rôles respectifs de focalisateur et de focalisé sont d'ailleurs fortement accentués, comme le montre le contenu des deux journaux intimes.

1. Anne la focalisatrice

Manon apparaît comme le principal «*centre d'intérêt* ⁵» du journal d'Anne. Sa rédaction est tout d'abord déclenchée par la mort de Manon et, pour cette raison, ses premières pages reviennent constamment, comme l'indique Brigitte Roussel, sur «le non aboutissement des rapports entre Manon et la narratrice ⁶». Mais bien vite, l'essentiel de son propos devient le journal de Manon qu'Anne s'est mis en tête de réécrire. La narratrice y note ses impressions sur le processus de réécriture et y cristallise son interprétation personnelle des cahiers noirs.

Anne demeure, au bout du compte, presque inconnue pour le lecteur. Par exemple, son nom n'est donné qu'à la fin du journal de Manon alors qu'à la toute fin

de son propre journal, Anne vient spécifier qu'il est fictif. Elle parle aussi très peu de son passé, se limitant à quelques détails biographiques. Si elle s'attarde plus à son environnement immédiat, Rome en l'occurrence qui est le dernier lieu où elle a vu Manon, elle se montre très sélective dans ce qu'elle raconte. Elle décrit ainsi ses chambres d'hôtel, en particulier la chambre luxueuse de Manon dont elle a hérité, puis l'autre chambre de la Via Veneto qui lui sert de lieu d'écriture. Elle explique également la nature de sa relation avec Franco, le propriétaire de l'hôtel, qui lui donne du travail et de bons prix, ce qui finalement lui permet de rester à Rome et d'écrire. Bref, l'accent mis sur tous ces détails apparaît littéralement comme une façon détournée de parler de Manon, de s'en rapprocher par l'écriture.

Anne, en somme, ne dévoile pratiquement rien sur elle-même dans son propre journal. Comme le soutient Julie LeBlanc : «À mesure que le récit avance, nous constatons que ce qui sous-tend [...] ce journal [...], ce n'est pas une entreprise de présentation de "soi", dans la mesure où ce n'est pas son moi que la diariste cherche à dire, mais plutôt celui d'autrui ⁷.» Tourné vers l'extérieur, vers l'autre que figure Manon, ce journal emprunte donc le mode narratif où, selon la description de Dorrit Cohn, «le *je* se trouve en situation de témoin, le narrateur "focalise" sur les autres personnages ⁸». Ce qu'il faut dire, c'est que le choix de ce mode n'est pas innocent, car il intensifie le rôle d'Anne dans la focalisation.

2. Manon la focalisée

Il est certes surprenant qu'Anne soit si peu focalisée dans son journal. Il semble pourtant tout à fait normal qu'étant donné l'intérêt qu'elle porte à Manon, cette dernière y soit focalisée. Ce qui paraît toutefois aussi étonnant, c'est que les rôles de focalisateur et de focalisé ne changent pas, même dans le texte qui est donné comme le journal intime de Manon et qui s'intitule, dans le roman, «cahiers à tranches rouges». De fait, le travail de réécriture contenu dans ces cahiers montre moins la façon dont pense Manon que celle dont elle est pensée par Anne. Cette dernière, du reste, affirme au sujet des cahiers noirs : «il ne dépend plus que de moi de les faire parler.» [DS 39] Figée dans son rôle de personnage focalisé, Manon n'a pas, à proprement parler, de vie psychique. Anne indique d'ailleurs : «Il se peut même que j'en sois déjà arrivée à inventer, de toutes pièces, un costume qui n'irait à personne, et surtout pas à Manon.» [DS 43] Finalement, focalisation égale surtout correction dans les cahiers à tranches rouges qui ne donnent accès qu'à la vie psychique de Manon revue et corrigée par Anne.

L'absence des cahiers noirs est, en d'autres mots, une stratégie narrative qui construit l'altérité, car elle réduit le lecteur à la perspective d'Anne dans son appréhension du personnage de Manon. En tant que narratrice et focalisatrice dans son propre journal, Anne est l'instance «qui parle» et qui, en même temps, «fait voir». ⁹ Elle ne délègue qu'en apparence ses pouvoirs de narration et de focalisation,

même si elle fait dire *je* à Manon dans les cahiers à tranches rouges. Ici, en effet, le *je* narrateur et le *je* personnage ne renvoient pas à la même identité. Il ressort donc qu'en épousant le mouvement de soi vers l'autre, *Le Double Suspect* rend la focalisation nette et la tentative d'appréhension constante. La vie psychique évoquée dans les cahiers à tranches rouges est pourtant si ténue que la possibilité de connaître autrui paraît douteuse et que l'altérité de Manon reste entière.

II. Construction du roman

La construction de ce personnage autre s'opère grâce à la focalisation qui, elle, s'appuie sur l'architecture globale du roman. L'architecture du *Double Suspect* est donc, en elle-même, une stratégie de construction de l'altérité. Elle présente deux particularités : l'entrelacement et les miroirs.

A. Architecture entrelacée

Le roman se compose exclusivement de deux journaux intimes entrelacés qui sont distribués en cinq chapitres : le journal de Manon est donné en deux segments, celui d'Anne, en trois. L'ordre des chapitres met bien en évidence le rapport focalisateur / focalisé, à cause de l'importance qu'il accorde à la perception d'Anne. Son journal ouvre et ferme le roman, et s'insère entre les deux parties du journal de Manon. Pour accéder à ce personnage, le lecteur doit donc littéralement passer par

Anne. La forme reflète ainsi le contenu : l'architecture entrelacée, l'appréhension d'un personnage par un second.

En outre, la fascination qu'exerce Manon sur Anne est mise en relief par la proportion de chaque journal. Celui de Manon compte pour les trois quarts du roman alors que celui d'Anne, pour un quart seulement. Cette fascination apparaît d'ailleurs plus évidente à mesure que le roman avance. Les trois segments du journal d'Anne se font, en effet, de plus en plus courts, le premier comptant trente-huit pages, le deuxième dix et le dernier six. Il semble qu'au fil de son récit, Anne s'efface pour disparaître graduellement dans le personnage de Manon. Voilà donc une variante du mouvement de soi vers l'autre. Cela dit, Anne est bel et bien le «sujet de la focalisation ¹⁰» et surtout le point d'origine de l'appréhension de Manon.

B. Architecture de miroirs

Ni la construction du roman ni la construction du personnage de Manon ne reposent uniquement sur l'entrelacement particulier des journaux intimes. Ces deux constructions font également jouer les miroirs, ce qui semble une stratégie tout à fait logique dans un contexte qui met de l'avant le thème du double. Quelques analyses du *Double Suspect* ont d'ailleurs souligné son architecture spéculaire. ¹¹ Le roman,

lui-même, incite le lecteur à privilégier la piste du miroir en y faisant référence à trois reprises dès le premier chapitre.

Détail signifiant, Anne décide d'entreprendre son travail de réécriture, après s'être observée dans un miroir, habillée des vêtements de Manon : «Debout devant la glace, je regardais mon corps en m'efforçant de ne pas voir mon visage et, lentement, le visage de Manon m'était revenu en mémoire en se substituant au mien.» [DS 46] Quelques pages plus loin, les cahiers noirs apparaissent à Anne comme «un miroir aux alouettes» [DS 49]. Cette référence à un miroir qui n'en est pas un, à proprement parler, exprime non seulement la fascination pour Manon, mais laisse déjà entendre que les cahiers noirs sont un piège dans lequel Anne se perdra. Tenons pour preuve le dernier segment de son journal qui ne compte que six pages. Arrivée à cette étape de son récit, Anne finit par avoir intégré toutes les angoisses de Manon, personnage qu'elle a créé et dans lequel elle s'est projetée. Elle compare d'ailleurs, avant même de commencer, le travail de réécriture à un «miroir déformant» [DS 53].

Le lecteur peut dès lors présumer qu'il aura droit, par la suite, à une image faussée de Manon. Pour le reste, il manque une dimension au miroir qui ne peut que renvoyer une image incomplète. L'image de Manon, à bien y penser, peut facilement être rapprochée du processus d'appréhension : elle est fondée sur la ressemblance entre Anne et Manon tandis que son incomplétude et sa fausseté

supposée rappellent la dissymétrie entre soi et l'autre. Soulignant, dès le début et à gros traits, la forme qu'il empruntera, le roman multiplie ensuite les effets de miroir pour amplifier l'ambiguïté de l'image qui s'interprète comme une manifestation de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*.

1. Journal de Manon

L'agencement des chapitres reproduit les effets de miroir. Il y a d'abord les deux parties du journal de Manon qui se reflètent l'une l'autre, renvoyant toutes les deux à des images d'homosexualité. La première partie présente un univers plus masculin et fait constamment référence à l'homosexualité de Paul, le mari de Manon. Celle-ci y raconte comment elle a découvert la préférence sexuelle de Paul, comment elle a vécu sa mort et comment elle accepte plus ou moins bien ces deux peines conjuguées. Dans la deuxième partie de son journal, l'univers est plutôt féminin, et le thème de l'homosexualité, plus voilé. Manon y évoque sa rencontre avec Andrée, leur cohabitation, la fin de leur amitié et puis, finalement, sa rencontre avec Anne. Au fil des pages, «les *désirs suspects* de Manon» [DS 238] ¹² prennent de plus en plus de place et peu à peu, Manon semble dévorée par l'idée que les autres puissent s'imaginer qu'elle est attirée par les femmes. La vie psychique de Manon apparaît cependant comme une construction incomplète et ambiguë, car le journal d'Anne complexifie le grand jeu des miroirs.

2. Journal d'Anne

Ce journal raconte, à un premier niveau, l'histoire d'un processus d'identification que nous avons déjà évoqué. La narratrice s'identifie physiquement à Manon dans le premier segment, alors que dans le dernier, elle s'identifie psychologiquement à celle qu'elle considère comme un personnage : «mais il semble qu'aux prises avec ce personnage auquel je m'identifiais de plus en plus étroitement, j'aie tout simplement fini par céder aux mêmes peurs et aux mêmes scrupules que lui.» [DS 238] Les premier et dernier segments de ce journal se reflètent ainsi l'un l'autre, ce qui revient à dire que le journal de Manon constitue un miroir dans lequel Anne se mire.

Il s'agit cependant d'un miroir qu'Anne a elle-même construit, réécrit. À un second niveau par conséquent, le journal de Manon est une réflexion du journal d'Anne. La partie médiane de ce dernier peut, en effet, selon l'expression de Janine Ricouart, figurer à titre de «centre du miroir¹³» ou, mieux encore, à titre de miroir tout simplement, surtout si nous acceptons le glissement sémantique de *réflexion*, au sens de phénomène physique lumineux, à *réflexion*, au sens de pensée.¹⁴ Cette partie, de fait, située exactement au centre du roman, contient essentiellement une réflexion sur l'acte créateur.

Ici, Anne se penche surtout sur le processus d'écriture et sur les ruses utilisées pour combler les blancs laissés par Manon, pour les présenter, en

d'autres mots, pour les «rendre conscient[s] en tant que coprésent[s] ¹⁵». Il est possible de présumer, au bout du compte, que les révélations contenues dans cette partie permettent aux chapitres de se refléter les uns les autres comme dans un miroir : les deux parties du journal de Manon renvoyant à l'homosexualité, la première et dernière partie du journal d'Anne renvoyant au processus d'identification, le journal de Manon se voulant le miroir du journal d'Anne et vice versa, puisqu'Anne devient Manon en s'identifiant à celle-ci et que Manon devient Anne en étant l'objet de création de celle-là.

3. Personnages-miroirs

Les jeux de miroir sont donc produits à profusion.¹⁶ Dans la première partie des cahiers à tranches rouges par exemple, Michel, l'amant de Manon, apparaît comme une image inversée de Paul. Il a d'abord vécu, contrairement au mari de Manon, une expérience homosexuelle pour ensuite se tourner vers les femmes. Dans la seconde partie des cahiers, Andrée représente aussi un personnage-miroir important.

J. Ricouart, d'ailleurs, donne une interprétation intéressante de l'ambiguïté générée par ce personnage, lorsqu'elle fait référence au passage où Andrée est «habillée d'un jean noir et d'un chandail de laine rouge» [DS 205].

L'ambiguïté de ce qu'Andrée représente pour Manon se trouve renforcée plus tard lorsque Manon prend l'identité d'Andrée vis-à-vis d'Anne, et qu'elle se crée un personnage basé sur ce qu'Andrée lui a dit d'elle afin de cacher sa propre identité à Anne. Cet épisode renvoie au début du texte lorsqu'Anne prend l'identité de Manon ¹⁷.

Analysant la finale du roman, quand Anne sort de l'avion «habillée d'un jean noir et d'un chandail rouge» [DS 241], J. Ricouart ajoute : «La boucle se referme donc sur une nouvelle ambiguïté : Andrée était le double de Manon, et Manon était le double d'Anne ; et la femme qui descend de l'avion à la fin ressemble à Andrée ¹⁸».

4. Miroir, Double et Altérité

Le roman tire abondamment profit des multiples jeux de miroir qui contribuent à concrétiser le thème du double en amenant le lecteur à adhérer naturellement à l'aspect fusionnel qui lie les personnages les uns aux autres. De façon plus particulière, cette stratégie tend à rendre difficilement différenciables les personnages féminins. Par le fait même, elle enveloppe Manon d'ambiguïté, ce qui attire l'attention du lecteur sur la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*. Les jeux de miroir, il est vrai, font aussi ressortir l'écart qui sépare constamment les personnages, car ils ne donnent jamais des images parfaitement identiques.

La piste étymologique des mots *double* et *spéculaire* n'est d'ailleurs pas sans rappeler le caractère suspect de l'image rendue par le miroir. ¹⁹ *Double* renvoie non

seulement à *duplication*, mais aussi à *duplicité*, comme le souligne justement Valérie Raoul à propos du *Double Suspect* : «La duplication et la duplicité sont désignées à partir du titre comme thème et technique qui serviront à établir une ambivalence voulue²⁰.» Aussi, notre rappel cherche-t-il à mettre en évidence la duplicité de Manon qui s'est donné une identité qui n'était pas la sienne, de même que la duplicité dont Anne fait preuve à son tour en réécrivant les cahiers noirs. Pour sa part, la piste étymologique de *spéculaire* est, elle aussi, éclairante. Si ses racines remontent à *miroir*, elles sont aussi très proches de *spéculation*.²¹ Il semble ici intéressant d'évoquer la spéculation sur laquelle est en partie fondé le projet de réécriture d'Anne.

Le roman, en somme, présente Anne et Manon comme des doubles tout en montrant que cette présentation découle d'une illusion. Par la stratégie des jeux de miroir, il tend à créer la confusion de sorte qu'il devient difficile pour le lecteur de savoir qui est qui. Cela dit, la démarche d'Anne vise essentiellement à saisir Manon par l'unique mouvement de soi vers l'autre, à l'appréhender. C'est une des conséquences normales de ce mode de connaissance que l'ego en soit réduit à imaginer ce qui n'est pas perceptible chez l'autre. Dans *Le Double Suspect* toutefois, la démarche est encore plus radicale, puisque la ressemblance inhérente à l'appréhension est poussée à l'extrême jusqu'à l'identification malade et jusqu'à la création de miroirs déformants au point où s'efface la frontière entre ce qui est

supposément vrai et ce qui est supposément faux, au point où le lecteur est assailli de soupçons tout au long de sa lecture et se voit taquiné par l'incessant rappel de l'altérité.

III. Relation Anne / Manon

Ce rappel de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre* est formulé de façon explicite et implicite dans le journal d'Anne où elle discute de sa relation à Manon. En tant que stratégie de construction, il est lisible à travers le double discours d'Anne et à travers la relation narrateur / personnage qu'elle développe avec Manon. De plus, l'examen des fondements de l'entreprise de réécriture fait clairement ressortir une telle stratégie.

A. Le Double Discours d'Anne

Le lecteur du *Double Suspect* a pour seul guide le personnage focalisateur et pour cette raison, il est devant une alternative : croire ce que celui-ci raconte, se disant qu'Anne reste fidèle à l'image de Manon contenue dans les cahiers noirs, ou s'en méfier. Aussi bien dire qu'il n'a pas vraiment le choix. Il ne peut jamais tout à fait se départir de ses soupçons, parce qu'il est confronté au double discours d'Anne qui oscille constamment dans ses réflexions sur sa relation à Manon.

D'un côté, Anne semble convaincue de la vérité à laquelle elle peut accéder parce qu'elle établit une forte ressemblance entre Manon et elle-même. Elle suggère ainsi :

Bizarre, tout de même, que le personnage de Manon me soit à ce point familier. Les propos que je lui prête constamment ne me semblent d'ailleurs étrangers qu'en ce qu'ils relatent des expériences que je n'ai pas vécues. Mais à d'autres niveaux, nos discours se croisent comme s'ils se renforçaient l'un l'autre en défendant les mêmes principes et les mêmes convictions. Ce que disaient déjà les cahiers noirs, les valeurs qu'ils mettaient de l'avant, les jugements qu'ils formulaient parfois à demi-mot, tout cela que je m'efforce de reproduire dans mon récit et que je me surprends à endosser moi-même comme si j'en étais l'auteur, me permet de mesurer la courte distance que j'aurais eue à franchir pour me rapprocher de Manon. [DS 132]

Ce commentaire montre bien que pour apprésenter Manon, Anne a besoin de cultiver la ressemblance. Elle recherche, en effet, la dimension fusionnelle dont les abords lui semblent rassurants. Cette dimension l'encourage à écrire et lui donne l'impression de se rapprocher de Manon comme vérité. En somme, la volonté d'écrire est, chez Anne, inséparable du mouvement de soi vers l'autre et, par extension, de son désir illusoire de se fondre en l'autre pour le contenir.

D'un autre côté cependant, Anne n'est pas Manon et elle le sait, car pour réécrire les cahiers noirs, elle ne dispose ni du vécu, ni des souvenirs de son amie, qui ne sont évidemment pas des données transférables. Elle doit conséquemment jouer d'artifices pour pénétrer la vie psychique de l'autre en faisant fi de la dissymétrie inhérente à l'apprésentation. Puisqu'elle fait référence à Manon en tant

que personnage, il est possible de présumer que l'ultime artifice qu'elle a trouvé pour saisir l'autre, c'est justement d'en faire un personnage. Cet artifice est cependant piégé d'avance, car il risque, en bout de ligne, de l'éloigner de Manon, de ternir la vérité ciblée, comme Anne se permet parfois de le constater :

D'ailleurs ce récit à la première personne où celle qui dit *je* est à la fois narrateur et personnage, assure en lui-même, et comme par magie, cette condensation qui a fait de Manon et moi une seule et même personne. Mais ce *je* n'est en réalité ni Manon ni moi. Il nous conjugue et nous exclut toutes les deux, car il n'est qu'une pure invention dans laquelle je suis parvenue à me complaire [DS 126] ²².

La relation Anne / Manon peut donc être lue en termes de relation narrateur / personnage. Si Anne oscille dans ses réflexions sur Manon, la relation narrateur / personnage qu'elle construit doit, elle aussi, éveiller les soupçons du lecteur.

B. Relation narrateur / personnage

Sur le plan narratologique, la relation focalisateur / focalisé peut également être interprétée comme relation narrateur / personnage, car Anne fait figure d'unique narratrice tandis que Manon est reléguée au rang de personnage, même dans le journal dont elle est censée être l'auteur. Il est nécessaire, pour analyser cette relation, de transposer le contexte des cahiers à tranches rouges à celui du monologue rapporté, tel que nous l'avons déjà proposé. ²³ Selon D. Cohn, la

relation narrateur / personnage s'exprime généralement selon deux rapports opposés : la consonance et la dissonance. Comme les marques de consonance et de dissonance ne se trouvent pas à l'intérieur du monologue rapporté, mais plutôt dans le texte qui introduit ce monologue, il faut, pour cette raison, chercher du côté du journal d'Anne.

Élément constitutif du *Double Suspect*, la relation narrateur / personnage est aussi une stratégie de construction de l'altérité, car il semble difficile de trancher la question du rapport qui unit Anne à Manon. Nombreux sont, en effet, les indices d'une marge entre ce que Manon a pu penser et ce qu'Anne lui fait dire dans les cahiers à tranches rouges alors qu'une très large place est accordée à l'aspect fusionnel de leur relation.

1. Consonance

Cette illusion d'une fusion entre le narrateur et le personnage est notamment engendrée par l'architecture du roman où les nombreux effets de miroir donnent l'impression qu'Anne et Manon sont des doubles. Par exemple, le journal d'Anne tend surtout à montrer que la narratrice se fabrique une nouvelle identité calquée sur celle de Manon. Anne le dit d'ailleurs :

je devrai me substituer à Manon pendant tout ce temps-là pour écrire, comme si j'étais à sa place, le compte-rendu de la dernière année de sa vie. Or je crains que cette activité de décentrement ne soit pour moi qu'une

source de confusion comme si, à force de m'identifier à Manon, ma personne et la sienne risquaient de se superposer au point où je ne saurais plus *qui* écrit [DS 51] ²⁴.

Finalement, l'insistance qu'Anne met à souligner qu'il y a confusion entre elle et Manon attire l'attention sur l'aspect suspect de la fusion et, peut-être aussi, sur la *part toujours insaisissable de l'autre*.

Selon D. Cohn, «les monologues sont supposés restituer ce qu'un personnage se dit à lui-même effectivement ²⁵.» Ils ne sont donc jamais censés représenter des pensées qui ne sont pas verbalisées. Anne écrit pourtant : «En fait, [...] je suis maintenant convaincue d'écrire ce que Manon aurait elle-même écrit si elle avait eu la possibilité (ou le courage) de rassembler ses notes sous forme de récit.» [DS 126] Or, il est clair qu'en réécrivant les cahiers noirs, Anne verbalise ce que Manon n'a jamais pu verbaliser, ce qui, en d'autres mots, laisse croire que la consonance entre Anne et Manon n'est qu'apparente.

Par ailleurs, un rapport de consonance est caractérisé par «un narrateur qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit ²⁶.» Si Anne se laisse absorber par Manon, demeure-t-elle pour autant effacée comme narratrice ? Il est vrai que, pris séparément, les cahiers à tranches rouges ne laissent pas nécessairement sentir la présence d'Anne. Conjugués cependant au journal d'Anne, ils mènent à penser le contraire. L'agencement des

différents segments des deux journaux intimes accorde, de fait, la priorité à Anne qui dirige le lecteur dans son appréhension du personnage de Manon.

2. Dissonance

Néanmoins, la relation entre Anne et Manon ne répond qu'en partie à la définition de la dissonance donnée par D. Cohn qui indique que ce rapport «est dominé par un narrateur bien mis en évidence et qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements²⁷». Il est vrai qu'Anne, en tant que narratrice, est bien mise en évidence, mais dans *Le Double Suspect*, il n'existe pas de distinction claire entre le narrateur et son personnage. C'est pour cette raison qu'il est difficile de parler d'une nette dissociation au sens où l'entend D. Cohn. Le personnage des cahiers à tranches rouges existe cependant, inventé par Anne à partir d'elle-même. Anne s'assure ainsi une supériorité sur celui-ci, d'où l'effet de dissonance.

À l'instar de D. Cohn, il est donc possible de décrire la dissonance dans la relation Anne / Manon à partir de «la supériorité du narrateur, dans la connaissance de la vie intérieure du personnage comme dans les capacités requises pour la décrire et l'apprécier²⁸». C'est, du moins, le type de justification auquel Anne fait appel, une fois la rédaction des cahiers à tranches rouges terminée :

Évidemment je ne pouvais pas m'empêcher d'avoir, simultanément, un point de vue extérieur aux événements que je racontais, mais cela devait tout simplement me permettre (du moins le croyais-je) d'y voir un peu plus clair que Manon. Enfin, incapable de museler mon imagination, je me consolais en me disant qu'elle contribuerait peut-être à une meilleure représentation des faits. Après tout, le récit de Manon était incomplet, allusif et défectueux, et il fallait bien que quelqu'un se charge d'en combler les vides. [DS 236]

Cette supériorité, en outre, peut être lue dès le premier chapitre dans la métaphore du viol appliquée aux cahiers noirs, puis aux vêtements de Manon. Anne écrit : «m'arrêtant au hasard d'un mot, d'une phrase ou d'une page, je ne peux pas m'empêcher de penser que je viole une intimité à laquelle je n'ai pas droit» [DS 39] et plus loin : «[I]es vêtements de Manon [...] avaient perdu leur caractère inviolable et plus ou moins sacré.» [DS 46-47] La dissonance découle, semble-t-il, du fait qu'Anne s'arroge le droit de percer le mystère du journal de Manon en s'identifiant à celle-ci.

La relation narrateur / personnage du *Double Suspect* est, en somme, dominée par un rapport de dissonance parce qu'Anne se juge plus apte à décrire la vie psychique de Manon que celle-ci. Elle élimine, pour cette raison, la *part toujours insaisissable de l'autre* dans les cahiers à tranches rouges. Son journal ne cesse de la rappeler cependant, comme le montre l'examen des fondements de l'entreprise de réécriture.

C. Fondements d'une entreprise de réécriture

Nous l'avons évoqué précédemment, l'entreprise de réécriture est fondée sur la duplication et, implicitement, sur la spéculation et la duplicité. Pour apprécier Manon, Anne doit en faire un personnage qu'elle construit à partir de ses soupçons. Ceux-ci s'installent dès le début du roman et participent à créer une certaine image de Manon.

À titre d'exemple, la troisième séquence de la première partie du journal d'Anne comporte un grand nombre de questions et de formules hypothétiques, et utilise abondamment le champ lexical associé au soupçon et à la conviction : «j'avais de plus en plus la conviction que» [DS 36], «mais je commençais à soupçonner que» [DS 37], «maintenant je commençais à croire que» [DS 37], «en supposant que mes soupçons soient fondés» [DS 37], «[j]'ai beau être convaincue désormais que» [DS 39], etc. C'est ainsi que, peu à peu, l'idée du suicide de Manon prend forme dans l'esprit d'Anne qui en vient à croire que Manon lui a volontairement laissé ses cahiers noirs. Le recours à ces formules permet donc d'établir une frontière perméable et floue entre le soupçon et ce qui s'est vraiment produit, pour ensuite orienter la lecture qui sera faite du journal de Manon.

Il ressort donc que les soupçons d'Anne engendrent une activité spéculative et font travailler son imagination. Il serait difficile cependant, pour le lecteur qui n'ouvrirait seulement que les cahiers à tranches rouges, de saisir à quel point les

soupons d'Anne prennent forme dans sa réécriture. Le lecteur, en effet, n'est éclairé dans sa lecture qu'à partir des aveux contenus dans la partie médiane du journal d'Anne :

dans mon récit, Manon en arrive à se demander si l'homosexualité latente de Paul ne l'avait pas séduite à son insu dès le début de leur relation. Évidemment je n'ai fait que lui prêter mes propres réflexions à ce sujet en lui faisant dire des choses qu'elle n'avait jamais dites et peut-être même jamais soupçonnées [DS 127-128].

La construction de Manon en tant que personnage ne repose pas, toutefois, uniquement sur les soupçons d'Anne :

je me prends à inventer tout simplement parce que je cède au mouvement de mon écriture, et peut-être aussi à un certain souci de *réalisme*. Il me faut faire vrai à tout prix, même au prix d'inventer ce que j'ignore. Il en est ainsi par exemple de tous les lieux où les événements se sont produits, de l'identité et de l'apparence physique des personnages, de leurs réactions, de celles de Manon [DS 128]²⁹.

Cette confession sur le *souci de réalisme* comme moteur de l'invention est lourde de sous-entendus. En inventant les réactions de Manon, par exemple, Anne cherche à construire une *identité narrative* saisissable.³⁰ Par conséquent, la vie psychique représentée dans les cahiers à tranches rouges s'oppose à celle rendue dans les cahiers noirs où réside la *part toujours insaisissable de l'autre*. Pour «faire vrai à tout prix», Anne doit modifier la forme du journal intime.

IV. Journal intime

L'utilisation du journal intime apparaît comme une autre stratégie de construction de l'altérité. Comme déjà souligné, *Le Double Suspect* n'emprunte pas le mode narratif habituel de ce type de récit au *je*, car Anne, dans son propre journal, s'intéresse moins à elle-même qu'à Manon. Les cahiers à tranches rouges, eux aussi, s'éloignent de la forme du journal intime. Ils dérogent de l'ordre de la pensée et de la mémoire et, ce faisant, passent au domaine de la fiction.

A. Ordre de la pensée et de la mémoire

Deux critères fournis par D. Cohn permettent de vérifier si le journal de Manon correspond à la forme du journal intime : «l'histoire passée de l'auteur du journal intime est normalement évoquée selon un ordre qui est celui de la mémoire, sous forme de fragments et d'allusions, et non pas de façon continue et délibérée³¹» et «le journal est aussi, traditionnellement, la forme de récit à la première personne qui se prête le plus spontanément à la focalisation sur l'instant *présent*³²».

1. Cahiers noirs

Il faut bien admettre que, tels qu'ils sont décrits par Anne, les cahiers noirs ressemblent à la définition donnée du journal intime :

Les inscriptions de Manon y suivent, grosso modo, un ordre chronologique, mais certains fragments ne sont pas datés et plusieurs périodes semblent avoir été passées sous silence. Les premières inscriptions datent déjà d'il y a un an et font référence à des événements qui auraient eu lieu quelques semaines avant le début de la rédaction des cahiers. En fait, Manon semble avoir commencé à écrire peu de temps après que Paul (son mari !) se soit tué au volant d'une motocyclette, mais les cahiers font aussi référence, rétroactivement, à des événements qui se seraient étalés sur une période de cinq ou six ans. [DS 42]

Aussi, cette description permet-elle de supposer que les cahiers noirs décrivent l'*instant présent* et que leur aspect fragmentaire a été engendré par l'ordre qu'impriment la pensée et la mémoire. Mais qu'advient-il de cette question d'ordre dans les cahiers à tranches rouges ?

2. Cahiers à tranches rouges

Si le lecteur peut lire à quelques reprises qu'Anne déplore la désorganisation des cahiers noirs, il peut également constater que les cahiers à tranches rouges présentent l'allure d'un tout assez bien organisé. Ils comptent en tout quatorze séquences non datées qui, chacune, semblent avoir été écrites d'un seul jet. En ouvrant les cahiers, le lecteur est donc mis en face d'un texte qui montre une vision rétrospective et non pas la vision spontanée qui découlerait d'un fragment. Il semble, par exemple, assez étonnant que Manon, mise en face de la mort de son mari, raconte les heures passées la veille en compagnie d'un ancien amant. C'est pourtant ce qui est donné à lire dans la deuxième séquence de la première partie de

son journal [DS 75-89]. Cette séquence, en effet, trop longue pour un fragment, paraît faire une trop large place à l'ancien amant. Cette interprétation peut être discutable, mais un passage de la toute dernière séquence du journal montre ce que sont les fragments contenus dans les cahiers noirs.

Cette séquence semble être écrite d'un seul coup en Yougoslavie, la veille du départ de Manon pour Rome, ce que parvient à comprendre le lecteur, deux pages avant la fin du journal. Comptant onze pages, la séquence évoque rétrospectivement comment Manon en est arrivée à planifier un voyage avec Anne, pourquoi elle est partie avant celle-ci et où elle a voyagé avant de rejoindre son amie à Rome. Manon y raconte ainsi tout son passé récent selon un ordre chronologique avant de *focaliser sur l'instant présent*, soit son désir de mourir. Il ressort donc que cette séquence cherche à refaire, pas à pas, la trajectoire qui a provoqué l'état d'esprit de Manon.

Un passage, pourtant, permet de démentir à lui seul l'ordre même de la séquence :

depuis mon arrivée à Athènes, il ne se passe plus rien dans ma vie et je ne ressens que très rarement l'envie d'écrire. [...] Il y aura donc un grand vide dans les cahiers noirs, mais ce ne sera ni le seul, ni le premier. D'ailleurs ce vide ne sera que partiel puisque j'ai tout de même inscrit quelques notes depuis mon départ. Mais toutes les fois que j'essaie d'écrire, j'ai le même sentiment vif et intense d'être arrivée au bout de moi-même et de n'avoir que cela à dire. [DS 230]

Ce passage sur l'acte d'écrire atteste l'aspect fragmentaire des cahiers noirs, mais il retire en même temps à la séquence son caractère plausible en illustrant l'inadéquation du rapport entre le texte original composé par la main de Manon et le texte réécrit. Ce que dit Manon tout au long du journal, quand elle se réfère à l'importance qu'elle accorde à l'écriture, vient contredire l'amplitude des séquences, leur clarté, leur progression et le sens du suspense. Le lecteur, par conséquent, se doute bien que ces séquences ne correspondent pas à l'aspect fragmentaire caractérisant les cahiers noirs. Il sait pertinemment que, cette année-là, Manon n'a pas pris la plume que quatorze fois pour réfléchir à sa vie. Ceci est d'ailleurs confirmé en douce dans la partie médiane du journal d'Anne :

il ne faudrait surtout pas oublier qu'au moment où ils sont entrés en ma possession, les cahiers numérotés ressemblaient davantage à un ramassis de notes qu'à un journal, et qu'il m'a fallu y mettre un peu d'ordre. S'il m'arrive donc le plus souvent d'intervertir ou de modifier, en ne respectant pas leur chronologie réelle, l'ordre dans lequel les événements se sont produits, ce n'est que dans le but d'assurer le bon fonctionnement de mon récit car, je dois bien l'avouer, il m'était impossible de suivre à la lettre le cheminement des cahiers noirs sans courir le risque de donner à mon texte toutes les allures d'un discours de névrotique. [DS 132] ³³

Ce qu'il faut surtout retenir de ce commentaire, c'est que pour des considérations esthétiques et architecturales, les cahiers à tranches rouges ont «pris les devants» [DS 127] sur le texte original de Manon. Il ressort donc que l'histoire de vie de Manon est présentée *de façon continue et délibérée*, ce qui déroge finalement de la définition du journal intime selon D. Cohn.

B. Du journal à la fiction

Anne indique, de multiples façons, que sa réécriture tient moins du journal intime que de la fiction : «en rédigeant les cahiers, j'ai peut-être fait un pas de plus vers la fiction» [DS 238] et encore : «Oui, disons que c'est un roman...» [DS 53] C'est donc une histoire qu'elle cherche à écrire, une histoire dont elle tire les ficelles et qu'elle organise à sa façon. Elle soutient bel et bien, parlant des cahiers à tranches rouges, qu'il s'agit de *son récit*, de *son texte*.

L'exergue qui ouvre le roman prend ainsi tout son sens : «Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur³⁴.» Il est vrai, en effet, que dans *Le Double Suspect*, le texte antérieur provient du texte ultérieur, c'est-à-dire que les clés qui permettent de lire le journal de Manon se trouvent dans le journal d'Anne.³⁵ En jouant avec les mots et en faisant abstraction du travail de réécriture, il est d'ailleurs possible de dire que le journal de Manon a été écrit avant celui d'Anne. Le lecteur, partant de ce constat, pourrait facilement être tenté de reconstituer l'histoire dans l'ordre où les événements se sont produits, en commençant par le journal de Manon qui raconte l'année avant sa mort, pour ensuite terminer sa lecture avec les trois segments du journal d'Anne qui évoquent les mois suivant la mort de son amie. Ce parcours de lecture serait cependant à peu près vain dans la mesure où le lecteur finirait par

comprendre que les cahiers à tranches rouges sont donnés comme une réécriture et donc comme une réinterprétation des faits.

Le roman, du reste, présente ses chapitres de façon à privilégier la réécriture comme essentielle piste de lecture. C'est cette piste qu'il faut traduire en termes d'ordre. Dominé par Anne, du premier chapitre où elle projette de réécrire les cahiers noirs jusqu'au dernier chapitre où son travail de réécriture est terminé, l'ordre du roman est un élément important du jeu auquel joue Madeleine Monette. Ainsi, le fait de donner au départ le journal de Manon comme une réécriture contribue à brouiller les pistes et à rendre Manon insaisissable, à l'image de l'être humain. Il semble donc que la forme du journal intime soit stratégiquement utilisée pour être, au bout du compte, invalidée.

De fait, en réécrivant les cahiers noirs, Anne s'est donné le but «d'assurer le bon fonctionnement de [son] récit» [DS 132], c'est-à-dire que jumelés à son journal, les cahiers à tranches rouges se donnent à lire comme *son roman*. De cette manière, un autre critère fourni par D. Cohn est annulé : «dans le journal intime, on est censé n'écrire que pour soi, [...] la fiction de l'intimité s'effondre à partir du moment où le narrateur se met à exposer sa situation à sa propre intention, à la manière d'un autobiographe s'adressant à des lecteurs éventuels ³⁶». Si Manon écrivait pour elle-même les cahiers noirs, Anne ne les réécrit ni seulement pour elle-même, ni tout à fait pour son amie.

Force est donc d'admettre que la personne de Manon se trouve ailleurs que dans les cahiers à tranches rouges, comme le souligne si justement le second exergue du roman, placé en tête de ces cahiers : «Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* - c'est le commencement de l'écriture³⁷.» Comment, dès lors, comprendre le personnage de Manon ?

V. Construction de Manon

Le Double Suspect présente un personnage qui commande deux niveaux de lecture, parce que le travail de réécriture opéré par Anne modifie la forme du journal intime pour en faire une fiction. Le statut de Manon s'en voit dès lors transformé : la personne devient un personnage. Or, le personnage reconstitué à partir des fragments des cahiers noirs produit expressément, chez le lecteur, l'impression d'une mélecture de la personne, une impression qui, à son tour, évoque l'altérité.

A. Personne et Personnage

La Manon des cahiers à tranches rouges se donne à lire comme le double d'une personne réelle. Pour reprendre la thèse de D. Cohn, Manon présentait, en

tant que personne, l'opacité d'un être humain. Elle avait de l'«*épaisseur*», comme l'écrit Anne dans la première tranche de son journal :

Manon était ce qu'on appelle une personne "secrète", et cela lui donnait encore plus d'*épaisseur* à mes yeux. Elle n'était pas de ces personnes transparentes qui vous donnent tout à lire et à entendre dès la première rencontre. L'histoire de sa vie, on ne pouvait la reconstituer qu'à partir de bribes et de phrases détachées, et cela impliquait que l'on consente à de multiples détours, interprétations et conjectures. [DS 38] ³⁸

Désireuse de mieux connaître Manon, Anne fait de sa lecture des cahiers noirs une entreprise de connaissance et s'imagine que son travail de réécriture lui donnera une certaine prise sur son amie : «Ce qui m'a toujours été refusé du temps où Manon vivait m'est donné maintenant sous la forme de ces petits cahiers numérotés, et il ne dépend plus que de moi de les faire parler.» [DS 39] Mais Anne sait très bien qu'en même temps, elle est confrontée aux fragments et aux blancs des cahiers noirs, à leur discontinuité finalement. S'étant penchée sur l'utilisation possible de fragments, Ginette Michaud soutient qu'«il n'y aurait même rien d'autre à "connaître" dans les fragments que cette discontinuité ³⁹.»

Les cahiers à tranches rouges offrent, au bout du compte, une reconstitution qui ne se satisfait pas des fragments et qui, pour reconstituer un objet organisé, doit les outrepasser. Cet objet organisé est cependant un objet de totalité qui présente certains avantages. Il donne accès, en effet, à une transparence intérieure cohérente. Manon, telle qu'elle apparaît dans les cahiers à tranches rouges, devient intelligible :

le lecteur comprend sa peine, ses peurs, ses remords, ses choix, leur origine, etc. Cette transparence n'est toutefois pas celle d'un être humain. Elle est celle d'un personnage. Manon, la personne, semblait d'ailleurs bien incapable de discourir sur elle-même, comme le montre le passage de la dernière séquence de son journal, écrit supposément en Yougoslavie.

Il est vrai que les vies humaines semblent bien souvent incohérentes. À bien des égards, la personne est inconsciente de son cheminement de vie, n'ayant qu'une perception partielle, fragmentaire, des événements qui lui arrivent. C'est justement pour cette raison que P. Ricoeur demande : «ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ⁴⁰ ?»

Au fond, les raisonnements de D. Cohn et de P. Ricoeur se rejoignent bien un peu quand il s'agit de tirer des conclusions sur Manon. Le personnage retotalisé, et pour cette raison transparent et cohérent, ne s'égale pas à la personne intrinsèquement incohérente et opaque qui ne se donne que par fragments. Ainsi, comme le rappelle G. Michaud :

quelque chose boite dans cette relation asymétrique du fragment à la totalité [...]. Toujours, quelque chose du fragment(aire) échappe à une prise. Il y a quelque chose en lui qui n'arrive jamais à se formuler ou à se former en question. Par le fragment(aire), le lecteur est renvoyé à une méconnaissance radicale qui n'arrive même pas à se nommer. ⁴¹

B. Une reconstitution à partir de fragments

Manon, même retotalisée, reste insaisissable pour le lecteur, car le roman désavoue l'objet de totalité rendu par les cahiers à tranches rouges en présentant les artifices utilisés par Anne pour reconstituer Manon en personnage. Averti des artifices, le lecteur ne peut donc pas, logiquement, accorder sa pleine confiance à la narratrice qui est pourtant sa seule source d'information.

L'exploitation du thème de l'homosexualité dans *Le Double Suspect* illustre bien le manque de prise du lecteur sur le personnage de Manon. Ce thème, en effet, évolue de façon surprenante à travers les cinq chapitres où Anne en arrive à élaborer une vision tout à fait personnelle de l'identité de son amie. Ce qu'il faut spécifier cependant, c'est qu'Anne part de faits qui doivent être acceptés comme tels par le lecteur et que nous interprétons comme des fragments de vie dont il est impossible de douter. Voici donc quelques-uns de ces fragments triés sur le volet.

Paul, le mari de Manon, était homosexuel et a perdu la vie dans un accident de motocyclette. Lemire, un ami de celui-ci, a dit à Manon qu'elle était «moralelement responsable de la mort de Paul.» [DS 129] Par la suite, Manon a vécu avec une femme, Andrée, avec qui elle a fini par se brouiller. Manon, à cette époque, a eu une aventure avec un homme d'environ cinquante ans. Elle a, plus tard, trouvé un emploi dans un journal où elle a fait la connaissance d'Anne. Ensemble, elles ont organisé un voyage et se sont donné rendez-vous à Rome. Là-

bas, Manon a changé ses plans, est partie en voiture pour Munich et a trouvé la mort sur l'Autostrada del Sole dans des circonstances mystérieuses. Elle semblait troublée la veille de son départ. Anne se souvient : «Et je la revois encore lever brusquement la tête pour me dire qu'elle allait peut-être faire une bêtise, mais qu'elle tenait à ce que je sache qu'elle m'aimait, qu'elle m'aimait autant qu'une femme pouvait aimer une autre femme.» [DS 33]

Mise en face de tous ces faits isolés, Anne cherche donc à donner un sens à la vie et à la mort de Manon. Le lecteur est témoin de sa quête. Dans le premier chapitre, Anne se remémore la dernière soirée en compagnie de Manon et écrit : «je commence à avoir une vague intuition de ce qui a pu se passer entre elle et moi.» [DS 33] Il apparaît pourtant clairement que, dans le dernier chapitre, les intuitions d'Anne ont pris de l'ampleur à travers la réécriture :

Or s'il m'est arrivée parfois d'accentuer, comme sous l'effet d'un verre grossissant, le caractère équivoque des désirs de Manon, et si j'ai parfois réussi à produire un semblant d'évidence concernant ses rapports à l'homosexualité, cela n'aura pas été sans que je me fasse violence à moi-même. [DS 238]

Ainsi, les cahiers à tranches rouges tournent autour de l'homosexualité. La première partie s'attache à comprendre celle de Paul. À la fin de cette partie, Manon réfléchit beaucoup à Lemire qui a miné sa confiance et dont le discours sur la «libération des désirs» [DS 119] ⁴² lui paraît suspect. Elle finit par le croire homosexuel et conséquemment, à l'origine du changement chez son mari. La

seconde partie du journal, de son côté, cherche à faire deviner l'attirance de Manon pour les femmes, d'abord pour Andrée, puis pour Anne. Mais il s'agit d'une attirance voilée par l'angoisse. La réaction de Manon est donc vive quand, en présence d'Andrée, elle aperçoit Lemire avec un autre homme : «Depuis que j'avais découvert l'existence d'un lien entre Lemire et le jeune homme blond, depuis surtout que j'y avais vu, comme dans un miroir inversé, l'image de ma propre relation avec Andrée, je m'étais mise à la redouter» [DS 187]. Dans l'unique but de se laver de tout soupçon face à Andrée, Manon provoque donc une aventure avec Émile, l'homme de cinquante ans. Son comportement est similaire en compagnie d'Anne. Un soir que les deux femmes se retrouvent dans un bar, Manon part avec un homme pour clouer le bec à certains collègues masculins qui, selon elle, s'imaginent des choses : «j'ai eu l'occasion de rétablir la situation dès le début et de leur prouver, à ces types, qu'il n'y avait rien d'anormal entre Anne et moi.» [DS 217]

Comment, à partir du journal d'Anne et des cahiers à tranches rouges, le lecteur doit-il interpréter l'homosexualité de Manon ? Celle-ci pourrait-elle vraiment être lue à travers les cahiers noirs, s'ils étaient donnés au lecteur ? N'est-elle pas plutôt une invention de la part d'Anne ? Difficile de savoir ! Surtout lorsqu'Anne écrit :

Ce que Manon avait refusé d'admettre pour elle-même, j'étais à mon tour tout aussi incapable de l'accepter, et cela, non seulement parce que j'aurais voulu prendre sa défense, mais aussi parce que, ayant donné libre cours à

mes propres fantasmes, j'en étais arrivée à questionner autant la nature de mon attirance envers elle que les raisons de son attachement pour moi. [DS 238]

Que Manon ait éprouvé ou non des désirs homosexuels, elle reste quand même insaisissable pour le lecteur qui sait que l'interprétation d'Anne est suspecte parce qu'elle est personnelle et, de surcroît, soumise aux impératifs de la fiction. Le lecteur, d'ailleurs, comprend très bien que les cahiers à tranches rouges ne représentent qu'une des lectures possibles des cahiers noirs, celle qu'Anne en a donnée à partir d'elle-même et des fragments à sa disposition.

C. Mélecture

Le roman construit l'altérité de Manon parce qu'il met de l'avant l'idée que les cahiers noirs donnent accès à une pensée plus ou moins bien organisée, qu'il insiste, par le fait même, sur les fragments qui constituent ces cahiers et surtout qu'il présente une lecture très précise de ces derniers dans les cahiers à tranches rouges. Aussi, est-il possible de qualifier cette lecture à partir de la théorie du fragment.

G. Michaud, par exemple, suggère :

Il y a toujours dans le texte fragmentaire une différence, un reste, une fracture qui s'exercent de l'intérieur et qui prévoient la lecture, ou tout essai de théorisation, comme une inévitable mélecture. Cette mélecture n'est pas un accident de parcours, elle fait partie du programme théorique du texte fragmentaire.⁴³

Même si c'est au prix d'une mélecture, la réécriture des cahiers fragmentaires donne peut-être à Anne l'illusion de pénétrer l'impénétrable. Ainsi, Manon passe du statut de personne, évoluant «dans une zone d'ambiguïté où elle savait [qu'Anne] ne pourrai[t] pas l'atteindre» [DS 34], au statut de personnage dans un texte à «forme définitive.» [DS 48] Mais au bout du compte, personne ne sait si le personnage auquel donne accès l'entreprise de réécriture est le véritable reflet de Manon, ni Anne, ni le lecteur. La première, parce qu'elle est confrontée aux limites du savoir disponible sur autrui. Elle a perdu son amie à tout jamais et même si Manon était vivante, celle-ci pourrait encore lui mentir. Le second, parce qu'il est limité au savoir de la première et à ce qu'elle veut bien lui dire, en d'autres mots, à ce qu'elle pourrait lui cacher. Toutes les tentatives de lecture, c'est-à-dire toutes les tentatives de connaissance, restent alors vaines, la stratégie du désaveu leur faisant obstacle. Le roman n'ouvre donc que des pistes de mélecture de sorte que tous les soupçons sont permis cependant qu'une seule certitude demeure : Manon conserve pour le lecteur l'opacité d'un être humain.

Conclusion

Le Double Suspect raconte une tentative d'apprentissage qui se solde par un double échec. Double tout d'abord, car au cours de son entreprise de réécriture, Anne finit par adopter la personnalité supposément angoissée de Manon. Double

également parce qu'au bout du compte, Anne ne sait pas si sa démarche lui a permis de mieux connaître son amie : «Mais à mettre en scène la mémoire de Manon, j'ai probablement déformé, jusqu'à le rendre méconnaissable, le souvenir que j'avais d'elle.» [DS 240]

Pourtant le malheur n'est ici que partiel. À travers cette histoire, en effet, le premier roman de M. Monette en raconte aussi une autre : celle de la construction d'un personnage. En présentant les artifices utilisés par Anne pour recomposer le journal intime de Manon, le roman fait voir les stratégies qui permettent de donner une cohérence au personnage, une *identité narrative*, dirait P. Ricoeur. L'effet est percutant.

Le début du roman laisse croire, malgré les indices donnés par Anne, qu'il est possible de connaître celle qui se présente dès le départ comme insaisissable. Le lecteur espère donc le journal de Manon, il veut le lire pour mieux comprendre ce qui lui est arrivé. Le livre terminé cependant, il sait qu'il a eu droit à un substitut des ingrédients dont il a la liste. Dès lors, il ne peut que douter de la présentation qui lui a été faite.

Par conséquent, le fait d'exposer en toutes lettres les ruses qui permettent de construire un personnage a pour effet de désavouer ladite construction. La stratégie du désaveu permet ainsi au roman de préserver l'incohérence originelle du personnage de Manon. Pour reprendre à rebours le raisonnement de P. Ricoeur,

l'histoire de vie de Manon demeure illisible, à l'image des vies humaines.⁴⁴ Il ressort donc que *Le Double Suspect* construit le personnage de Manon en n'en donnant qu'une connaissance partielle, renvoyant ainsi le lecteur à son ignorance première, comme s'il était confronté à l'altérité d'autrui.

Si finalement la stratégie du désaveu permet de construire la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre* dans *Le Double Suspect*, qu'en est-il dans *Amandes et Melon* ? Le prochain chapitre porte sur ce roman écrit onze ans plus tard.

Notes

1. Annie Cohen, «Les Figures de l'absence de l'autre», *Les Figures de l'autre*, sous la direction de Michèle Ramond, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Collection «Hespérides», 1991, p. 118.
2. Nous empruntons ce néologisme à Ginette Michaud. Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, Collection «Brèches», 1989, p. 283.
3. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1996 [c1990], p. 385.
4. Mieke Bal, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 33.
5. *Ibid.*, p. 37, en italique dans le texte.
6. Brigitte Roussel, «Le *Jeu* du *je* chez Madeleine Monette», *Revue francophone de Louisiane*, Lafayette, University of Southwestern Louisiana, vol. V, n° 1, Printemps 1990, p. 60.
7. Julie LeBlanc, «Autoreprésentation et contestation dans quelques récits autobiographiques fictifs», *Québec Studies*, Hanover, N. H., American Council for Québec Studies, n° 15, Fall 1992 / Winter 1993, p. 105, entre guillemets dans le texte.
8. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1978], Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1981, p. 231, en italique et entre guillemets dans le texte.
9. Ces deux formulations sont empruntées à M. Bal pour dire qu'Anne est à la fois narratrice et focalisatrice. Mieke Bal, *op. cit.*, p. 32, entre guillemets dans le texte.

10. *Ibid.*, p. 33.
11. Voir notamment, Julie LeBlanc, «Vers une rhétorique de la déconstruction : les récits autobiographiques fictifs de Madeleine Monette et de Gilbert La Rocque», *Dalhousie French Studies*, Halifax, Dalhousie University, n° 23, Fall / Winter 1992, p. 1-10 ; Anne-Marie Gronhovd, «Images spéculaires dans les romans de Madeleine Monette», *Québec Studies*, n° 15, *supra* note 6, p. 1-9 ; Janine Ricouart, «Le Silence du double dans *Le Double suspect* de Madeleine Monette», *Québec Studies*, Hanover, N. H., American Council for Québec Studies, n° 7, 1988, p. 137-144 ; Susan Ireland, «La Réécriture dans *Le Double suspect*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 33-52.
12. En italique dans le texte.
13. Janine Ricouart, *op. cit.*, p. 139.
14. [s.a.], *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, p. 1638. Le dictionnaire donne ces deux acceptions pour *réflexion* : «[c]hangement de direction des ondes (lumineuses, sonores, etc.) qui rencontrent un corps interposé» et «[r]etour de la pensée sur elle-même en vue d'examiner plus à fond une idée».
15. Edmund Husserl, «Méditations cartésiennes», *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, présentation, traduction et notes par Marc De Launay [*Cartesianische Meditationen und pariser Vorträge*, éd. S. Strasser, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950], Paris, Presses universitaires de France, Collection «Épiméthée, essais philosophiques», 1994, p. 158.
16. Pour un inventaire exhaustif des miroirs dans *Le Double Suspect*, voir Susan Ireland, *op. cit.*, p. 33-52.
17. Janine Ricouart, *op. cit.*, p. 142.
18. *Ibid.*, p. 143.
19. Alain Rey, sous la direction de, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 627 et p. 2004.

20. Valérie Raoul, «Cette autre-moi : hantise du double disparu dans le journal fictif féminin de Conan à Monette et Noël», *Voix et Images* 64, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, vol. XXII, n° 1, Automne 1996, p. 47.
21. Dans son analyse des images spéculaires dans *Le Double Suspect*, A.-M. Gronhovd constate que le récit d'Anne «est fait de spéculations diverses sur le monde de Manon dont la seule trace se fraie dans les cahiers noirs». Anne-Marie Gronhovd, *op. cit.*, p. 2.
22. En italique dans le texte.
23. Cette transposition du journal de Manon au contexte du monologue rapporté a été explicitée dans le chapitre précédent à partir de la théorie de D. Cohn.
24. En italique dans le texte.
25. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 95.
26. *Ibid.*, p. 43.
27. *Ibid.*, p. 42-43.
28. *Ibid.*, p. 45.
29. En italique dans le texte.
30. Nous avons déjà présenté ce concept de P. Ricoeur dans le premier chapitre.
31. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 236.
32. *Ibid.*, 236-237, en italique dans le texte.
33. Nous soulignons.
34. L'exergue est de Roland Barthes. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Littérature», 1982, [c1973], p. 59.
35. Pour une analyse approfondie des deux exergues de Roland Barthes en tant que stratégies textuelles du *Double Suspect*, voir Julie LeBlanc, «Intertextualités dans *Le Double suspect* de Madeleine Monette», *Relectures de Madeleine Monette*, *supra* note 10, p. 53-73. J. LeBlanc qui indique notamment : «dans

l'oeuvre de Monette, la principale fonction de l'épigraphe est de condenser la matière et la structure du récit dans lequel elle est énoncée». *Ibid.*, p. 60.

36. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 236.
37. Ce second exergue est aussi de Roland Barthes. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Tel quel», 1977, p. 116, en italique dans le texte.
38. Entre guillemets et en italique dans le texte. Nous soulignons.
39. Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 73, entre guillemets dans le texte.
40. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 138, note en bas de page 1.
41. Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 290.
42. Entre guillemets dans le texte.
43. Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 283.
44. Voici repris le raisonnement initial de P. Ricoeur : «ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ?» *Supra*, note 39.

Chapitre III :

***Amandes et Melon* ou Le Refus de la cohérence**

Pas d'absence sans attente et pas d'attente sans
imaginaire. ¹

Annie Cohen

Introduction

Dans son premier roman, Madeleine Monette construit l'altérité en racontant comment Manon, la personne, est reconstituée au niveau fictif. Le lecteur part ainsi à la quête d'un personnage, mais les pistes qui lui sont offertes sont brouillées d'avance de sorte que Manon reste insaisissable. Dans son troisième roman, l'auteur utilise d'autres moyens pour parvenir au même effet.

Afin de le démontrer, nous empruntons au départ la même démarche que dans le chapitre précédent. Le mouvement de soi vers l'autre est tout d'abord exploré pour comprendre la façon dont l'appréhension s'incarne dans l'oeuvre au moyen de la focalisation. Les différences sont nombreuses par rapport au premier roman, puisque *Amandes et Melon* compte sept focalisateurs dont Marie-Paule. L'architecture du roman, qui s'avère un territoire propice à la rencontre de forces opposées, est ensuite examinée. D'apparence solide, elle présente des failles dont l'impact est grand sur la construction de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*.

La partie charnière du chapitre s'intéresse au grand jeu du narrateur, c'est-à-dire à ses stratégies de délégation. Elle dresse l'inventaire des diverses manifestations du personnage de l'autre, qui apparaissent comme autant de fragments dissociés, et réfléchit aux profits narratifs tirés de l'exploitation des focalisateurs. Elle se penche, de plus, sur la façon dont les modes de représentation de la vie psychique utilisés pour entrer dans la conscience des focalisateurs font de Marie-Paule un personnage qui échappe au lecteur.

Une place est faite, enfin, au double jeu du narrateur pour montrer comment cette instance intervient dans l'assemblage des fragments donnés sur l'absente. C'est en cherchant une certaine progression dans cet assemblage que nous débouchons sur la circularité du roman. Partant de là, il est possible d'identifier l'ultime stratégie d'un supranarrateur manipulateur, soit le refus de la cohérence, qui permet de créer un personnage ouvert et donc autre.

I. Mouvement de soi vers l'autre

Comme *Le Double Suspect*, *Amandes et Melon* utilise le mouvement de soi vers l'autre pour construire son absente. Les apprésentations sont toutefois plus nombreuses et conséquemment, plus complexe est le jeu de focalisation qui en découle.

A. Apprésentation

Dans le roman, l'absence de Marie-Paule sert de prétexte au déclenchement de l'intrigue. Il incombe donc au lecteur d'imaginer l'absente à partir de ce qu'en disent ou en pensent les membres de sa famille qui l'attendent et s'inquiètent. L'apprésentation est ainsi le processus qui permet au personnage de s'incarner, comme c'est le cas pour Manon qui, tout au long de la première oeuvre étudiée, est apprésentée par Anne. Contrairement à Manon cependant, Marie-Paule est apprésentée par six personnages : son père Charles, sa mère Marion, Jeanne, la seconde épouse de son père, sa demi-soeur Céline, son demi-frère Vincent et Elvire, la soeur de Charles. L'autre différence importante d'*Amandes et Melon* réside dans le fait que le prologue présente les pensées de Marie-Paule. C'est donc le seul lieu du roman où Marie-Paule n'est pas «rend[ue] conscient[e] en tant que coprésent[e] ²». Ce court texte agit un peu comme un aimant, ramenant vers lui par un jeu complexe toutes les apprésentations contenues dans le reste du roman.

Mais au-delà des différences, les deux romans opèrent selon le même principe. Comme Manon, Marie-Paule est apprésentée à partir des souvenirs de chacun et à partir de ses écrits, lettres nombreuses qui ne sont jamais données directement par la narration, à l'image de la version originale du journal de Manon à laquelle le lecteur n'a pas accès.

B. Focalisation

Marie-Paule est construite à partir de la conjugaison de six mouvements de soi vers l'autre, ce qui entraîne des changements importants sur le plan de la focalisation par rapport au *Double Suspect*. Dans ce roman à la première personne, en effet, Anne fait figure de narratrice et de focalisatrice principale, alors que Manon est reléguée au rang de focalisée. Roman à la troisième personne, *Amandes et Melon* bénéficie de la présence d'un narrateur hétérodiégétique qui délègue tour à tour son pouvoir de focalisation de sorte que les six personnages qui appréhendent Marie-Paule deviennent focalisateurs à un deuxième niveau de focalisation. Dans un tel contexte, le récit à la troisième personne présente un avantage important sur le plan de l'enchaînement. Le narrateur peut déléguer son pouvoir de focalisation à un personnage, puis lui retirer ce pouvoir pour le donner, le plus naturellement possible, à un autre et ainsi de suite.

En ce qui concerne le prologue, le jeu de focalisation diffère sensiblement de celui qui s'instaure dans le reste du roman, le protagoniste y étant directement focalisé sans l'intermédiaire d'un autre personnage. Cet avant-texte présente Marie-Paule qui se remémore des scènes de son enfance. Certes, le narrateur y focalise la femme adulte, mais éclaire seulement l'imperceptible, laissant dans l'ombre tout le perceptible, pour reprendre les deux termes à partir desquels Mieke Bal définit le focalisé.

Ainsi, le narrateur ne révèle que ce qui est «perçu uniquement de l'intérieur, comme une donnée psychologique³.» En d'autres mots, il focalise la vie psychique de la femme adulte, sans jamais montrer à quoi celle-ci ressemble. Il éclipse aussi tout le contexte qui entoure son personnage adulte de sorte que le lecteur ne sait pas où est Marie-Paule quand elle pense, ni le moment exact où cela a lieu.⁴ En fait, le seul indice d'ordre temporel est relatif : environ vingt ans après, Marie-Paule se revoit à cinq ou six ans. Le personnage adulte, par conséquent, apparaît comme une pure conscience à qui le narrateur délègue son pouvoir de focalisation et qui, investie de ce pouvoir, dévoile le monde perceptible et imperceptible de l'enfant. En somme, le principal «*centre d'intérêt*⁵» du prologue est bien plus l'enfant focalisée au deuxième niveau de focalisation que l'adulte focalisée au premier niveau.

Il ressort donc que dans tout le roman, le personnage de Marie-Paule adulte n'est jamais un focalisé perceptible de l'extérieur «par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût⁶» au premier niveau de focalisation. La façon dont le narrateur la focalise diffère de celle qu'il emploie pour les autres personnages. Lorsque ceux-ci sont focalisés au premier niveau, ils demeurent perceptibles, et le lecteur peut identifier clairement le contexte dans lequel ils évoluent. Dans les autres chapitres du roman évidemment, Marie-Paule est focalisée au deuxième niveau et devient dès lors perceptible, mais le focalisé perceptible est alors l'absente à tous les âges selon les souvenirs des autres personnages ou encore l'absente en proie à toutes sortes de

malheurs selon le scénario que chacun imagine à partir des faits donnés sur sa disparition. Le focalisé perceptible n'est donc jamais tout à fait l'adulte présentée dans le prologue.

Somme toute, le jeu par lequel Marie-Paule est focalisée tend à rendre sa connaissance approximative. Insaisissable dès le prologue parce qu'elle ne peut, en tant qu'adulte, être perçue de l'extérieur, Marie-Paule le demeure dans tout le roman. Au fil des chapitres, l'imperceptible en elle, comme ses pensées, est parfois rendu par l'intermédiaire des autres personnages de sorte que le lecteur a droit à une conscience réinterprétée. Ce jeu de focalisation, mis à part celui du prologue, équivaut donc à peu près à celui qui a cours dans *Le Double Suspect* où l'absence du texte original de Manon ne permet pas de savoir ce qu'elle a vraiment pensé, ce qui lui est vraiment arrivé. Aussi, l'architecture de ce premier roman révèle-t-elle des clés permettant d'analyser la construction de l'altérité. C'est également vrai dans *Amandes et Melon*.

II. Construction du roman : au-delà des apparences

L'architecture du *Double Suspect* est faite d'entrelacements et de miroirs alors que celle d'*Amandes et Melon* repose davantage sur une apparence d'ordre qui s'exprime par l'agencement symétrique des chapitres et par la progression sur le plan de l'intrigue et de la chronologie. Pourtant, cette solide architecture laisse voir

des failles qui ont une influence directe sur la construction de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*.

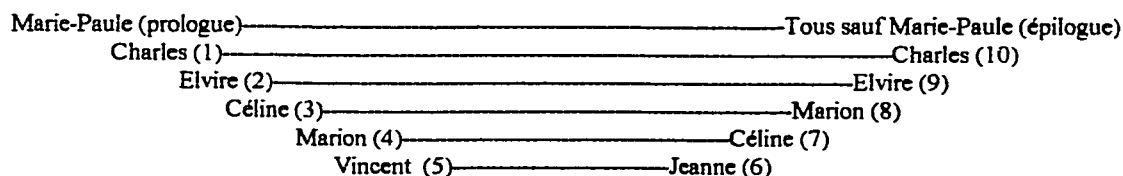
A. Architecture et Failles

Ce qui est d'abord frappant au premier examen de cette architecture, ce sont l'ordre et la symétrie qui se dégagent des douze parties du roman : un prologue, un épilogue et dix chapitres. Tous les chapitres sont sensiblement organisés de la même façon, chacun d'eux étant consacré à un membre de la famille de Marie-Paule. Le narrateur limite ainsi son savoir à la conscience visitée et lui délègue son pouvoir de focalisation. Jeanne et Vincent ont chacun un chapitre tandis que Charles, Marion, Elvire et Céline en ont deux.

Sur le plan chronologique, un an s'écoule entre le premier chapitre et l'épilogue. Le roman avance donc dans le temps, même si l'histoire de vie de la disparue est rendue par bribes. Les dix chapitres racontent une journée ou quelques jours dans la vie d'un personnage focalisateur - personnage dont le quotidien et les souvenirs, intimement liés à Marie-Paule, deviennent accessibles au lecteur. Quant au prologue, où l'absente est personnage focalisateur, il n'est pas situé dans le temps, comme déjà souligné. Ce bris de structure n'est d'ailleurs pas le seul à le placer en marge du roman. Le prologue, en effet, a pour temps le présent alors que le passé domine le reste du roman. L'avant-texte s'oppose aussi plus

particulièrement à l'épilogue qui rassemble les six personnages focalisateurs à l'exclusion de Marie-Paule.

Une certaine symétrie émane donc de l'agencement des douze parties du roman. Les dix chapitres, par exemple, s'emboîtent à la manière de poupées gigognes. Les premier et dixième chapitres sont consacrés à Charles, les deuxième et neuvième à Elvire tandis que, tout au centre, les cinquième et sixième chapitres présentent respectivement les points de vue de Jeanne et de Vincent. Ces deux chapitres centraux sont entourés de ceux qui sont alloués à Céline, troisième et septième, et à Marion, quatrième et huitième, ce qui vient un peu briser l'agencement symétrique, comme le montre ce graphique :



D'autres bris sont par ailleurs notés. Il faut encore une fois souligner le prologue où Marie-Paule n'apparaît qu'à titre de focalisé imperceptible contrairement aux autres personnages focalisés au premier niveau par le narrateur. Peut également être noté le neuvième chapitre, le seul à compter deux personnages focalisateurs, où le narrateur retire momentanément son pouvoir de focalisation à

Elvire pour le donner à Alex dans trois séquences narratives [AM 399-404].⁷ En somme, la symétrie de l'architecture est rompue par des accidents de terrain, comme si le roman imposait des règles bien définies qu'il cherchait lui-même à transgresser, posant en même temps sur la route des jalons destinés à guider le lecteur et des pièges pour le semer.

Nous ne sommes vraisemblablement pas très loin de la figure du «miroir aux alouettes» qui prévaut dans *Le Double Suspect* où l'architecture faite de miroirs rend une image déformée du personnage construit et conséquemment, accentue son altérité.

B. Personnage et Architecture

C'est donc à travers une architecture accidentée que s'élabore le personnage de Marie-Paule. À cette étape de l'analyse, la question des pièges pouvant miner la saisie du personnage peut être posée. Si le roman avance dans le temps pour acheminer son intrigue vers un épilogue, fournit-il au lecteur les informations nécessaires à son progrès dans la connaissance du personnage absent ? Car cette connaissance fait bien partie, semble-t-il, du programme du roman où la disparition de Marie-Paule est utilisée pour mener l'intrigue et où le grand nombre de focalisateurs paraît avoir pour mission de mieux faire connaître la disparue. Le premier roman de M. Monette, même s'il présente une fascination pour le

personnage focalisé, échoue délibérément à cette mission. Est-il possible d'en arriver à la même conclusion pour *Amandes et Melon* ?

Chose certaine, le roman progresse selon la tendance inverse. Au fil des pages en effet, la destinée des six personnages focalisateurs prend de plus en plus d'importance par rapport à celle de Marie-Paule. Sa disparition précipite tous les personnages dans leur for intérieur de sorte qu'à la fin du roman, chacun est promis à un avenir meilleur. Par exemple, la comédienne Marion et la peintre Elvire connaissent la gloire en sortant des circuits parallèles, la première incarnant un premier rôle dans un théâtre institutionnalisé, la seconde exposant ses toiles dans une galerie reconnue, tandis que Céline découvre le grand amour auprès de Jérôme, ancien amant de Marie-Paule. Enfin tout va mieux pour tout le monde, comme si chacun avait fait son deuil de Marie-Paule et n'y pensait presque plus.

C'est, de fait, ce que révèle l'architecture du roman, puisque plus celui-ci avance, plus rétrécit l'espace accordé au protagoniste. Les chiffres, d'ailleurs, sont là pour le prouver. Le troisième roman de M. Monette compte 466 pages parmi lesquelles 94 sont consacrées à Marie-Paule qui occupe donc un cinquième du roman. Sur les 115 dernières pages du roman, par ailleurs, dix seulement traitent d'elle directement. L'absente semble donc se dissoudre dans l'oeuvre. Mais cela ne signifie pas pour autant que tout a été dit et pensé, qu'il n'y a plus d'informations

à donner sur Marie-Paule, que le personnage a été construit de manière que le lecteur en ait une connaissance complète.

Il est vrai que les informations données sur le personnage appréhensé sont nombreuses et que le témoignage des uns vient confirmer celui des autres. Conséquemment, d'un chapitre à l'autre, d'un personnage à l'autre, le portrait de Marie-Paule s'élabore. Le lecteur peut, dès lors, facilement se l'imaginer. Il est vrai aussi qu'à travers les informations données sur elle, une certaine forme de progression se dessine : son enfance, son adolescence et sa vie d'adulte sont évoquées, de même que son voyage et les dernières nouvelles qui en ont été rapportées.

Or, il est impossible d'écarter le fait que le portrait de Marie-Paule s'élabore dans un texte qui privilégie les séquences narratives comme mode d'enchaînement. Leur nombre est astronomique, et elles ponctuent inlassablement le roman, permettant de juxtaposer les uns aux autres tous les moments relatés par la narration au moyen du signe typographique qui les sépare. Dans le premier chapitre par exemple, la première séquence présente Charles se rendant à l'aéroport avec sa famille ; la seconde, la façon dont il imagine le voyage de sa fille ; la troisième, la façon dont il l'imagine revenir à l'aéroport ; la quatrième, l'attitude de Céline avant son départ pour l'aéroport ; la cinquième, ce qu'a fait Vincent le jour même, et ainsi

de suite, de sorte que les informations sur Marie-Paule apparaissent noyées dans une multitude d'autres informations.

Ainsi, le mode de construction du personnage absent correspond en partie à celui de l'oeuvre. Le personnage s'échafaude par bribes, d'une part disséminé dans la conscience d'un focalisateur à l'intérieur d'un chapitre, d'autre part disséminé dans la conscience de sept focalisateurs à l'intérieur du roman. Sa construction fragmentaire laisse bien des zones d'ombre et, comme nous l'avons vu à propos du *Double Suspect*, ce type de construction mène tout droit vers la «méconnaissance⁸» et provoque une «inévitabile mélecture⁹.»

Bref, c'est comme si une partie de Marie-Paule s'échappait par les interstices des séquences. Le narrateur visite la conscience d'un personnage un jour et pas un autre. Il donne de l'ampleur à un souvenir ou à une pensée, mais laisse de côté le reste. Au premier coup d'oeil, son intervention dans la construction de Marie-Paule pourrait sembler complètement aléatoire à cause des séquences et du fait que chacun apprésente l'autre à sa façon, à partir de la ressemblance pressentie chez l'autre, comme déjà vu avec Paul Ricoeur. «Chaque regard sur Marie-Paule [...] est différent¹⁰», indique d'ailleurs Lucie Lequin. Dès lors, l'ensemble des interventions des focalisateurs rend impossible l'unité du personnage, ce qui apparaît comme une autre stratégie de construction de l'altérité.

Mais l'intervention du narrateur d'*Amandes et Melon* est-elle aléatoire pour autant ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une apparence créée par l'architecture même du roman qui permet au narrateur de maquiller son intervention en tirant profit des tensions qui règnent entre l'ordre et le désordre, l'asymétrie et la symétrie, la progression et la stagnation, la dissémination et l'unité ? Pour le vérifier, il faut analyser le grand jeu du narrateur. Notre postulat de départ est que le narrateur délègue aux focalisateurs la tâche de construire l'absente et, par le fait même, son altérité.

III. Le Grand Jeu du narrateur

Comme dans *Le Double Suspect*, M. Monette construit une altérité et pour y arriver, elle délègue son pouvoir au narrateur. *Amandes et Melon*, nous l'avons dit, possède une architecture plus complexe que celle du premier roman, notamment à cause de la présence de sept focalisateurs. C'est pourquoi le grand jeu du narrateur est envisagé. Dans cette partie centrale du chapitre, les stratégies de délégation du narrateur sont d'abord analysées à partir des manifestations de Marie-Paule dans le roman, puis sous l'angle de l'utilisation des focalisateurs dans la construction du personnage absent. Enfin, notre questionnement aboutit logiquement à l'examen des modes de représentation de la vie psychique de ces focalisateurs afin de mesurer le pouvoir dont dispose et dont use en vérité le narrateur pour construire l'altérité.

A. Manifestations de Marie-Paule

Le personnage de Marie-Paule est disséminé dans le roman par fragments. Ses manifestations sont nombreuses et diversifiées. Il existe deux modes d'accès au personnage, l'un direct, l'autre indirect.

1. Les propres pensées de Marie-Paule

Les propres pensées de Marie-Paule sont avant tout données dans le prologue. Celui-ci se concentre moins sur l'adulte qui se penche sur son passé que sur les souvenirs d'enfance comme tels. Conséquemment, le texte présente la façon dont l'adulte perçoit les émotions qu'a pu éprouver l'enfant. Dans les chapitres subséquents cependant, les propres pensées de Marie-Paule parviennent au lecteur, mais toujours par l'entremise des personnages focalisateurs. À titre d'exemple, Vincent se rappelle les propos tenus par Marie-Paule au sujet d'une grosse femme :

Marie-Paule s'était exclamée un jour, en feuilletant une revue d'art où était photographiée une obèse dont le ventre flasque surplombait l'exiguïté d'un slip de bain, qu'elle n'hésiterait pas, elle, à se faire couper tout ça comme la pointe d'un oeuf, le bout d'un melon [AM 231].

Le procédé utilisé pour les huit lettres de Marie-Paule est le même. Plutôt que de les rapporter directement, la narrateur se sert des médiateurs que sont les personnages focalisateurs. Dans l'épilogue notamment, le lecteur prend

connaissance du contenu d'une de ces lettres à travers la conscience de Marion qui se la remémore :

Marie-Paule y attribuait ses longs silences à l'impossibilité où elle était d'exister pour faire plaisir ou éviter du mal à ses parents, d'autant plus qu'elle sortait d'une série d'intoxications amoureuses avec la conviction qu'on pouvait briser tous ses liens sans briser sa vie, puisque l'amour n'était qu'un effet de la peur [...] ? La pauvre enfant, [...] après tout la peur était parfois bien agréable, parfois euphorisante... [AM 465]

Tout compte fait, les fragments disponibles sur les propres pensées de Marie-Paule sont le plus souvent obscurs. D'une part, la vie psychique représentée dans le prologue ne permet pas au lecteur de comprendre ce que vit le personnage adulte qui n'est pas focalisé de façon perceptible, ni repérable dans un contexte précis. D'autre part, les pensées rendues dans le reste du roman passent par le prisme des autres personnages. Ce prisme est d'ailleurs évident quand il s'agit des faits et des souvenirs.

2. Faits et Souvenirs

Quant aux faits directs, c'est-à-dire ceux qui se déroulent au moment de l'intrigue, peu sont disponibles en ce qui concerne Marie-Paule. Au bout du compte, sa disparition fait figure de seule certitude, mais elle est inexplicable. Deux autres faits lui donneront une tournure plus tragique. Premièrement, cinq lettres écrites avant son prétendu départ de la Turquie ont été postées des mois plus tard.

Deuxièmement, un touriste a révélé aux autorités qu'il aurait fait la rencontre de Marie-Paule quelques jours seulement avant la date de son départ. Celle-ci lui aurait dit qu'elle allait se faire avorter le lendemain. Inquiétant, ce petit nombre de faits polarise toutes les manifestations du personnage. Marion s'imagine que sa fille a été kidnappée ; Vincent se persuade qu'elle a été tuée ; Jeanne pense que l'avortement aurait mal tourné, qu'elle y aurait succombé. Bref, les interprétations se fragmentent de sorte que tous les soupçons sont permis. Inévitablement, les personnages revisitent leurs souvenirs de Marie-Paule qu'ils réinterprètent à la lumière de son inexplicable disparition.

Céline se souvient ainsi d'avoir vu, une nuit, sa demi-soeur faire une série de cauchemars. Le lendemain, Marie-Paule a attribué sa crise aux médicaments qu'elle avait pris. Or, Céline, en repensant à l'événement, se demande si les médicaments ou même les drogues dont Marie-Paule faisait aussi usage ne seraient pas à l'origine de sa disparition.

Et si cet incident avait eu des suites après que Marie-Paule fût partie à l'étranger, s'il avait été l'indice d'un trouble qui irait en s'aggravant ? [...] Maintenant, rien n'interdisait de supposer que Marie-Paule traversât des états de confusion récurrents et s'en cachât au loin ? [AM 133-134]

À titre de faits rapportés, les souvenirs renferment une multitude de petits détails biographiques permettant, semble-t-il, de construire l'identité du personnage. Les fragments se multiplient ainsi à la faveur de la diversité des types de souvenirs.

Les souvenirs directs, soit ceux qui sont rapportés par les personnages témoins, offrent au lecteur une tranche de vie du personnage disparu, tel le souvenir de Céline. Parmi les souvenirs directs, il y a aussi ceux qui se résument surtout à des images et qui sont très récurrents dans la vie psychique des parents de Marie-Paule. Seule dans son appartement, Marion est saisie par une image de sa fille nue dans la salle de bain, le sexe rasé [AM 188]. Ce souvenir, surgissant comme une sorte d'apparition, offre un portrait physique détaillé du personnage adulte et, en ce sens, fait de lui un focalisé perceptible par la vue. Un autre exemple intéressant concerne Charles dans la tête duquel se bousculent, les unes après les autres, des images de Marie-Paule à tous les âges [AM 64]. Plutôt que de donner lieu à des descriptions exhaustives, ces souvenirs sont rendus dans leur plus simple expression, fournissant au lecteur des éléments à partir desquels il peut déduire certains traits de personnalité appartenant à l'absente : enfant, elle était joyeuse, alors que jeune femme, elle était triste lorsqu'elle écrivait et aimait mettre sa vie en danger en faisant du parachutisme ou des courses de voiture.

Enfin, Marie-Paule se manifeste également dans les souvenirs indirects, c'est-à-dire les souvenirs rapportés par des personnages qui n'en ont pas été témoins, mais qui les rappellent à leur mémoire à partir du récit que d'autres en ont fait. L'exemple le plus frappant est certainement le souvenir de la séquestration que Charles reconstitue à partir des détails que lui en a donnés Marion [AM 51-54].

Ici, le personnage de l'autre apparaît au lecteur à travers plusieurs prismes interposés, toujours plus lointain, toujours plus insaisissable.

Il y a, somme toute, un écart entre les souvenirs indirects et les propres pensées de Marie-Paule représentées de façon obscure dans le prologue. Certes, ces deux types de manifestation n'ont pas la priorité dans le roman, supplantés par les souvenirs directs. Mais le plus important, en définitive, c'est que la grande majorité des manifestations du protagoniste proviennent de consciences extérieures à la sienne, une condition fort logique dans le contexte d'une construction de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*.

B. Utilisation des focalisateurs

L'inventaire des manifestations de Marie-Paule fait ressortir que le narrateur distille à travers les focalisateurs les informations qui la concernent. Ces informations apparaissent comme autant de pistes ouvertes pour suggérer diverses facettes d'un personnage qui, sans aucun doute, s'élabore. Au fil des pages, le lecteur est donc amené à découvrir, en partie, l'identité du personnage. De fait, selon P. Ricoeur, l'appréhension «ne produit pas le sens *alter* de l'*alter ego*, mais le sens *ego*¹¹». Aussi, afin de construire un certain portrait de l'absente, le narrateur se sert-il des focalisateurs individuellement et conjointement, mais pour faire en sorte que Marie-Paule demeure autre, il doit aussi utiliser une autre stratégie.

1. Particularités de chaque focalisateur

Le grand nombre des focalisateurs s'avère avantageux pour le narrateur qui peut répartir entre eux les informations sur Marie-Paule. Chacun hérite donc de la mission de présenter des facettes particulières de l'absente.¹² La contribution de certains d'entre eux est d'ailleurs indispensable puisque nul autre n'est en mesure de témoigner à sa place.

C'est ainsi par l'entremise de Jeanne que le lecteur apprend des autorités que Marie-Paule s'est fait avorter en Turquie. De même, Vincent sert d'intermédiaire pour révéler que sa demi-soeur a voulu adopter un enfant deux ans plus tôt quand elle habitait sa maison de campagne. Charles, quant à lui, fait notamment découvrir l'univers des courses de stock-cars auxquelles sa fille aimait participer, tandis qu'Elvire témoigne de l'adolescence de sa nièce en se remémorant l'époque où cette dernière fréquentait une salle de danse «de mauvaise réputation» [AM 90].

En tant que mère, Marion s'avère la source privilégiée pour livrer plusieurs scènes d'enfance de Marie-Paule, comme lorsque celle-ci cherchait à lui enlever ses lunettes ou posait sa main sur son sein [AM 168]. Céline, pour sa part, est la focalisatrice qui permet d'explorer en profondeur le rapport de sa demi-soeur à l'écriture parce qu'elle dépouille ses écrits personnels comme le montre notamment l'épilogue. C'est d'ailleurs grâce à elle que le lecteur a accès au contenu des quatre lettres à Jérôme. Signalons que toute la famille prend connaissance de la première

de ces lettres. Les trois dernières ne sont connues cependant que de Jérôme et de Céline à qui il les fait lire. Le lecteur, par conséquent, n'en saurait rien si le narrateur ne délègue pas à Céline son pouvoir de focalisation.

2. Recoupements

Pour contrebalancer la dissémination par fragments des informations, le narrateur utilise également les focalisateurs de façon conjointe. En recoupant certaines informations, il confirme un trait ou l'autre de la personnalité de l'absente. Le lecteur est donc en mesure de se faire une idée partielle de l'identité de Marie-Paule, les conclusions tirées par les focalisateurs étant souvent similaires.

Selon Elvire, par exemple, Marie-Paule a vécu une enfance «exaltante» et «incertaine». Songeant à Marion qui faisait du théâtre de rue, la peintre pense : «Quelque part en elle-même l'actrice devait attribuer à sa passion du théâtre aussi bien l'enfance exaltante de Marie-Paule (incertaine peut-être, mais exaltante...) que son adolescence éperdument agitée et ses instabilités de jeune femme.» [AM 88]

Cette interprétation de l'enfance du personnage est également confirmée dans le prologue :

L'enfant [...] en veut parfois [à sa mère] d'être si différente [...], elle est fâchée de ces expéditions qui la mènent dans des coins inconnus de la ville [...]. Cependant, ne pouvant s'irriter contre sa mère sans se torturer elle-même, elle n'a pas envie non plus d'une existence tranquille. Lorsqu'elles

parcourent ensemble les rues [...], elle est plus qu'enchantée d'ailleurs de partager cette vie d'adulte qui n'a rien à voir avec les courses les repas la maison [AM 27-28].

Insistant sur l'incertitude qui fait place à l'exaltation, ce passage montre à quel point le métier de Marion a influencé la vie de la jeune Marie-Paule. Charles, en fait, craignait les répercussions du mode de vie inhérent au théâtre :

Marion était souvent partie travailler avec [Marie-Paule]. [...] [Charles] appréhendait qu'elle n'agît un jour avec leur fille et lui comme une actrice distraite d'elle-même à l'entracte, d'ailleurs une enfant, ça ne s'éduquait ni en coulisse ni dans la rue...! [AM 56]

Cette appréhension est, de son côté, corroborée par Marion qui repense à la façon dont elle agissait quand Marie-Paule était enfant :

[Charles] devait déjà comprendre ce que Marion n'admettrait qu'au lendemain du divorce, soit qu'elle veillait à ce qu'il ne gagnât pas le coeur de la petite même lorsqu'elle était occupée ailleurs, l'amour étant pour elle une sorte d'immobilisation de l'autre avec liberté de s'éclipser à tout instant. [AM 169]

Certes, ces quatre fragments de vie psychique ne tiennent pas tout à fait le même propos. Les perspectives se recoupent toutefois. Le lecteur comprend dès lors que l'enfance de Marie-Paule a été *exaltante et incertaine* non seulement à cause du métier de Marion, mais également à cause de son attitude envers sa fillette. Dans le roman, nombreux sont les témoignages sur Marie-Paule qui se renforcent les uns les autres. Le procédé de recouplement est logique.

Si, en effet, une information révélée par un point de vue n'apparaissait qu'une seule fois, le lecteur pourrait facilement la croire fortuite ou encore biaisée par le focalisateur. Marion, par exemple, pourrait être la seule à exposer sa désinvolture face à sa fille. À cause du sentiment de culpabilité cependant, le lecteur aurait droit de douter de son témoignage. Les répétitions par fragments jouent donc un rôle clé dans la construction de Marie-Paule, puisqu'elles donnent au lecteur des points de repère auxquels il peut avoir foi du seul fait de leur confirmation par plusieurs focalisateurs.

Ces focalisateurs sont donc profitables pour le narrateur qui les utilise comme s'il était de bonne foi dans la construction de Marie-Paule, permettant au lecteur de saisir en partie le personnage comme s'il s'agissait d'une identité. Il n'en demeure pas moins que ce personnage est impossible à saisir dans sa totalité, d'autant plus que surgit le problème de la déformation.

3. Déformation

Marie-Paule est sujette à déformation. Les hypothèses, les spéculations et les soupçons à son endroit sont, comme déjà souligné, nombreux. C'est que l'imaginaire des personnages focalisateurs est sollicité. Jusqu'à quel point déforment-ils Marie-Paule ?

C'est ce que le lecteur se demande quand, par exemple, Céline se remémore la lettre où Marie-Paule évoque ses tentations suicidaires.

Il n'aurait pas fallu que [Marion] lût la deuxième lettre à Jérôme, où Marie-Paule racontait comment elle s'était cru le pouvoir de neutraliser ses sentiments les plus pénibles, son mal d'être lancinant, elle se sentait si mesquine et furieuse, coincée ! qu'elle avait presque tenté une expérience-limite, évidemment elle n'avait pas souhaité mourir, disait-elle, seulement éteindre une partie de sa personne et se donner une nouvelle chance, découvrir ce que ça lui ferait, comme les gens qui mouraient cliniquement et ressuscitaient dans un état d'apaisement [AM 335-336].

Les pensées de Céline font rapidement place, ici, à une sorte de condensé du récit de sa demi-soeur. Mais ce récit est-il bien celui-là même auquel Céline a eu droit en lisant la lettre ? Le lecteur peut en douter, car la lettre passe d'abord par le prisme de Céline. Ce dévoilement indirect des pensées de Marie-Paule est peut-être trompeur. Chose certaine, il témoigne d'un choix narratif délibéré, sinon la lettre aurait été directement citée. Il ressort donc que le narrateur réduit volontairement le lecteur à la perspective inévitablement déformante du personnage focalisateur, ne lui permettant pas de s'en remettre aux seuls faits pour imaginer Marie-Paule.

L'altérité du personnage peut, dès lors, être présumée.

Le stéréotype ¹³ des portés disparus [AM 94, 159-160] produit sensiblement le même effet. Elvire et Marion sont les seules à l'évoquer. C'est, certes, pour le rejeter, car elles ne veulent surtout pas y voir associée Marie-Paule. Pourtant, le seul fait de mentionner dans le roman le sort des portés disparus déforme le

personnage de l'autre.¹⁴ Stratégie narrative, l'évocation par la négative incite le lecteur à trouver dans ce stéréotype plusieurs pistes pour s'expliquer qui est Marie-Paule et pourquoi elle a disparu. Ce ne sont cependant que de fausses prises destinées à rendre le personnage encore plus insaisissable.

L'élaboration du personnage est donc fortement teintée par les émotions des focalisateurs, par leur quête profonde d'explications, par leurs valeurs et par les jugements qui en découlent. Au fond, chacun apprécie autrui à partir de ce qu'il est, et le narrateur cherche à l'illustrer.

C. Mode de représentation de la vie psychique et altérité

Le même narrateur apparaît dans les modes de représentation de la vie psychique. Tout en semblant laisser pleine liberté à ses personnages, il intervient de façon subtile et constante pour brouiller les pistes et conserver à Marie-Paule toute son altérité. Ceci se confirme avec les modes choisis qui sont le psycho-récit et le monologue narrativisé où, comme expliqué au premier chapitre, le narrateur domine la vie psychique du personnage. Certes, M. Monette utilise ces deux modes comme tous les romanciers pour organiser les pensées de ses personnages, pour exprimer le verbal et l'infra-verbal en étirant, en condensant ou en respectant la durée dans laquelle les contenus psychiques prennent place. Ce qui est intéressant toutefois, c'est de voir l'utilisation particulière que l'auteur fait de ces modes pour construire

son protagoniste comme un autrui. Nous nous attardons donc aux effets de ces choix narratifs sur ce qui parvient au lecteur de Marie-Paule, en examinant d'abord le prologue, puis le reste du roman.

1. Prologue

Seul lieu où Marie-Paule est directement focalisée par le narrateur et tout premier texte à être donné au lecteur, le prologue est essentiellement composé des souvenirs d'enfance de Marie-Paule, comme en témoignent les «elle se revoit» et «elle se souvient», scandés tout au long du texte, de sorte que l'enfant focalisée au deuxième niveau semble occuper tout l'espace sous les projecteurs. La domination du psycho-récit atteste cependant la supériorité du narrateur qui prend en charge la présentation des souvenirs, une situation narrative qui pourrait facilement laisser croire que les souvenirs sont mis à distance du personnage. Or, le prologue est donné au présent et se trouve par conséquent en marge du roman principalement écrit à l'imparfait. L'utilisation de l'indicatif présent permet d'aplanir la distance conférée par le temps, actualisant les souvenirs, leur donnant plus de réalité, comme si Marie-Paule les revivait au moment même où ils sont présents à son esprit. La toute première séquence du prologue fait ressortir quelques stratégies narratives.

Si dans un certain sens le psycho-récit permet au narrateur de jouer son rôle de facilitateur pour donner accès à la vie psychique du personnage, il n'en demeure

pas moins que la supériorité dont il jouit l'amène ici à devenir un artisan de l'incertitude. Tenons pour preuve la colère de Marie-Paule face à l'indifférence de Marion quand celle-ci incarne ses personnages : «Laide ou belle [...] l'actrice disparaît dans ses personnages et ne peut plus aimer quiconque existe pour de vrai, elle est un monstre.» [AM 13] Cette colère est à la fois celle de l'enfant et celle de l'adulte que le narrateur a le loisir de confondre. En lisant, il faut donc être conscient de ce que verbaliserait une enfant et de ce que verbaliserait une adulte en se souvenant. L'enfant dirait «pour de vrai», tandis que l'adulte utiliserait «quiconque» et prononcerait la sentence finale. Dans un tel contexte, le choix du temps du récit apparaît fort pertinent. Le narrateur crée l'ambiguïté autour des perspectives de l'adulte et de l'enfant pour signaler que le passé est soumis au présent de celui qui se souvient. Mais ce faisant, il va plus loin.

Aussi, semble-t-il difficile de trancher avec certitude les pensées qui appartiennent au personnage adulte et celles qui appartiennent au narrateur, comme en témoignent les deux premières phrases du prologue. «Elle se revoit la tête ronde sur ses petites épaules, le front haut et les tempes dégagées comme si elle avait commencé à perdre ses cheveux, les boucles éparses. Elle n'a que cinq ou six ans, et elle a l'air vieux. » [AM 13] La première phrase démontre que le narrateur délègue son pouvoir de focalisation à l'adulte tout en prenant en charge la description de l'image qui lui revient à l'esprit, soit l'image de l'enfant, alors que la phrase suivante

rapporte un jugement. D'un côté, ce jugement pourrait être identifié en tant que court monologue narrativisé attribuable au personnage adulte. De l'autre, il pourrait tout aussi bien être considéré comme un commentaire narratorial, puisque le contexte dans lequel il s'insère est dominé par le narrateur.

Cette confusion, qui perdure dans tout le prologue, est un indice pertinent pour interpréter la relation entre le narrateur et le personnage focalisé au premier niveau. Cette dernière peut, de fait, facilement être rapprochée de la définition de la consonance donnée par Dorrit Cohn : «une fusion presque totale de la voix du narrateur et de celle du personnage ¹⁵».

En se camouflant derrière le personnage dans un rapport de consonance marquée, le narrateur produit sensiblement le même effet que lorsqu'il crée la confusion entre Marie-Paule adulte et Marie-Paule enfant. Ces stratégies lui servent ainsi à rendre le personnage insaisissable. Afin de renforcer le rapport de consonance, le narrateur refuse donc de juger ce qu'il cherche à dépeindre et, de manière générale, il ne donne au lecteur que ce que le personnage est en mesure de savoir. En fait, il se cache pour mieux tirer ses ficelles dans l'ombre. En même temps cependant, nous l'avons signalé, M. Monette fait un usage délibéré du choc des forces contraires de sorte que son narrateur donne parfois dans la dissonance. Celle-ci se caractérise de deux façons : premièrement, «un narrateur bien mis en évidence et qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un

personnage déterminé, n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements ¹⁶ ; deuxièmement, «la supériorité du narrateur, dans la connaissance de la vie intérieure du personnage comme dans les capacités requises pour la décrire et l'apprécier ¹⁷».

La dissonance, à vrai dire, permet au narrateur du prologue de décrire la vie psychique de son personnage dans toute sa complexité. Comme toutefois sa stratégie est de se montrer discret, il utilise ce rapport d'une manière toute particulière, soit dans le but d'appuyer la consonance. Au fond, ce qu'il cherche à créer surtout, c'est un effet de suspense. L'extrait suivant est éloquent :

Elle se revoit, oui. Elle se souvient comme si c'était hier. De l'émotion surtout, mais pas seulement. Elle sait que le drame est en marche, puisque l'amour est déjà en crise. Aussi banalement unique, le drame, que la matière des livres qui sournoisement vous renversent. Elle revoit sa petite personne et elle croit toucher le fond de l'humanité. Oui, elle se souvient très bien. Et vingt ans après ça lui fait encore un peu mal. [AM 16]

Dans ce passage, le narrateur semble en savoir autant que Marie-Paule, mais refuse d'expliquer l'information qu'il fournit au lecteur en évoquant *le drame*. Le lecteur se trouve, conséquemment, soumis à ce que le narrateur veut bien lui faire voir à l'intérieur de la conscience de son personnage, c'est-à-dire ce que ce dernier verbalise et ce qu'il ne verbalise pas, parce que c'est peut-être trop évident à ses yeux. Enfin, Marie-Paule doit bien savoir de quel drame il s'agit, puisqu'elle «sait [qu'il] est en marche» alors que, de son côté, le narrateur feint, pour ainsi dire,

l'ignorance. Plutôt que d'utiliser le psycho-récit pour éclairer le contexte, il opte pour un commentaire narratorial, sorte de clin d'oeil au lecteur sur le roman qui lui est donné à lire. La séquence présente donc une petite dissonance, surtout si nous tenons compte de la première définition donnée. Ainsi, le narrateur se dissocie momentanément de son personnage pour cultiver l'ambiguïté et créer le mystère.

Le narrateur ruse donc sur le front du savoir pour inquiéter le lecteur et le conditionner à lire le roman à venir. Il reprend aussi sa stratégie dans la séquence finale du prologue : «Oui, elle se souvient, elle se souvient même très bien, c'est-à-dire en ajoutant et en retranchant sans plus savoir ce qu'elle ajoute et retranche, après plus de vingt ans, elle se souvient, et ça lui fait encore un peu mal.» [AM 30] Isolé, ce court monologue narrativisé exprime l'émotion du personnage adulte et contient, en son centre, un commentaire attribuable au narrateur. En montrant au lecteur que quelque chose échappe à Marie-Paule, le narrateur laisse entendre qu'il en sait plus que son personnage. Encore une fois cependant, il se refuse à tout développement.

Finalement, les pointes de dissonance dans la relation narrateur / personnage à consonance marquée révèlent aussi la stratégie sur laquelle porte la totalité du roman. Grâce à l'effet de suspense engendré par la dissonance, le narrateur stimule la quête du lecteur qui veut, dès le prologue, connaître Marie-Paule et qui est loin de se douter que sa quête sera infructueuse. Grâce à la consonance, le narrateur peut

manoeuvrer à sa guise. Ce faisant, il complique la tâche du lecteur qui, pour s'imaginer Marie-Paule, doit s'accommoder de la connaissance partielle et partielle des personnages focalisateurs qui, contrairement au narrateur, ne disposent pas du pouvoir d'entrer dans la conscience d'autrui. Aussi, dans sa façon de représenter la vie psychique de Marie-Paule, le narrateur ne révèle-t-il rien de définitif à son sujet. L'autre, en effet, est insaisissable. Face à Marie-Paule, le lecteur se retrouve donc dans le même rapport que les personnages focalisateurs, ce qui reproduit exactement le rapport face à autrui dans la vie.

2. Le Reste du roman

Dans le reste du roman, le narrateur mise sur la vie psychique de six autres personnages focalisateurs pour construire celui de l'absente. En général, il exploite les modes à peu près comme dans le prologue. De façon plus particulière, il accentue l'altérité de Marie-Paule en mêlant le psycho-récit et le monologue narrativisé ainsi qu'en usant de dissonance avec parcimonie.

Le psycho-récit, comme indiqué au premier chapitre, offre une grande souplesse sur le plan temporel. Le narrateur d'*Amandes et Melon* en profite pour amplifier la dépendance du lecteur vis-à-vis des focalisateurs, surtout lorsqu'il s'agit de condenser le temps au point où ce qui traverse l'esprit d'un focalisateur se trouve, pour ainsi dire, balayé sous le tapis. Il en est ainsi, par exemple, avec Elvire.

Elvire se frappait de la ferveur excédée avec laquelle Marie-Paule recherchait depuis lors des plaisirs intenses. De souvenirs en rêveries elle a bientôt songé, plus qu'à des plaisirs intenses, à des sensations qui font éclater la tête, fléchir les jambes [AM 93].

Le texte suggère ici qu'un laps de temps assez long a rendu possible l'émergence des rêveries et des souvenirs. Or, ceux-ci ne sont jamais dévoilés, car le psychorécit est vite contaminé par le monologue narrativisé qui ne donne accès qu'aux conclusions tirées par Elvire. Dans un tel contexte, le lecteur est obligé de faire confiance au focalisateur, le narrateur ne fournissant pas les bases sur lesquelles sont fondés les jugements.

Cette stratégie de construction de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre* a aussi d'autres implications, car l'image que le lecteur se fait de Marie-Paule est tributaire de l'image qu'il se fait de chacun des focalisateurs. Pour cette raison, les relations narrateur / personnage dans le reste du roman sont d'une importance capitale.

Dans un premier temps, il faut dire que la consonance est généralement de mise, comme dans le prologue. Le narrateur cherche ainsi à rester le plus fidèle possible à la conscience dont il rapporte les mouvements. Faisons valoir, par ailleurs, qu'un rapport à forte dissonance rendrait le narrateur très apparent. Pour travailler dans l'ombre et rendre son personnage opaque, il n'a vraisemblablement

pas besoin de se dissocier des focalisateurs, puisqu'il s'agit de six personnages qui se côtoient et qui, conséquemment, se jugent les uns les autres.

Dans un deuxième temps cependant, il faut dire que, comme dans le prologue, la consonance n'est pas parfaite dans le reste du roman. La dissonance révèle ici sa pertinence non plus pour rendre compte de la variation dans une relation narrateur / personnage particulière, mais plutôt pour explorer les différences qui subsistent entre les six autres relations narrateur / personnage données. De façon générale, le narrateur utilise la supériorité que lui confère le psycho-récit pour traduire en mots les composants psychiques qui ne relèvent pas du langage, comme les images, ou encore pour organiser les pensées d'un personnage de façon logique et cohérente. En quelques occasions toutefois, le narrateur cherche à se dissocier de ses personnages pour corriger leur point de vue. Deux catégories de dissonance sont identifiées.

La première frappe Vincent et Céline dont le narrateur cherche à montrer l'immaturation. Adolescents, ces personnages sont parfois enclins à faire des erreurs de jugement.

À l'insu de sa famille [Céline] avait transporté là, petit à petit, le contenu de toutes les boîtes à chaussures où sa soeur conservait pêle-mêle ses papiers, puis avait entrepris de monter une manière d'histoire de cas, épluchant, collationnant, colligeant, oubliant qu'elle usurpait l'intimité de Marie-Paule tel un médecin concentré sur le mal à déceler et procédant à une espèce d'autopsie sans trop reconnaître qu'elle n'espérait plus son retour. [AM 462-463]

Dans le cas de Céline, cité en exemple, le narrateur se fait ironique en la comparant à un médecin et par son commentaire, il cherche surtout à montrer ce dont elle n'a pas parfaitement conscience. Ce faisant, il influence le lecteur, lui demande de prendre une certaine distance face au focalisateur, de ne pas lui accorder son entière confiance.

La seconde catégorie de dissonance, elle, est plus sévère, semblant condamner la morale bien-pensante qu'incarnent tour à tour Jeanne et Charles. Le narrateur use ainsi de sa supériorité avec le père de Marie-Paule pour expliquer la source de son appréhension.

[Charles] appréhendait [que Marion] n'agît un jour avec leur fille et lui comme une actrice distraite d'elle-même à l'entracte, d'ailleurs une enfant, ça ne s'éduquait ni en coulisse ni dans la rue...! C'est qu'il prenait tout très au sérieux, Charles, depuis qu'il était père. C'est qu'il n'avait pas confiance en Marion parce qu'il avait peur, lui, simplement peur de vivre, de ne pas savoir comment et de manquer son coup. [AM 56] ¹⁸

Ayant fixé toute son attention sur le possible comportement de Marion, Charles fermait les yeux sur sa propre «peur de vivre», indique le narrateur. Le commentaire narratorial acquiert aussi plus de force avec l'apostrophe et la répétition de la structure ouvrant les deux phrases qui le constituent. Le narrateur, par conséquent, ne se contente pas d'éclairer le fonctionnement psychologique de Charles, il formule un jugement de valeur. ¹⁹

C'est donc au moyen de légères dissonances que le narrateur pointe du doigt les focalisateurs qui ont moins de crédit. Cependant, avant d'avancer une conclusion sur la nécessité de la dissonance dans la construction de l'altérité, il reste à interpréter le rôle de la mère et de la tante de Marie-Paule. Pour Georgiana M. M. Colvile, Elvire est «le plus attachant des personnages principaux²⁰», alors que pour Lucie Lequin, «les deux créatrices jugulent mieux leur angoisse que les autres personnages²¹» du roman. En fait, la vive impression que ces deux focalisatrices laissent chez le lecteur n'est pas étrangère à leur relation avec le narrateur. Elvire et Marion semblent, en effet, exemptées de tout discrédit par le narrateur, comme si leur statut de femme adulte et d'artiste leur conférait le pouvoir d'appréhender le monde avec plus de finesse et de justesse.

À juste titre, le cas d'Elvire apparaît des plus surprenants. La relation qu'entretient avec elle le narrateur est teintée de candeur, même lorsqu'il devrait normalement faire part d'une certaine méfiance, comme lorsque celle-ci se remémore le jour où Marie-Paule avait rencontré Jeanne pour la première fois. L'enfant, selon Elvire, «s'était enfermée dans la salle de bains en criant à travers la porte qu'elle ne savait plus où était la clé.» [AM 85] Or :

Elvire l'y revoyait, lisant une bande dessinée sur le bord de la baignoire ; pinçant la bouche devant le miroir pour se déclarer à elle-même qu'elle n'aimait pas Jeanne et ne l'aimerait jamais, se ramassant en boule sur le siège du cabinet pour se tailler les ongles des orteils en se mordant la langue entre les lèvres, se fondant au plancher en se masturbant [AM 85-86].

Il faut bien admettre que le souvenir d'Elvire présente une grande incohérence, et la conclusion qu'elle en tire a de quoi surprendre : «Il était heureux, songeait Elvire, que les enfants eussent au moins un endroit où mettre leur intimité sous clé.» [AM 86] Comment Elvire peut-elle revoir des scènes auxquelles elle n'a vraisemblablement pas assisté ? Pourquoi le narrateur ne signale-t-il pas que les scènes présentées sont le fruit de l'imagination de son personnage ? Pourquoi également tant insister sur l'*intimité sous clé* et la présenter au moyen du regard d'un personnage focalisateur qui ne peut pas voir à travers des portes closes ? Si ces questions ne trouvent aucune réponse dans le texte, elles permettent au moins de constater l'inébranlable confiance du narrateur envers Elvire. En ce sens, l'analyse de la relation narrateur / personnages focalisateurs permet peut-être de conclure que pour bien jauger Marie-Paule, il faut être artiste.

Cela dit, il ressort, en apparence seulement, que le narrateur délègue à six focalisateurs le pouvoir de juger Marie-Paule. En réalité toutefois, il ne s'agit que d'une semi-délégation. Par l'extrême consonance et les divers degrés de dissonance, le narrateur désigne les personnages en qui le lecteur peut avoir confiance et ceux dont il doit se méfier un peu plus. Il crée ainsi une véritable hiérarchie de focalisateurs et jette le doute sur un bon nombre de prises que le lecteur pourrait avoir sur l'absente. Par le fait même, il accentue encore davantage la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*. Le lecteur n'est donc pas laissé à lui-même

pour imaginer Marie-Paule autant que le roman ne voudrait d'abord le faire croire dans ce récit à consonance marquée.

Cette partie charnière du chapitre, en somme, met de l'avant qu'*Amandes et Melon* repose sur un système de stratégies narratives faisant croire que les focalisateurs sont les principaux artisans de la construction du protagoniste et de son altérité. Or, l'analyse du grand jeu du narrateur montre qu'ils ne sont que les instruments d'une instance narrative supérieure. Poursuivant notre réflexion sur la construction de l'altérité de Marie-Paule, nous posons l'hypothèse d'un double jeu du narrateur.

IV. Jeu et Double Jeu

Le personnage de Marie-Paule s'élabore à partir de fragments, comme déjà souligné, et de manière générale, les objets fragmentaires ont souvent tendance à être perçus comme des objets non construits. Ce qui pouvait apparaître au départ comme une sorte de non-intervention du narrateur dans la construction du personnage et de son altérité s'est peu à peu révélé faux. De fait, M. Monette choisit des stratégies narratives dans lesquelles son narrateur peut déléguer son pouvoir avec l'intention spécifique de se faire discret. Dans le cadre d'analyse de ce double jeu, les stratégies deviennent encore plus évidentes à l'examen de la façon dont le narrateur orchestre les fragments. Dans le roman par exemple, la

progression est fortement concurrencée par la circularité. Aussi, l'étude du rôle du narrateur permet-elle d'identifier la métastratégie qui chapeaute la construction de l'altérité : celle du refus de la cohérence.

A. Progression

Même si Marie-Paule est construite à partir de fragments, une construction progressive se dessine à travers le roman qui présente son personnage en suivant une certaine ligne du temps. Imposée par le narrateur, cette lecture chronologique peut être divisée en trois étapes dont les contours sont flous : les souvenirs de Marie-Paule, les dernières nouvelles de Marie-Paule et Marie-Paule sublimée.

1. Souvenirs de Marie-Paule

Cette étape englobe la première moitié du roman. Le prologue mène directement le lecteur dans la petite enfance du personnage tandis que les cinq premiers chapitres contiennent surtout des souvenirs que les focalisateurs ont de Marie-Paule à tous les âges. Ces souvenirs, bien entendu, apparaissent pêle-mêle dans le roman et non pas selon un ordre chronologique. Cela est inévitable puisque le narrateur passe par l'intermédiaire de focalisateurs différents n'ayant pas eu les mêmes rapports familiaux avec la disparue. Marion, par exemple, a porté et donné naissance à Marie-Paule alors que Céline n'est que sa demi-soeur et a une dizaine

d'années de moins. Il est évident, d'une part, qu'un rapport mère-fille est d'une nature totalement différente d'un rapport entre soeurs. D'autre part, le moment auquel ce rapport a lieu est tout aussi différent. Ainsi, les focalisateurs n'ont pas nécessairement connu Marie-Paule au même moment dans sa vie et ils n'avaient pas nécessairement la même maturité au moment dudit rapport. L'ordre non chronologique selon lequel apparaissent les souvenirs au sujet de Marie-Paule se justifie d'ailleurs très bien du fait que le narrateur entre tour à tour dans différentes consciences et que ce qui caractérise l'apparition d'une série de souvenirs, c'est l'ordre souvent inattendu selon lequel ceux-ci jaillissent.

2. Dernières Nouvelles

C'est au sixième chapitre que le roman bascule en donnant les dernières nouvelles de Marie-Paule. Il y dévoile, entre autres, qu'elle se serait fait avorter quelques jours avant la date annoncée pour son retour de Turquie, alors que le septième chapitre présente les trois dernières lettres qu'elle y aurait écrites, témoignant de son mal de vivre. Dans cette deuxième partie de la progression, les souvenirs sont beaucoup moins présents, parce que les focalisateurs recueillent enfin des informations tangibles, bien qu'incertaines, permettant d'expliquer la disparition de Marie-Paule.

Faisons remarquer que la première moitié du roman construit essentiellement le personnage de l'autre à partir du matériau que sont les souvenirs. Ces souvenirs, en plus de tracer un portrait évanescent du personnage, permettent de formuler des hypothèses de départ sur son inexplicable absence. Passé le centre du roman cependant, le narrateur est déjà entré dans la conscience de tous les personnages capables d'évoquer Marie-Paule dans leurs souvenirs, c'est-à-dire Charles, Elvire, Céline, Marion et Vincent.

Au sixième chapitre, le narrateur entre alors dans la conscience de Jeanne qui, contrairement aux autres personnages, n'aime pas Marie-Paule. De surcroît, il ne fait pratiquement jaillir aucun souvenir au sujet de l'absente dans la conscience de ce dernier personnage focalisateur. Cela ne justifie-t-il pas, en soi, le fait de donner un second souffle à la construction du protagoniste et à l'intrigue romanesque ? Le choix d'introduire de nouveaux faits sur le voyage de Marie-Paule en Turquie n'est, de fait, peut-être pas innocent, d'autant plus qu'après avoir visité la conscience de Jeanne, le narrateur entre de nouveau dans celle de Céline, de Marion, d'Elvire et de Charles.

Aussi, après le sixième chapitre, le narrateur pourrait-il revenir aux souvenirs comme principal matériau de construction, mais il continue plutôt sur sa lancée, utilisant les trois lettres du septième chapitre comme de nouvelles pistes sur lesquelles entraîner le lecteur. En tant que nouvelles pistes, les dernières nouvelles

de Marie-Paule n'aboutissent pourtant qu'à des impasses. Elles peuvent dès lors être interprétées en tant que stratégies de construction de l'altérité, puisqu'elles ne mènent à aucune certitude quant au sort et à la véritable identité du personnage. À partir du huitième chapitre, en effet, le roman ne fait pratiquement plus mention de Marie-Paule, ce qui nous mène à la troisième étape de la construction progressive.

3. Marie-Paule sublimée

Dans cette dernière étape, Marie-Paule est sublimée par les focalisateurs, et la plupart des références qui sont faites à son endroit l'associent plus particulièrement à l'art. Il est normal, au fond, qu'il en soit ainsi parce que les huitième et neuvième chapitres ont pour focalisateurs principaux Marion et Elvire, les deux artistes.

Dans le huitième chapitre tout d'abord, Marion se remémore une pièce, qu'elle a montée et jouée récemment dans son théâtre, illustrant le drame de la séquestration dont Marie-Paule et elle avaient été victimes. Elle y songe en ces termes : «ce qu'elle produisait là, sur les planches, n'était pas autre chose que de la conscience, précisément.» [AM 344] Cet acte de conscience est d'autant plus révélateur qu'au cinquième chapitre, Marion pensait : «C'est ce fantôme d'événement qui les empêche posément de regarder en arrière [...]. Le plus malheureux est qu'ils n'ont pas le courage de le reconnaître, et d'abord celui

d'exhumer cet épisode.» [AM 188] La transformation théâtralisée qu'opère Marion sur son vécu et sur celui de sa fille devient libératrice, mais elle ne permet pas au lecteur de mieux saisir l'absente.

Le huitième chapitre présente également la pièce *La Vie rouge* qui met en scène le personnage de *la coupeuse*. Quand Marion considère ce personnage qui se coupe la peau pour se soulager, elle y projette l'image de sa fille baignant dans son sang à la suite de l'avortement qui se serait mal déroulé. Le lecteur, de son côté, ne peut s'empêcher de faire l'analogie entre ladite *coupeuse* et les propos suicidaires tenus par Marie-Paule dans une des trois dernières lettres lues par Céline et à laquelle Marion n'a pas accès [AM 335-336]. Nul doute, le symbole du sang contenu dans l'allusion à *la coupeuse* incite le lecteur à créer un réseau d'associations. C'est donc un véritable piège destiné à l'exciter, à le troubler et à le tromper en le lançant sur plusieurs pistes à la fois. Le narrateur, en effet, n'éclaire jamais le lecteur sur la fin de l'histoire de vie de Marie-Paule, ce qui a pour conséquence que le personnage est amené à être toujours plus insaisissable et à disparaître dans les oeuvres d'art.

À ce titre, le neuvième chapitre offre une image très claire de cette disparition dans les oeuvres. Il relate notamment le vernissage d'Elvire qui, dans ses toiles, cherche à évoquer le vide créé par l'absence de Marie-Paule dans la vie de ses proches.²² Cependant, une toile intitulée *Lettre datée du mois des grasses matinées*

dépeint crûment Marie-Paule et fait encore une fois le lien avec les dernières nouvelles. Elle représente une femme enceinte écrivant dans son lit, ce qui permet de tisser des liens entre l'histoire entourant l'avortement et les lettres lues par Céline. De plus, la toile évoque violemment la disparition de Marie-Paule, puisque la femme peinte y apparaît en partie effacée «comme si la main impatientée d'un enfant avait entrepris de la barbouiller soudain, de la biffer avec vigueur en commençant par la tête.» [AM 412]

Dans cette dernière partie du roman, l'art s'avère un précieux matériau utilisé pour achever la construction du personnage absent. Les oeuvres théâtrales et picturales sont, en somme, une autre manifestation de l'appréhension, car elles *rendent Marie-Paule consciente en tant que coprésente*.²³ L'une d'entre elles est nommément plus représentative du processus d'appréhension comme tel. C'est aussi celle qui donne son titre au roman. En ce sens, M. Monette reprend de façon plus discrète les procédés du jeu de miroir et de la mise en abyme utilisés dans son premier roman.

Amandes et Melon est aussi une toile d'Elvire à laquelle est incorporé un dessin de Vincent, ainsi décrit :

Deux figures y formaient un couple aveugle, ayant à la place des yeux de petits fruits opaques, des amandes à la peau rugueuse. [...] Le souci du détail minutieux ne retenait pas Vincent d'improviser, à preuve ces yeux-là, à preuve aussi la bouche dont le récent jaune orangé évoquait la chair du cantaloup. [AM 388]

Le dessin renvoie donc au comestible de par le rappel de la nourriture et de par la représentation des bouches. Ce comestible est, en quelque sorte, lisible dans l'apprésentation où «[l]a seule voie qui reste [...] ouverte est de constituer le sens autrui “dans” (*in*) et “à partir” (*aus*) du sens moi²⁴.» Aussi, le fait de s'approprier l'autre au moyen de l'apprésentation, de le faire sien en l'avalant par la ressemblance, osons-nous écrire, signifie-t-il être aveugle, partiellement du moins, à la dissymétrie entre soi et l'autre. Il est impossible de mesurer cette dissymétrie et, encore, de voir, saisir, l'insaisissable.²⁵

Amandes et Melon métaphorise donc en douce, de façon sensuelle et gourmande, la quête des personnages du roman qui veulent saisir, avaler Marie-Paule, mais qui, aveugles les uns aux autres, n'*embrassent que des ombres*.

Le dessin surprend également à d'autres niveaux puisque le lecteur sait, comme Elvire, que Vincent est anorexique : «Tourmenté par la préparation des repas, depuis les achats à l'épicerie jusqu'à l'apprêt des plats, ne cherchait-il pas un refuge dans l'ivresse de la privation» [AM 389] ? De plus, l'évocation du cantaloup par l'orangé des bouches peut facilement rappeler Marie-Paule en qui Vincent a pressenti l'anorexie quand elle a déclaré, en voyant la photo d'une femme obèse, «qu'elle n'hésiterait pas, elle, à se faire couper tout ça comme [...] le bout d'un melon» [AM 231].

Forme d'appropriation de l'autre, l'art opère aussi à titre d'exutoire à la fin du roman. Nombreuses, en effet, sont les oeuvres qui deviennent instruments de mise en scène de la vie de Marie-Paule. Le procédé de mise en scène n'est toutefois pas seulement exclusif à l'art en tant que tel. Comme nous venons de l'entrevoir avec l'anorexique Vincent, plusieurs personnages en font usage dans leur propre vie.

Selon G. M. M. Colvile, Vincent apparaît comme «le personnage pivot du roman, à cause de son mimétisme par rapport à Marie-Paule, dont il va jusqu'à imiter la mort présumée ²⁶». L'état de santé du garçon le mène à l'hôpital, ce qui a pour conséquence de réunir les membres de sa famille à son chevet, à l'exception d'Elvire et de Marion. Comme le souligne à juste titre G. M. M. Colvile, il est possible de noter la ressemblance entre cet épisode et celui raconté au tout premier chapitre lorsque Marie-Paule, malgré son absence, rassemble ses proches à l'aéroport. ²⁷ Charles notamment, quand il participe à une course de stock-cars en hommage à sa fille, est également de ceux qui mettent l'absente en scène, qui se l'approprient.

Les oeuvres et les imitations sont ainsi données à la place du personnage de l'autre qui, dans la trame narrative, n'existe plus que sous forme de questions, comme en témoignent, par exemple, les dernières lignes du dixième chapitre qui reprennent les réflexions de Charles : «Oh, mais qu'allait-il supposer là ? L'intensité était-elle nécessairement un état désirable ? Marie-Paule ne mourait-elle pas

toujours à quelque chose d'autre pour survivre à peine ? Et où cela l'avait-il menée ? Oui, où ?...» [AM 453]

Dans cette dernière étape de la construction progressive du roman, l'art et ses dérivés symbolisent peut-être le chemin par lequel il faut passer pour faire le deuil de l'être aimé, en d'autres mots, pour lâcher prise. Le fait que les focalisateurs mettent Marie-Paule en scène au théâtre, dans des toiles ou dans leur propre vie leur permet, semble-t-il, d'accepter sa disparition. L'épilogue, du reste, présente des personnages qui ont atteint un certain état de sérénité.

B. Circularité

La construction fragmentaire, progressive et miroitante semble aussi adopter une forme circulaire qui, à la fin du roman, ramène le lecteur au prologue. Voici deux exemples permettant d'observer indéniablement cette circularité.

Dans un premier temps, l'une des lettres du septième chapitre peut facilement être rapprochée du prologue. C'est comme si, en effet, les réflexions tenues par Marie-Paule dans le prologue avaient donné lieu à la missive. Tenons pour preuve cet extrait de la lettre qui, résumée par le narrateur à travers la conscience de Céline, reprend en condensé cinq thèmes développés plus abondamment dans le prologue :

[Marie-Paule] révisait les quelques souvenirs autour desquels son enfance paraissait graviter, fluides mais précis comme de grises abstractions : sa mère qui la trimballait partout sur son dos comme une mascotte, puis l'oubliait dans un coin ; qui la levait à bout de bras en signe de triomphe lorsque les applaudissement éclataient, sans s'apercevoir que ça l'humiliait ; qui se cachait avec elle dans les garde-robes où elle l'enfouissait dans ses bras en simulant la peur, riieuse et excitée ; qui la larguait dans la concession de voitures aux pieds de son père, se moquant de ce qu'elle en enragerait à s'évanouir, ou presque ; qui un soir l'avait crue suffoquée dans une penderie, puis s'était recroquevillée près d'elle dans son petit lit pour dormir... [AM 333- 334]

La ressemblance entre les deux textes est frappante. Le septième chapitre impose dès lors un nouveau parcours de lecture. Les dernières nouvelles de Marie-Paule ramènent le lecteur au début du roman et, en fin de compte, à l'origine du mal de vivre de l'absente. En revenant sur ses pas, le lecteur est forcé de réfléchir aux motivations du personnage et de comparer les deux parties du roman. La situation reste toutefois sans issue puisque le lecteur ne peut tirer aucune conclusion définitive sur le personnage qui n'apparaît dans le prologue qu'à titre de focalisé imperceptible. Insaisissable dès le départ, le personnage le demeure jusqu'au bout, car la fin de son histoire n'est jamais claire.

Et s'il fallait lire Marie-Paule en commençant par la fin ? Voilà une question que fait poindre la toute dernière séquence de l'épilogue qui, elle aussi, précipite le lecteur vers le prologue. Dans cette séquence, Marion imagine le retour de l'absente et se donne toute entière au désir qu'elle a de «serrer sa fille dans ses bras» [AM 466]. Caractérisée par son ampleur, la toute dernière phrase fait naître une tension

dramatique de même nature que celle qui apparaît dans le prologue. Cette phrase présente Marion ayant peur que sa fille lui glisse, pour ainsi dire, entre les doigts : «elle se précipiterait au bout de son souffle, elle irait se jeter dans le feu avec bonheur, elle ne survivrait pas à l'émotion, elle aurait trop mal, s'il fallait, oh, s'il fallait, qu'elle reperdît sa fille dans son étreinte.» [AM 466]

De son côté, le prologue présente, comme dans un miroir déformant, l'avers de la même émotion. À de nombreuses reprises y sont répétés la joie et le désarroi ressentis par Marie-Paule au moment de l'étreinte maternelle : «Souffrant qu'on la prenne ainsi, l'étreigne, puis la laisse de côté, [Marie-Paule] est près de croire qu'elle n'est plus rien du tout.» [AM 30]

À vrai dire, il n'y a pas seulement la tension dramatique qui incite le lecteur à pressentir la circularité dans cet exemple. Il y a aussi le jeu des temps verbaux. La séquence de l'épilogue est nommément donnée au conditionnel présent qui a une valeur de futur du passé. Il est impossible de faire fi de cette valeur à cette étape spécifique du roman, puisque du premier chapitre à l'épilogue, le temps dominant est le passé, soit l'imparfait. Le contexte particulier de ladite séquence invite ainsi le lecteur à entrevoir une certaine forme d'avenir. Or, cet avenir, c'est dans le prologue qu'il peut s'incarner, car comme déjà souligné, le présent de l'indicatif y est utilisé pour représenter la vie psychique de Marie-Paule qui n'est pas située à un moment précis dans le temps. Le personnage adulte pourrait, au fond, être Marie-

Paule encore en vie n'importe quand dans le roman, même au moment de l'épilogue par exemple. De cette façon, le roman suit une ligne du temps circulaire dans laquelle le personnage se trouve confiné.

Plusieurs tensions sont donc à la base de la construction du personnage.

Marie-Paule, en fait, est le résultat de la dispersion des fragments, de la progression qui les rassemble un tant soit peu et du cercle vicieux qui se referme autour d'eux pour ramener le lecteur à la case départ. En conséquence, le caractère insaisissable de Marie-Paule perdure dans un cercle sans fin. Ce cercle ne naît pas de lui-même cependant. Il est stratégiquement engendré par un architecte, soit le supranarrateur qui est étudié dans la toute dernière étape de notre parcours.

C. Supranarrateur

Le narrateur hétérodiégétique d'*Amandes et Melon* se caractérise à première vue par sa discrétion. Il cherche, dans la majorité du roman, à jouer la carte de la consonance avec les différents personnages focalisateurs. Il limite toujours, en effet, sa connaissance à celle de la conscience dont il rapporte les mouvements. De plus, il joue sans contredit un rôle de facilitateur en assurant le passage d'une conscience à une autre tout au long du roman. Sa présence constante est toutefois attestée par l'utilisation du psycho-récit et du monologue narrativisé. Conséquemment, la

discretion dont il tend à faire preuve ne permet pas d'écarter son indéniable supériorité. Il s'agit donc d'un supranarrateur qui manipule dans l'ombre.

Perspicace, il narre les contenus psychiques qui n'atteignent pas toujours le seuil de verbalisation des personnages dont il organise les pensées diverses. Sous des apparences de neutralité, il force le lecteur à s'en remettre aux six personnages focalisateurs pour imaginer Marie-Paule. Aussi, multiplie-t-il les fragments au sujet de l'absente, mais en même temps, intervient-il subtilement pour donner plus de crédit à certains fragments qu'à d'autres en introduisant de légers rapports de dissonance avec certains focalisateurs. Sa stratégie est similaire lorsqu'il focalise directement Marie-Paule, puisqu'il ne fait que suggérer son drame. Le rôle du supranarrateur ne se limite donc pas seulement au dévoilement et à l'organisation de la vie psychique des personnages ; il opère également sur l'orchestration de l'ensemble des fragments qui construisent et Marie-Paule et son altérité.

D'un côté, certes, le supranarrateur joue sur le nombre des fragments pour imposer des répétitions qui permettent au lecteur de saisir, dans une certaine mesure, le personnage. D'un autre côté, toutefois, à la faveur de la force disséminante des fragments, les nombreuses pistes qu'il trace multiplient les virtualités de Marie-Paule. La plupart des pistes tracées restent, en somme, ouvertes à jamais sans qu'il ne soit possible d'avoir une prise totale sur l'objet décrit. La progression esquissée dans le roman est donc minée d'avance. La fine trame, tissée à partir des souvenirs

sur Marie-Paule et des dernières nouvelles qui la concernent, ne fait jamais le poids face à la part d'inconnu et d'ignorance qui toujours refait surface. Conséquemment, les soupçons des personnages focalisateurs, dont l'oeuvre est parsemée, ne trouvent jamais de confirmation. Plusieurs questions restent ainsi sans réponse et au bout du compte, le lecteur ne peut jamais savoir si Marie-Paule était vraiment anorexique, droguée, enceinte, suicidaire *et cetera*.

Il apparaît donc que l'ouverture sur laquelle débouche une bonne partie des fragments s'avère l'élément fondateur de la construction de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre*. Le supranarrateur, en effet, refuse de mettre un point final à l'histoire de vie de Marie-Paule. L'analyse du double jeu permet de comprendre jusqu'à quel point le narrateur cherche à annuler les prises possibles sur le personnage, prises pourtant données comme appâts au lecteur. La fin du roman témoigne plus particulièrement de ce double jeu, car la réalité de Marie-Paule cède le pas à la fiction par le biais de la mise en scène. De même, la force de la circularité aspire le lecteur pour le renvoyer au début du roman.

Les stratégies du supranarrateur prennent, au fond, tout leur sens lorsqu'elles sont examinées sous l'angle de la synthèse concordante-discordante, présentée au premier chapitre.²⁸ Il est vrai que le modèle de P. Ricoeur vise à expliquer comment l'identité narrative du personnage est construite. Il peut

toutefois nous servir de contre-exemple pour montrer comment *Amandes et Melon* s'en éloigne en construisant l'altérité de Marie-Paule.

La synthèse concordante-discordante s'applique aux récits qui racontent la vie d'un personnage selon un cadre délimité. Ce cadre, c'est la totalité temporelle que figure l'histoire de vie du personnage. Le début et la fin de cette histoire permettent ainsi d'imprimer une concordance à l'identité du personnage - identité qui ne serait que pure discordance si elle n'était examinée qu'à partir du désordre des nombreux événements dont la vie est faite, mais qui façonnent l'identité pourtant. Aussi bien dire que le début permet d'ouvrir des pistes et la fin, d'éclairer tout ce qui précède.

Or, le supranarrateur d'*Amandes et Melon* refuse de ramener l'histoire de vie de Marie-Paule à une totalité temporelle de sorte que la construction du personnage ne comporte ni les éléments qui assurent la concordance de son identité, ni ceux qui en assurent la discordance. Premièrement, le supranarrateur s'amuse dès le prologue à rendre son personnage insaisissable et, tout au long du roman, multiplie les fins potentielles à son histoire. Deuxièmement, il rend toute fin incertaine. L'imprévisible à partir duquel se dégagerait une certaine forme de discordance est dès lors remplacé par l'inconnu. Le supranarrateur fait bien comprendre que Marie-Paule a disparu, mais refuse de dévoiler les causes de cette disparition alors qu'il pourrait très bien le faire puisque déjà, dans le prologue, il a pénétré dans la

conscience de son personnage. Nous sommes donc obligée de transformer la conclusion de P. Ricoeur pour dire que, dans l'histoire de vie du personnage de Marie-Paule, *le hasard n'est jamais transmué en destin.*²⁹

Il est vrai que le supranarrateur construit en partie l'identité du protagoniste parce qu'il lui attribue des expériences diverses. Toutefois, il cherche toujours à démontrer que ces expériences ne peuvent surtout pas lui être attribuées avec certitude. Il faut donc conclure qu'il refuse de créer la cohérence parmi toutes ces expériences qu'il fait raconter à travers la vie psychique de l'un ou l'autre des focalisateurs. Ainsi, pour construire l'altérité de Marie-Paule, le supranarrateur d'*Amandes et Melon* utilise, comme ultime stratégie, le refus de la cohérence et par ce refus orchestré, il laisse les fragments ininterprétables à partir de la disparition de ce personnage. Le lecteur, en conséquence, a l'impression d'*embrasser une ombre.*

Conclusion

L'analyse du *Double Suspect* a pris fin en faisant ressortir que ce roman raconte l'histoire de la construction d'un personnage à travers une seule tentative d'appréhension. Malgré la volonté de connaissance sous-tendue par l'entreprise de réécriture, Anne aboutit à la création d'un personnage fictif à un second niveau et surtout à celle d'un personnage fermé. Le lecteur peut, certes, avoir une certaine prise sur celui-ci, mais en même temps, l'architecture du roman signale que ce

personnage ne correspond pas à la véritable Manon des cahiers noirs. Ainsi, autrui demeure autre.

Or, dès le départ dans *Amandes et Melon*, le lecteur a droit à un personnage ouvert, vu le grand nombre de personnages focalisateurs. Ils sont six et ne permettent pas de mieux saisir l'absente même si, de toutes ses facettes, ils offrent un vaste éventail. C'est qu'ils sont différents ; chacun la voit à sa façon à cause de la relation spécifique qu'il a eue avec elle, à cause de ses propres souvenirs, à cause de ce qu'il est. C'est que leur nombre commande l'architecture du roman qui fait en sorte que Marie-Paule incarne un personnage fait de questions plutôt que de réponses.

Leur nombre permet également au narrateur de se faufiler discrètement dans la partie pour refuser toute cohérence à ce personnage à virtualités multiples et, en définitive, pour montrer que l'autre reste insaisissable. Aussi, peut-être qu'en construisant une altérité en dépit de toute la logique que secrètent normalement les récits plus traditionnels, le troisième roman de M. Monette transforme-t-il inévitablement le rôle du narrateur qui est tout simplement de narrer, c'est-à-dire de «faire connaître³⁰».

Le narrateur d'*Amandes et Melon* doit, de fait, raconter une histoire qui a pour prétexte la disparition du personnage principal. Pour construire ce dernier, il dispose de six focalisateurs. Il est toutefois constamment astreint à la stratégie

puisque son objectif ultime est de conserver à sa construction toute l'opacité d'un être humain, en d'autres mots, de ne surtout pas *faire connaître* le personnage en question.

Enfin, l'objectif du narrateur d'*Amandes et Melon* diffère totalement de celui d'Anne, la narratrice du *Double Suspect* qui voulait d'abord *faire connaître* Manon. Il reste pourtant que les deux objectifs aboutissent au même résultat : la construction d'une altérité.

Notes

1. Annie Cohen, «Les Figures de l'absence de l'autre», *Les Figures de l'autre*, sous la direction de Michèle Ramond, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Collection «Hespérides», 1991, p. 118.
2. Edmund Husserl, «Méditations cartésiennes», *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, présentation, traduction et notes par Marc De Launay [*Cartesianische Meditationen und pariser Vorträge*, éd. S. Strasser, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950], Paris, Presses universitaires de France, Collection «Épiméthée, essais philosophiques», 1994, p. 158.
3. Mieke Bal, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 38.
4. Pour une analyse de l'espace dans *Amandes et Melon*, voir Jean-François Chassay, «Les Stratégies du trompe-l'oeil : la représentation dans *Amandes et melon*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 101-109. Sans envisager directement le prologue, l'analyse se concentre sur l'absence de configuration des lieux dans ce roman qui parvient, malgré cela, à créer une «illusion de réalité» grâce au trompe-l'oeil. *Ibid.*, p. 108.
5. Mieke Bal, *op. cit.*, p. 37, en italique dans le texte.
6. *Ibid.*, p. 38.
7. Notre analyse ne se penche pas sur le personnage d'Alex qui, dans le roman, n'a qu'un rôle très minime en tant que focalisateur et qui, de surcroît, n'appréhente pas Marie-Paule.
8. Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, Collection «Brèches», 1989, p. 290.
9. *Ibid.*, p. 283.

10. Lucie Lequin, «La Traversée de l'ambiguïté dans l'image (im)mobile», *Relectures de Madeleine Monette, supra*, note 4, p. 195.
11. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1996 [c1990], p. 387, en italique dans le texte.
12. Dans *Amandes et Melon*, la présentation de Marie-Paule au moyen de la délégation d'une ou de plusieurs missions à chaque focalisateur n'est, semble-t-il, pas très éloignée de la notion de *description* au sens où l'entend Philippe Hamon, dans la mesure où cette dernière «doit être sentie par le lecteur comme tributaire de l'*oeil* du personnage qui la prend en charge». Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, n° 12, 1972, p. 467, en italique dans le texte.
13. Nous renvoyons à la définition du stéréotype donnée par Daniel Castillo Durante : «Le stéréotype obéit [...] à une logique d'évidence qui exclut a priori toute tentative de réélaboration. En un sens bien précis, il s'offre donc comme le *type* même du "solide" (*stereos*) "bon sens" d'une représentation reçue dont il tire les ficelles. Le stéréotype en tant qu'*idée que l'on se fait de...* trouve ses conditions de possibilité dans une politique du simulacre. L'éclipse du réel qu'il déclenche au profit d'un pur miroitement - le pseudo-référent auquel se reporte l'unité clichée - se substitue à tout raisonnement.» Daniel Castillo Durante, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, Collection «Théorie et littérature», 1994, p. 32, en italique et entre guillemets dans le texte.
14. D. Castillo Durante, d'ailleurs, associe la logique du stéréotype à l'effet d'anamorphose. Aussi, envisage-t-il le stéréotype comme «moteur premier d'une logique de gel de l'autre». *Ibid.*, p. 33.
15. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1978], Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1981, p. 49.
16. *Ibid.*, p. 42-43.
17. *Ibid.*, p. 45.

18. Nous soulignons.
19. Dans une analyse de la *différance* féminine dans *Amandes et Melon*, Brigitte Roussel fait le lien entre le personnage de Charles et le Charles Bovary de Gustave Flaubert. Brigitte Roussel, «Perspectivisme et différence féminine dans *Amandes et melon*», *Relectures de Madeleine Monette, supra*, note 4, p. 163.
20. Georgiana M. M. Colvile, «*Amandes et melon* ou l'anatomie d'une nature morte», *Relectures de Madeleine Monette, supra*, note 4, p. 111.
21. Lucie Lequin, *op.cit.*, p. 197.
22. Pour J.-F. Chassay, «Elvire s'impose comme le véritable personnage central du texte», parce qu'elle est amenée à jouer un *rôle métatextuel* en «sign[ant] une série de toiles qui mettent en scène la saga familiale». En vertu de son absence, Marie-Paule ne serait, de son côté, que le personnage-*moteur* du roman. Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 106-107.
23. Nous transformons ici quelque peu la définition de l'appréhension donnée par E. Husserl : «rendre conscient en tant que coprésent». Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 158.
24. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 383, entre guillemets et en italique dans le texte.
25. Deux études, notamment, ont fait des rapprochements entre le dessin de Vincent et des tableaux de peintres célèbres. Pour G. M. M. Colvile, ce dessin renverrait à *Senecio* de Paul Klee (1922) ou à un autoportrait de Vincent Van Gogh (1888). Pour B. Roussel, il fait plutôt songer à *Nature morte avec un melon* de Claude Monet (1876). Georgiana M. M. Colvile, *op.cit.*, p. 130-131. Brigitte Roussel, *op.cit.*, p. 170-171.
26. Georgiana M. M. Colvile, «Fruits de la passion : perspectives picturales dans *Amandes et melon* de Madeleine Monette», *Thirty Voices in the Feminine*, sous la direction de Michael Bishop, Atlanta, Éditions Rodopi, Collection «Faux Titre», 1996, p. 125.
27. G. M. M. Colvile signale également le rapprochement, suggéré par le roman, entre le personnage de Vincent et Vincent Van Gogh. Pour ce faire, elle renvoie au passage où Jeanne s'ennuie de son fils parti en voyage avec

Elvire : «Elle ne s'habitait pas à son lit intact ni à sa place vide à table, [...] comme une chevelure rasée ou une oreille coupée lui auraient fait cruellement défaut chaque fois qu'elle y aurait mis la main.» [AM 461] Georgiana M. M. Colvile, *supra*, note 20, p. 130. Pour sa part, J.-F. Chassay associe l'anorexique Vincent à Jean-le-Maigre, le personnage malade de Marie-Claire Blais dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 108.

28. Nous rappelons ici les éléments qui composent la synthèse concordante-discordante telle que décrite par P. Ricoeur : «La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ; la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mise en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique.» Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 175.
29. La conclusion de P. Ricoeur sur la synthèse concordante-discordante se lit de cette manière : «Ainsi le hasard est-il transmué en destin.» Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 175.
30. Alain Rey, sous la direction de, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 1305. Nous avons déjà évoqué cette possibilité dans l'introduction de notre thèse.

Conclusion

[Q]ue les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. ¹

Roland Barthes

Cette thèse s'est concentrée sur la façon dont Madeleine Monette produit, chez son lecteur, l'impression d'*embrasser des ombres*. Pour analyser les stratégies de construction de la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre* dans *Le Double Suspect* et dans *Amandes et Melon*, une approche a été développée à partir de concepts tirés des travaux de Paul Ricoeur, Mieke Bal et Dorrit Cohn.

I. Retour

P. Ricoeur, tout d'abord, paraissait comme un point de départ pertinent. D'une part, il énonce que le récit construit l'identité du personnage au moyen de l'attribution de l'action. En ce sens, il fournit un postulat permettant de croire que l'altérité du personnage peut également être construite par le récit. D'autre part, sa façon d'aborder l'altérité d'autrui montre les limites de la connaissance dans le mouvement de soi vers l'autre. Aussi, l'exploration de ce mouvement a-t-elle servi à repérer le processus d'appréhension que les deux romans mettent en valeur pour donner un peu de chair aux personnages de Manon et de Marie-Paule.

Partant de ce point de repère, il a fallu chercher un répondant littéraire, identifié dans la théorie des instances narratives de M. Bal. Cette théorie, en effet, a rendu possible le passage du concept philosophique d'appréhension au concept littéraire de focalisation qui sert de véritable fondation à la construction de l'altérité dans les deux romans étudiés. C'est finalement grâce à D. Cohn, qui affirme l'opacité de l'être humain, que nous avons montré comment le processus de focalisation est utilisé dans les deux romans. Les modes de représentation de la vie psychique ont donc été pris en compte comme matériaux de construction, surtout qu'ils permettaient de mieux cibler le rôle du narrateur dans la construction de l'altérité, rôle qui aurait facilement pu être éclipsé si la place n'avait été faite qu'aux seuls focalisateurs.

Dans la perspective de notre projet d'analyse, l'approche développée avait l'avantage de faire ressortir, dès le premier chapitre, les similitudes qui unissent les deux romans. De plus, comme elle portait essentiellement sur des stratégies de base, elle s'avérait suffisamment souple pour laisser un *jeu* à chaque roman et pour mettre en valeur le *jeu* propre à chacun. Les deux autres chapitres de la thèse se voulaient donc un «espace ménagé» permettant d'analyser la «manière de mettre en oeuvre» un enrobage stratégique engendré par chaque milieu narratif.² Il s'agit maintenant de comparer ces deux enrobages.

II. Comparaison

Au début de notre parcours, un élément a permis d'établir un lien entre *Le Double Suspect* et *Amandes et Melon* : le personnage principal de chaque roman est absent de sorte que le lecteur doit passer par un ou plusieurs autres personnages pour le saisir. Selon les concepts fournis au premier chapitre, Manon et Marie-Paule sont apprésentées en tant qu'autres, focalisées en tant que personnages.

D'entrée de jeu cependant, les deux romans semblent construire l'identité de leur protagoniste : les cahiers à tranches rouges du *Double Suspect* sont censés révéler qui est Manon alors que le récit d'*Amandes et Melon* démarre en entrant dans la conscience même de Marie-Paule. Les deux différentes stratégies de départ ont pour but essentiel d'encourager la lecture, car elles font croire au lecteur qu'il possède déjà certaines clés pour connaître le personnage et qu'il pourra, au fil des pages, percer le mystère par le biais des focalisateurs.

Par son travail de réécriture, en effet, Anne prétend mieux cerner Manon que celle-ci ne l'a fait dans ses cahiers noirs. Quant au troisième roman de M. Monette, il procède peut-être de façon plus implicite. Le nombre et la qualité des focalisateurs ne laisseraient-ils pas sous-entendre que Marie-Paule pourrait être mieux saisie que la première absente ? En général, six témoignages (sept si nous comptons celui de Marie-Paule) permettent mieux qu'un seul de construire un portrait plus complet. Le portrait, par ailleurs, a plus de chances d'être exact s'il est

fait par des proches. Contrairement à Anne, qui n'a connu Manon que quelques mois et qui ne dispose que des cahiers noirs comme instrument de connaissance, les focalisateurs d'*Amandes et Melon* peuvent témoigner de la vie intime de Marie-Paule depuis sa naissance.

Les personnages absents échappent toutefois au lecteur et ce, en dépit des stratégies de départ qui laissent croire à la construction d'une identité. Force est donc de constater que les deux romans construisent moins l'identité de leur personnage central que son altérité. Pour ce faire, ils empruntent leur propre route, lisible à travers leurs choix respectifs.

De fait, les récits à la première et à la troisième personne supposent des choix différents. Le récit à la première personne, par exemple, s'avère un chemin sûr pour donner accès à la vie psychique d'une seule et unique focalisatrice. Le récit à la troisième personne, en revanche, a ses avantages lorsque entrent en cause les interventions de plusieurs focalisateurs qui appréhendent un personnage absent. Il est possible de supposer que la forme du journal intime, dans le contexte d'*Amandes et Melon*, aurait donné des résultats plus artificiels, puisqu'il aurait fallu conjuguer plusieurs journaux et justifier leur conjugaison. Plutôt, le roman construit son absente au moyen d'une pensée jaillissante, dirions-nous, d'une pensée brute - du moins plus brute qu'une pensée qui s'écrit dans un texte au *je*. Les cahiers à tranches rouges, de leur côté, n'ont du journal intime que le nom, car la véritable

Manon y est réinventée à un niveau fictif. Ils offrent ainsi une pensée travaillée, organisée par Anne, qui s'oppose, somme toute, à la pensée jaillissante des focalisateurs représentée dans *Amandes et Melon*.

La différence est donc énorme dans la construction des protagonistes appréhendés. Le récit à la troisième personne permet, de façon assez naturelle, l'orchestration des pensées brutes des focalisateurs. C'est cette orchestration qui, selon nous, conduit à l'espèce d'éclatement du personnage de Marie-Paule, voire à son incohérence. À l'inverse, la première absente de M. Monette est cohérente, même si sa cohérence n'est qu'une apparence. Dans cette optique, la prémisse de chaque roman n'est pas à écarter. D'un côté, *Le Double Suspect* raconte comment un personnage est créé. De l'autre, *Amandes et Melon* cherche à construire un personnage qui est disséminé en de nombreux fragments. Dans les deux cas néanmoins, la *part toujours insaisissable du personnage de l'autre* est donnée comme une évidence au lecteur à la fin du parcours de lecture.

Aussi, le choix du narrateur est-il nécessaire à chaque construction de l'altérité. Le premier roman a besoin, pour atteindre son but, d'un narrateur homodiégétique qui souligne à gros traits et sa présence et sa supériorité. Comme la réécriture des cahiers noirs fait de Manon un personnage à part entière, l'altérité de celle-ci serait difficilement lisible si Anne n'exposait pas ses ruses de création dans son propre journal. Le second roman a besoin, pour sa part, d'un narrateur

hétérodiégétique effacé, mais non moins rusé, pour construire le protagoniste absent à partir de l'apprentissage et pour le rendre toujours plus ambigu en neutralisant les pistes qui permettraient de le saisir.

M. Monette, au fond, multiplie les stratégies afin d'accentuer le caractère insaisissable de ses deux personnages-moteurs. Prise à une sorte de «plaisir du texte³», elle fait obstacle à leur connaissance en même temps qu'elle attise les désirs gnoséologiques. Elle «se joue des attentes du lecteur⁴», elle *le drague*, comme dirait Roland Barthes à qui, justement, les exergues du premier roman font référence. «Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le “drague”), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé⁵.»

Cet espace créé peut facilement renvoyer, dans le contexte de l'écriture monettienne, à l'architecture même des romans, miroitante et en torsade dans *Le Double Suspect*, secouée par des tensions opposées dans *Amandes et Melon*, terrain de *jeu*, espace aménagé de façon stratégique, *espace ménagé* pour que le protagoniste échappe au lecteur. En termes barthiens, cette architecture est séduisante, voire érotique, parce que c'est à travers elle que s'opère «la mise en scène d'une apparition-disparition⁶», l'apparition-disparition des absentes.

Cette mise en scène est aussi celle de l'apprentissage que M. Monette reproduit au moyen du procédé de focalisation et des modes de représentation de la vie psychique maniés de façon à instaurer des relations narrateur / personnage qui

annulent la possibilité de transparence intérieure de Manon et de Marie-Paule. Ce faisant, la romancière offre une mise en scène parmi tant d'autres de l'altérité, une mise en scène de la façon dont chacun, dans la vie, se retrouve face à autrui.

Cette mise en scène, par le fait même, reproduit un autre versant de l'altérité.

Ce qui est saisissable chez l'autre, en définitive, c'est ce qui fait partie de soi.

P. Ricoeur l'indique, l'appropriation est fondée sur la ressemblance. Aussi, la tentative de découvrir l'autre, de se l'approprier, conduit-elle au dévoilement de soi. C'est, du moins, ce que démontrent les deux romans où la disparition des protagonistes entraîne les focalisateurs à s'identifier à ceux-ci et où l'identification s'accompagne d'une dissolution qui, elle, mène à une reconstitution de soi.⁷

Dans *Le Double Suspect*, l'identification prend la forme d'une projection.

Anne cherche à disparaître dans Manon dans le but de réécrire les cahiers noirs. Son histoire est certes tragique parce qu'elle intègre l'autre au point de ne plus savoir si elle-même tient à la vie. À la fin de son parcours cependant, elle se découvre. De plus, elle a écrit un roman. La même fable, pour ainsi dire, se développe dans *Amandes et Melon*. L'identification y apparaît toutefois comme prétexte à un retour sur soi. À mesure que la disparition de Marie-Paule devient impossible à écarter, les structures initiales de la famille s'écroulent au profit de l'individualité de chacun de ses membres. Tous prennent ainsi quelque chose de l'autre, ce qui leur convient, et le développent pour se l'approprier. Les artistes, par exemple, utilisent Marie-Paule

en tant que matériau de création. Propriétaire d'une concession de voitures, Charles découvre l'univers des stock-cars, et Céline, l'amour dans les bras de l'ancien amant de sa demi-soeur. L'appropriation de l'autre, qui naît de la ressemblance dans l'appréhension, prend la forme d'un véritable épanouissement dans ce roman. La famille de Marie-Paule est, en effet, très loin de la tentation du double qu'implique l'identification malade à laquelle se livre Anne en appréhendant Manon.

Dans l'appréhension, en vérité, la dissymétrie joue autant que la ressemblance, signale aussi P. Ricoeur, car entre soi et l'autre, «l'écart ne peut jamais être comblé⁸». C'est finalement ce que semblent dire les romans, chacun à leur façon, à travers deux constructions différentes. Pour construire Manon, Anne part des fragments du journal intime de son amie et par la réécriture, elle donne en échange une totalité. Le second personnage absent est, au contraire, construit à partir des fragments de vie psychique de tous les focalisateurs. Le lecteur a donc affaire à deux types de construction - l'un tenant de la totalité et l'autre, du fragment - qui, pour susciter l'idée de dissymétrie dans l'appréhension, doivent être doublés d'une métastratégie leur répondant.

L'altérité de Manon et de Marie-Paule émane respectivement de la stratégie du désaveu et de celle du refus de la cohérence. Le désaveu, parce qu'il signale l'«inévitabile mélecture⁹», invalide la construction totalisante. Il ouvre ainsi une brèche dans ce système clos pour figurer l'écart entre soi et l'autre. Pareillement, le

refus de la cohérence dispense le narrateur de faire les liens entre les différents fragments dont est constituée Marie-Paule. De par leur nature qui suppose l'incomplétude et l'inachèvement, les fragments disent inlassablement l'écart entre soi et l'autre. Ils vont même au-delà de la dissymétrie à l'intérieur de l'appréhension, puisqu'ils exposent celle qui subsiste entre l'appréhension faite par chacun des focalisateurs.

III. Romans postmodernes ?

Il serait intéressant, à ce titre, de voir jusqu'à quel point les stratégies qui président à la construction de l'altérité permettent d'inscrire les deux romans de M. Monette dans la littérature postmoderne.¹⁰ Pour évoquer cette possibilité, nous citons Janet M. Paterson qui s'est penchée sur les *Moments postmodernes dans le roman québécois* : «on peut affirmer qu'une pratique littéraire est "postmoderne" lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie¹¹.» Suivant cette affirmation, n'est-il pas également opportun de poser la question de l'adhésion progressive de M. Monette à cette pratique ?

Le Double Suspect, de fait, conteste par le biais du désaveu les contrecoups de l'unité, de l'homogénéité et de l'harmonie, puisqu'Anne fait de Manon son personnage et n'en donne qu'une seule lecture possible, une lecture totalisante.

Ayant, en somme, franchi l'étape d'un rejet, celui du primat de l'unique vérité, M. Monette embrasse dans *Amandes et Melon* la coexistence des vérités multiples. Le personnage de Charles résume bien cette pleine assomption de l'hétérogénéité : «la seule réalité de Marie-Paule, ce n'était plus que les histoires des autres, dont la sienne.» [AM, p. 316] Marie-Paule est ce que chacun fait d'elle et même plus, car subsiste invariablement la *part toujours insaisissable de l'autre*.

Chose certaine, la construction de l'altérité dans les deux romans de Madeleine Monette engendre une bonne partie du *plaisir du texte*.

Notes

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Littérature», 1982 [c1973], p. 11.
2. Parmi les sens donnés au nom jeu, le dictionnaire signale «[m]anière de mettre en oeuvre» et «[e]space ménagé». [s. a.], *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, p. 1046-1047.
3. Nous faisons référence au titre de R. Barthes. Roland Barthes, *op. cit.*, 108 p.
4. M. Monette le dit elle-même en entrevue lorsqu'elle parle de son deuxième roman, *Petites Violences*, où elle utilise «une technique un peu perverse qui se joue des attentes du lecteur». Anne-Marie-Gronhovd et Janine Ricouart, «Rencontres avec Madeleine Monette, 23-24 juin 1992, Strasbourg, CIEF», *Québec Studies*, Hanover, N. H., American Council for Québec Studies, n° 17, Fall 1993 / Winter 1994, p. 108.
5. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 11, entre guillemets et en italique dans le texte.
6. *Ibid.*, p. 19.
7. Nous l'avons déjà indiqué, plusieurs articles soulignent l'idée de la quête de soi à travers l'autre dans les romans de M. Monette. *Supra*, introduction, note 9.
8. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1996 [c1990], p. 385.
9. Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, Collection «Brèches», 1989, p. 283.
10. Karen Gould a déjà évoqué le caractère postmoderne de *Petites Violences*, le deuxième roman de M. Monette. Karen Gould, «Rewriting "America" : Violence, Postmodernity, and Parody in the Fiction of Madeleine Monette, Nicole Brossard, and Monique LaRue», *Postcolonial Subjects : Francophone Women Writers*, sous la direction de Mary Jean Green,

Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 186-209. *Id.*, «La Tentation de l'Amérique : l'intime et le social dans *Petites Violences*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 87-99.

11. Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 2, entre guillemets dans le texte.

Bibliographie

I. Oeuvres à l'étude

MONETTE, Madeleine, *Le Double Suspect*, Montréal, Les Quinze, éditeur, Collection «Prose entière», 1980, 241 p.

MONETTE, Madeleine, *Amandes et Melon*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Collection «Fictions», 1991, 466 p.

II. Romans du même auteur

MONETTE, Madeleine, *Le Double Suspect*, Montréal, Les Quinze, éditeur, Collection «10 / 10», (version révisée), 1988; Collection «Typo», 1996, 228 p.

MONETTE, Madeleine, *Petites Violences*, Montréal, Les Quinze, éditeur, Collection «Prose entière», 1982, 232 p. ; Collection «Typo», (version révisée), 1994, 241 p.

MONETTE, Madeleine, *La Femme furieuse*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Collection «Fictions», 1997, 327 p.

III. Livres

BAL, Mieke, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, 199 p.

BAL, Mieke, *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative*, traduit par Christine van Boheemen [*De theorie van vertellen en verhalen*, Muiderberg, Coutinho, 1980], Toronto, University of Toronto Press, 1985, 164 p.

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Littérature», 1982 [c1973], 105 p.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Tel quel», 1977, 281 p.
- BROSSARD, Nicole, *La Lettre aérienne*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1985, 154 p.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, Collection «Théorie et littérature», 1994, 160 p.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1978], Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1981, 316 p.
- COHN, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, 197 p.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1977, 248 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1983, 109 p.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, Collection «Histoire des idées et critique littéraire», 1983, 325 p.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1954, 129 p.

- HUSSERL, Edmund, «Méditations cartésiennes», *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, présentation, traduction et notes par Marc De Launay [*Cartesianische Meditationen und pariser Vorträge*, éd. S. Strasser, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950], Paris, Presses universitaires de France, Collection «Épiméthée, essais philosophiques», 1994, p. 43-231.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Presses universitaires de France, Collection «Quadrige», 1983 [c1947], 91 p.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, Collection «Phaenomenologica», 1961, 284 p.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, Collection «Phaenomenologica», 1974, 233 p.
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse*, Paris, Corti, 1981, 315 p.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, Collection «Brèches», 1989, 320 p.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «L'ordre philosophique», 1983, 320 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «L'ordre philosophique», 1984, 234 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1991 [c1985], 533 p.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1996 [c1990], 425 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de minuit, Collection «Critique», 1963, 147 p.

WHITFIELD, Agnès, *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Collection «Vie des lettres québécoises», 1987, 342 p.

IV. Articles

BAL, Mieke, «Narration et focalisation, pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, n° 29, 1977, p. 107-127.

BARTHES, Roland, «L'Effet de réel», *Communications*, Paris, Éditions du Seuil, n° 11, 1968, p. 84-89.

BOIVIN, Aurélien, «*Le Double suspect* ou la recherche de soi par l'autre», *Québec français*, Sainte-Foy, Publications du Québec français, n° 108, Hiver 1998, p. 88-91.

BERENDSEN, Marjet, «The Teller and the Observer : Narration and Focalization in Narrative Texts», *Style*, Illinois, Northern Illinois University, vol. XVIII, n° 2, Spring 1984, p. 140-158.

CASTILLO DURANTE, Daniel, «Les Enjeux de l'altérité et la littérature», *Littérature et Dialogue interculturel*, sous la direction de Françoise Tétu de Labsade, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 3-17.

CHASSAY, Jean-François, «La Contrainte américaine : Madeleine Monette et Monique LaRue», *Montréal 1642-1992. Le Grand Passage*, sous la direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic, Montréal, XYZ éditeur, Collection «Théorie et littérature», 1994, p. 219-229.

CHASSAY, Jean-François, «Les Stratégies du trompe-l'oeil : la représentation dans *Amandes et melon*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 101-109.

COHEN, Annie, «Les Figures de l'absence de l'autre», *Les Figures de l'autre*, sous la direction de Michèle Ramond, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Collection «Hespérides», 1991, p. 117-124.

- COLVILE, Georgiana M. M., «Fruits de la passion : perspectives picturales dans *Amandes et melon* de Madeleine Monette», *Thirty Voices in the Feminine*, sous la direction de Michael Bishop, Atlanta, Éditions Rodopi, Collection «Faux Titre», 1996, p. 119-127.
- COLVILE, Georgiana M. M., «*Amandes et melon* ou l'anatomie d'une nature morte», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 111-132.
- DASTUR, Françoise, «Paul Ricoeur. Le Soi et l'Autre. L'Altérité la plus intime : la conscience», *Paul Ricoeur. L'Herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne Éditeur, Collection «Philosophie», p. 59-71.
- DE VRIES, Hent, «Attestation du temps et de l'autre. De *Temps et récit* à *Soi-même comme un autre*», *Paul Ricoeur. L'Herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne Éditeur, Collection «Philosophie», p. 21-42.
- DIENGOTT, Nilli, «The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators», *Modern Fiction Studies*, Lafayette, Purdue University, vol. XXXIII, n° 3, Autumn 1987, p. 523-534.
- GÖRTZ, Heinz-Jürgen, «La Narration comme acte fondamental et l'idée d' "identité narrative"», *Paul Ricoeur. L'Herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne Éditeur, Collection «Philosophie», p. 103-137.
- GOULD, Karen, «Rewriting "America" : Violence, Postmodernity, and Parody in the Fiction of Madeleine Monette, Nicole Brossard, and Monique LaRue», *Postcolonial Subjects : Francophone Women Writers*, sous la direction de Mary Jean Green, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 186-209.
- GOULD, Karen, «La Tentation de l'Amérique : l'intime et le social dans *Petites Violences*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 87- 99.

- GRONHOVD, Anne-Marie, «Images spéculaires dans les romans de Madeleine Monette», *Québec Studies*, Hanover, N.H., American Council for Québec Studies, n° 15, Fall 1992 / Winter 1993, p. 1-9.
- GRONHOVD, Anne-Marie et Janine Ricouart, «Rencontres avec Madeleine Monette, 23-24 juin 1992, Strasbourg, CIEF», *Québec Studies*, Hanover, N. H., American Council for Québec Studies, n° 17, Fall 1993 / Winter 1994, p. 107-115.
- HAMOND, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description ?», *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, n° 12, 1972, p. 465-485.
- HAMON, Philippe, «Un discours contraint», *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, n° 16, 1973, p. 411-445.
- HERDER, Martin, «Le Monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *Le Sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais», *Voix et Images* 42, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, vol. XIV, n° 3, Printemps 1989, p. 483-496.
- IRELAND, Susan, «La Réécriture dans *Le Double suspect*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 33-52.
- LE BLANC, Julie, «Vers une rhétorique de la déconstruction : les récits autobiographiques fictifs de Madeleine Monette et de Gilbert La Rocque», *Dalhousie French Studies*, Halifax, Dalhousie University, n° 23, Fall / Winter 1992, p. 1-10.
- LE BLANC, Julie, «Autoreprésentation et contestation dans quelques récits autobiographiques fictifs», *Québec Studies*, Hanover, N. H., American Council for Québec Studies, n° 15, Fall 1992 / Winter 1993, p. 99-110.
- LE BLANC, Julie, «Intertextualité dans *Le Double suspect* de Madeleine Monette», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 53-73.

- LEQUIN, Lucie, «La Traversée de l'ambiguïté dans l'image (im)mobile», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 185-200.
- LINTVELT, Jaap, «Une Approche typologique : le discours transgressif dans les *Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Protée*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, vol. XIX, n° 1, Hiver 1991, p. 39-44.
- RAOUL, Valérie, «Cette autre-moi : hantise du double disparu dans le journal fictif féminin de Conan à Monette et Noël», *Voix et Images 64*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, vol. XXII, n° 1, Automne 1996, p. 38-54.
- RICOUART, Janine, «Le Silence du double dans *Le Double suspect* de Madeleine Monette», *Québec Studies*, Hanover, N. H., American Council for Québec Studies, n° 7, 1988, p. 137-144.
- ROUSSEL, Brigitte, «Le *Jeu du je* chez Madeleine Monette», *Revue francophone de Louisiane*, Lafayette, University of Southwestern Louisiana, vol. V, n° 1, Printemps 1990, p. 56-63.
- ROUSSEL, Brigitte, «Perspectivisme et différance féminine dans *Amandes et melon*», *Relectures de Madeleine Monette*, sous la direction de Janine Ricouart, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999, p. 159-174.
- WALDENFELS, Bernhard, «L'Autre et l'Étranger», *Paul Ricoeur. L'Herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne Éditeur, Collection «Philosophie», p. 227-344.

V. Ouvrages de références

- [s. a.], *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, 2171 p.
- ADAMSON, Ginette, «Monette Madeleine», *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie NDiaye*, sous la direction de Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Éditions Karthala, 1996, p. 423-425.

REY, Alain, sous la direction de, *Dictionnaire historique de la langue française*,
Paris, Le Robert, 1992, 2383 p.

Table des matières

Introduction	p. 3
I. Présentation de la romancière	p. 5
II. Objet d'étude de la thèse	p. 6
III. <i>Le Double Suspect</i>	p. 6
IV. <i>Amandes et Melon</i>	p. 8
V. Construction de l'altérité, construction des romans	p. 9
VI. Présentation de la thèse	p. 10
Notes	p. 14
Chapitre I :	
Approche critique pour une construction de l'altérité	p. 17
Introduction	p. 18
I. Pertinence d'une construction de l'altérité	p. 19
A. Identité et Narration	p. 19
1. Construction de l'identité	p. 20
B. Altérité	p. 21
1. Altérité d'autrui	p. 22
2. Mouvement de soi vers l'autre et Appréhension	p. 23
C. Altérité et Narration	p. 25
1. Opacité	p. 26
2. Personnage opaque	p. 26
3. Construction de l'altérité	p. 27
II. À la recherche des stratégies de construction	p. 28
A. Narration et Focalisation	p. 28
1. Focalisation et Appréhension	p. 30
2. Focalisé	p. 30

B. Modes de représentation de la vie psychique	p. 31
1. Dissonance et Consonance	p. 31
2. Récit à la troisième personne	p. 32
2.1 Psycho-récit	p. 32
2.2 Monologue rapporté	p. 33
2.3 Monologue narrativisé	p. 33
2.4 Combinaison de modes	p. 34
3. Récit à la première personne	p. 35
3.1 Journal intime	p. 35
3.2 Modes narratifs	p. 36
Conclusion	p. 37
Notes	p. 39
Chapitre II :	
<i>Le Double Suspect</i> ou La Stratégie du désaveu	p. 44
Introduction	p. 45
I. Mouvement de soi vers l'autre	p. 47
A. Appréhension	p. 47
B. Focalisation	p. 49
1. Anne la focalisatrice	p. 49
2. Manon la focalisée	p. 51
II. Construction du roman	p. 52
A. Architecture entrelacée	p. 52
B. Architecture de miroirs	p. 53
1. Journal de Manon	p. 55
2. Journal d'Anne	p. 56
3. Personnages-miroirs	p. 57
4. Miroir, Double et Altérité	p. 58
III. Relation Anne / Manon	p. 60
A. Le Double Discours d'Anne	p. 60

B. Relation narrateur / personnage	p. 62
1. Consonance	p. 63
2. Dissonance	p. 65
C. Fondements d'une entreprise de réécriture	p. 67
IV. Journal intime	p. 69
A. Ordre de la pensée et de la mémoire	p. 69
1. Cahiers noirs	p. 69
2. Cahiers à tranches rouges	p. 70
B. Du journal à la fiction	p. 73
V. Construction de Manon	p. 75
A. Personne et Personnage	p. 75
B. Une reconstitution à partir de fragments	p. 78
C. Mélecture	p. 81
Conclusion	p. 82
Notes	p. 85
Chapitre III :	
<i>Amandes et Melon</i> ou Le Refus de la cohérence	p. 89
Introduction	p. 90
I. Mouvement de soi vers l'autre	p. 91
A. Appréhension	p. 92
B. Focalisation	p. 93
II. Construction du roman : au-delà des apparences	p. 95
A. Architecture et Failles	p. 96
B. Personnage et Architecture	p. 98

III. Le Grand Jeu du narrateur	p. 102
A. Manifestations de Marie-Paule	p. 103
1. Les propres pensées de Marie-Paule	p. 103
2. Faits et Souvenirs	p. 104
B. Utilisation des focalisateurs	p. 107
1. Particularités de chaque focalisateur	p. 108
2. Recoupements	p. 109
3. Déformation	p. 111
C. Modes de représentation de la vie psychique et altérité	p. 113
1. Prologue	p. 114
2. Le Reste du roman	p. 119
IV. Jeu et Double Jeu	p. 125
A. Progression	p. 126
1. Souvenirs de Marie-Paule	p. 126
2. Dernières Nouvelles	p. 127
3. Marie-Paule sublimée	p. 129
B. Circularité	p. 134
C. Supranarrateur	p. 137
Conclusion	p. 141
Notes	p. 144
Conclusion	p. 148
I. Retour	p. 149
II. Comparaison	p. 151
III. Romans postmodernes ?	p. 157
Notes	p. 159
Bibliographie	p. 161
Table des matières	p. 169