

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA TRIADE PERSONNAGE-AUTEUR, TEXTE, PERSONNAGE-LECTEUR
DANS *UNE SEMAINE EN OCTOBRE* D'ELIZABETH SUBERCASEAUX
ET *SCIPION* DE PABLO CASACUBERTA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NICOLE NORMANDIN

SEPTEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est l'aboutissement d'un long parcours, des sciences vers les arts. Il n'aurait pu se réaliser sans l'appui inconditionnel des personnes suivantes.

Un merci particulier à tous les professeurs du département d'études littéraires de l'UQAM que j'ai connus au cours de ma propédeutique et des séminaires de maîtrise. Je suis spécialement reconnaissante à mesdames Lucie Desjardins, professeure, et à Gisèle Guay, bibliothécaire, pour m'avoir orientée vers ma directrice de recherche, madame Carolina Ferrer, spécialiste de la littérature hispano-américaine à l'UQAM. En plus de son expertise dans plusieurs autres domaines, sa rigueur scientifique, son approche pédagogique, son engagement indéfectible et sa patience ont fait écho à mes valeurs et à mes priorités.

Il est indéniable que ce projet est tributaire également du soutien de ma famille et de mes amis. C'est leur joyeuse présence et leurs encouragements au cours des divers événements de ma vie qui ont maintenu constants et sérieux l'intérêt et le plaisir d'apprendre.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LES PERSONNAGES-LECTEURS DANS LE ROMAN	9
1.1 Les appels du roman	9
1.2 La narration dans le roman	12
1.3 Les différentes pratiques de la transtextualité.....	14
1.4 Du personnage au personnage-lecteur	17
1.5 Le lecteur et la recherche de sens.....	21
CHAPITRE II DOUTES ET TENSIONS DES NON-DITS TEXTUELS : LES PERSONNAGES-LECTEURS CAPTIFS	31
2.1 Les tensions dans <i>Une semaine en octobre</i>	32
2.2 Les doutes et incertitudes dans <i>Une semaine en octobre</i>	34
2.3 Les tensions dans <i>Scipion</i>	46
2.4 Les doutes et incertitudes dans <i>Scipion</i>	52
CHAPITRE III LA RECHERCHE DE SENS : LES STRATÉGIES DE LECTURE	69
3.1 Les personnages-lecteurs	70
3.2 Les processus de lecture	76
3.2.1 Les processus de lecture dans <i>Une semaine en octobre</i>	76
3.2.2 Les processus de lecture dans <i>Scipion</i>	79
CONCLUSION.....	93
BIBLIOGRAPHIE.....	97

RÉSUMÉ

L'étude concerne deux romans contemporains du cône sud de l'Amérique hispanophone, *Une semaine en octobre* d'Elizabeth Subercaseaux (Chili) et *Scipion* de Pablo Casacuberta (Uruguay). Ces romans furent publiés après l'époque du boom hispano-américain et s'éloignent du célèbre réalisme magique généralement attribué à la littérature de ces latitudes. Notre analyse s'articule autour d'un axe fondé principalement sur l'interaction d'un personnage-auteur et d'un personnage-lecteur qui répond à un texte volontairement rédigé pour l'interpeller. Le personnage-lecteur est contraint, s'il veut en comprendre le sens, de développer des stratégies de lecture actives, puisque le personnage-auteur est inaccessible pour vérifier la teneur de ces écrits. C'est l'approche de Gervais relative à la régie entre la lecture-en-progression et la lecture-en-compréhension qui a sous-tendu notre analyse. De plus, nous avons déterminé que les tensions et les doutes générées chez le personnage-lecteur ainsi captif, mettaient par le fait même en évidence l'esprit du roman dans la foulée des appels du jeu, du rêve, du temps et de la pensée discutés par Kundera. Ont été détectées des empreintes sociopolitiques dictatoriales reflétées par les non-dits omniprésents dans le récit. L'étude des différentes composantes de la transtextualité, notamment la métatextualité et l'hypertextualité établies par Genette, a contribué à comprendre la triade personnage-auteur, texte, personnage-lecteur dans le contexte de fiction-vérité de ces deux romans.

Mots clés : Roman hispano-américain contemporain, Pablo Casacuberta, Elizabeth Subercaseaux, personnage-lecteur, transtextualité, appels du roman, stratégies de lecture.

INTRODUCTION

Les romans *Une semaine en octobre*¹ de l'auteure chilienne Elizabeth Subercaseaux et *Scipion*² de l'écrivain uruguayen Pablo Casacuberta, furent publiés à une époque ultérieure au boom du roman hispano-américain³. Aussi ces œuvres se situent-elles très loin du célèbre réalisme magique, développé par Gabriel García Márquez, et qui est le label généralement employé pour se référer à la littérature latino-américaine⁴. En effet, Subercaseaux et Casacuberta sont deux écrivains hispano-américains qui s'inscrivent dans de nouvelles générations, publiant leurs romans à l'époque où le Chili et l'Uruguay, respectivement, ont entamé le retour à la démocratie. Ainsi, ces deux auteurs produisent leurs œuvres dans un contexte post-dictatorial. Présentons d'abord ces écrivains.

On remarque qu'ils ont fait l'objet de peu d'articles de fond. La plupart des données biographiques recueillies proviennent des maisons d'éditions respectives ou bien de résumés d'entrevues faites lors de la sortie de leurs plus récentes publications. Casacuberta, né en 1969 à Montevideo, a publié une dizaine de romans depuis 1990, dont deux seulement sont traduits en français. Le premier, c'est *Scipion* en 2015, quoique l'original fut publié en espagnol cinq années auparavant. Le second, *Ici et maintenant*, est traduit plus rapidement en 2016, après sa parution en espagnol en 2015. Casacuberta poursuit parallèlement une carrière de photographe,

¹ Elizabeth Subercaseaux, *Une semaine en octobre*, Paris, Éditions Flammarion, 2008 (traduit de l'espagnol par Anne Plantagenet. Titre original : *Una semana de octubre*, 1999), 182 p.

² Pablo Casacuberta, *Scipion*, Limoges, Éditions Métailié, 2015 (traduit de l'espagnol par François Gaudry. Titre original : *Escipión*, 2010), 264 p.

³ Carolina Ferrer, « Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres », dans Lucille Beaudry, Carolina Ferrer, et Jean-Christian Pleau (dir.), *Art et Politique : la représentation en jeu*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique », 2011, p. 33-58.

⁴ Carolina Ferrer, « Le merveilleux, le fantastique et le réalisme magique dans la littérature hispano-américaine : vision de la critique, vision des écrivains », dans Pierre Schallum (dir.), *Phénoménologie du Merveilleux*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 17-39.

de peintre et de cinéaste⁵. C'est que, pour lui, tout s'inscrit dans des activités reliées à l'art⁶. Il reçoit, en 1996, le Prix national de littérature de l'Uruguay⁷. En 2007, il est sélectionné comme l'un des auteurs latino-américains de moins de 40 ans les plus prometteurs, dans le cadre du Hay Festival de littérature et des arts⁸. Il demeure cependant peu bavard en entrevue⁹.

Quant à l'auteure d'*Une semaine en octobre*, Subercaseaux, elle est née en 1945 à Santiago du Chili. Elle fait partie d'une génération d'artistes du côté maternel : d'une part, on mentionne que sa mère fut peintre, sculpteure et photographe et d'autre part, qu'elle est l'arrière-arrière-petite-fille des compositeurs et musiciens allemands, Robert Schumann et Clara Wieck¹⁰. Dumont relate que cette écrivaine a poursuivi une carrière journalistique en Espagne quand elle y vécut avec son premier mari. Cette carrière s'est maintenue et elle a travaillé également à la BBC de Londres¹¹. De retour au Chili dans les années 1974-1975, elle enseigne le journalisme et travaille pour plusieurs journaux locaux. L'œuvre de Subercaseaux comporte à ce jour une quarantaine d'ouvrages dont une quinzaine de romans traduits en anglais ou en allemand¹². Le seul traduit en français en 2008, quoique publié en espagnol dès 1999, c'est *Une semaine en octobre*. Certains de ses romans, parus entre 1990 et 2008, concernent son implication comme journaliste sous la dictature de Pinochet (dont elle a elle-

⁵ Craig Torrance, « HOUSE: Cheekies », *Mix mag* (0957-6622), London, Eng. 231 Éditeur Development Hell Ltd, no 231, 2010, p. 102.

⁶ Ricardo Grande, « El arte llena una necesidad », Entrevista a Pablo Casacuberta : 17/04/2010, en ligne, <http://www.elpais.com>, consulté le 30 janvier 2017.

⁷ Casacuberta, Pablo, « Bio », en ligne, <https://www.pablocasacuberta.com/bio>, consulté le 12 février 2019.

⁸ Hay Festival-Bogotá 39, « Imagine the world -Who are the new storytellers? », 2017, en ligne, <http://www.hayfestival.com/bogota39/en-index.aspx?skinid=7>, consulté le 30 janvier 2018.

⁹ Project MUSE, doi:10.1353/ntc.0.0005, « 9 temas y 62 respuestas », Pablo Casacuberta (Montevideo, Uruguay, 1969), *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, no 41-42, 2008, p. 86-86, en ligne, <https://doi.org/10.1353/ntc.0.0005>, consulté le 31 janvier 2019.

¹⁰ Babelio, « Elizabeth Subercaseaux », en ligne, <https://www.babelio.com/auteur/Elizabeth-Subercaseaux/93622>, consulté le 12 février 2019.

¹¹ Jean-Luc Dumont, en ligne, <https://madeinquebec.wordpress.com/2008/10/30/une-semaine-en-octobre-delizabeth-sub>, 2008, consulté le 30 janvier 2018.

¹² Goodreads, *Books published by Elizabeth Subercaseaux*, https://www.goodreads.com/author/list/1204029.Elizabeth_Subercaseaux, en ligne, consulté le 20 février 2019.

même subi les maltraitances) et son militantisme comme féministe¹³. Subercaseaux fait partie intégrante de l'histoire sociopolitique post-Pinochet. Ainsi, au cours d'une entrevue avec Mujica¹⁴, elle relate son parcours de militante et elle rapporte vouloir créer des fictions engagées. De plus, il n'y aurait, selon elle, pas d'écriture soi-disant féminine ou masculine, il n'y aurait que de la bonne littérature. Elle vit actuellement en Pennsylvanie avec son second mari¹⁵.

Par rapport aux romans analysés, nous constatons d'emblée que ceux-ci entretiennent des relations complexes avec l'Histoire des pays de naissance des auteurs. Dans ce sens, il nous semble pertinent d'introduire l'essai de l'auteur péruvien Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*¹⁶. En effet, dans ce texte, l'écrivain établit la différence entre les sociétés ouvertes et les sociétés fermées. Dans ces dernières, il y a un échange entre Histoire et fiction. L'Histoire officielle transformée en une fiction aux mains de ceux qui détiennent le pouvoir, la fiction devient alors l'outil privilégié pour transmettre les événements historiques : « [...] la littérature raconte l'histoire que l'histoire écrite par les historiens ne sait ni ne peut raconter¹⁷ ». Est-ce que, selon Vargas Llosa, un roman transmet la vérité ? Voici ce qu'il en dit :

En effet, les romans mentent. Ils ne peuvent s'en empêcher, mais ce n'est là qu'une partie de l'histoire. L'autre, c'est qu'en mentant ils traduisent une curieuse vérité, qui ne peut s'exprimer que sous le masque et le manteau, déguisée en ce qu'elle n'est pas¹⁸.

¹³ Amy Boaz, « Women on the Edge », *Publishers Weekly*, vol. 255, no 23, 2008, p.28, en ligne, <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/17479-women-on-the-edge.html>, consulté le 20 janvier 2017.

¹⁴ Barbara Mujica, « Courageous women and the insightful essay- Elizabeth Subercaseaux: Telling It Like It Is », *Americas*, (0379-0940), vol. 50, no 1, 1998, p. 60-61, <http://search.proquest.com/openview/bff8bc1dff0e97f50965e7c27f73fdc0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=364>, en ligne, consulté le 25 mai 2018.

¹⁵ Chile, literatura chilena, novela realista, « Roman / Novela », en ligne, <https://pasiondelalectura.wordpress.com/2016/06/>, consulté le 10 février 2019.

¹⁶ Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge : essais sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 (traduit de l'espagnol du Pérou par Albert Bensoussan. Titre original : *La verdad de las mentiras*, 1990), 272 p.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

Une société ouverte permet à l'écrivain de déployer la fantaisie de ses fictions dans des récits fictifs, alors que le discours historique transmet effectivement les événements¹⁹. Dans les sociétés fermées, la fiction, malgré ce qu'on pourrait appeler « mensonge » en regard de la vérité historique, permet au lecteur d'ancrer son imagination dans un univers concret par la trame narrative qui y est développée.

Il est approprié de faire le lien ici avec le fait que Milan Kundera s'interrogeait, déjà en 1986, sur la pertinence de continuer à écrire des fictions. Dans son volume, *L'art du roman*, il déclare : « On parle beaucoup et depuis longtemps de la fin du roman : notamment les futuristes, les surréalistes, presque toutes les avant-gardes²⁰. » L'auteur questionne l'exigence de vérité absolue en général et dans le récit. Cette vérité semble difficilement compatible avec l'incertitude, la relativité, le doute et l'interrogation, et elle demeure inconciliable avec ce qu'il nomme « *l'esprit du roman*²¹ ». Kundera développe également l'idée d'un continuum en insistant sur le fait que « chaque œuvre est une réponse aux œuvres précédentes²² » et par conséquent, qu'il faut rester sensible à ce que le roman soulève comme enjeux. Selon lui, le roman n'a pas encore exploité toutes les facettes de la créativité humaine, puisqu'il peut faire appel, simultanément ou parallèlement au jeu, au rêve, au temps et à la pensée²³. Nous allons élaborer davantage sur la teneur de ces concepts dans le chapitre suivant. C'est qu'en effet, l'analyse des romans du corpus se fera en partie dans la foulée des idées de Kundera. *Une semaine en octobre* et *Scipion* sont publiés à l'ère post-dictatoriale du Chili et de l'Uruguay respectivement. Nous verrons que les thèmes qui y sont développés s'apparentent à un type d'emprisonnement, de captivité et de violence, en mettant en opposition des personnages n'ayant d'autres choix que de lire des textes imposés, rédigés par des auteurs absents. Voyons avant tout, en résumé, la trame narrative de chacun des romans, ce qui va nous permettre de formuler le type d'analyse que nous avons privilégié pour notre projet.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « nrf », 1986, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 30.

Une semaine en octobre présente un couple, Clara et Clemente : une femme terrorisée par sa mort imminente à qui le mari a suggéré d'écrire pour soulager sa peur. En lisant en cachette les textes de Clara, Clemente, mari infidèle, est confronté à sa propre angoisse face à l'imagination de cette femme qu'il ne reconnaît plus dans ses manuscrits. Sa vie est complètement perturbée et transformée par ce qu'il comprend ou non des propos tenus. Il se met alors à la relecture afin de savoir si sa femme a vraiment vécu les aventures qu'elle raconte. Il en vient à s'interroger sur le fait qu'il vit peut-être une sorte de règlement de comptes. Il n'a d'autres choix que de poursuivre sa lecture, ainsi contraint, ne pouvant en discuter avec le personnage-auteur, puisqu'elle vient de mourir. Saura-t-il enfin la vérité ? C'est le secret que Clara a emporté avec elle.

Avec *Scipion*, on entre dans l'univers d'un fils prénommé Anibal. Son père, le professeur Brener, est un historien devenu un universitaire renommé, malgré l'imprécision des sources documentaires qu'il utilise. Le fils, également historien, ne peut supporter de tels comportements : il est soucieux de reconstituer le plus fidèlement possible les faits de l'Histoire ancienne en se basant sur des méthodes d'enquête et des banques de données. N'ayant jamais pu répondre aux exigences de ce père qui le ridiculise et fait constamment obstruction à la rédaction de ses écrits, il devient alcoolique et s'éloigne de sa famille. Il est très surpris et surtout méfiant en recevant un héritage. Mais quel héritage : le père ne lui lègue que trois boîtes de souvenirs et d'écrits disparates. Ce père sait pertinemment que ceci va provoquer des mises en situation bouleversantes chez son fils. Ces boîtes ont donc un pouvoir dévastateur sur le personnage-lecteur, le personnage-auteur les ayant laissées comme une forme d'injonction de lecture. Ainsi, certains objets symboliques et les tomes du journal intime du père relatent des anecdotes qui sont étrangères au fils. Ne pouvant en discuter avec le personnage-auteur, le personnage-lecteur vogue entre agitation, colère, mélancolie et panique, ne sachant aucunement, d'une lecture à l'autre, quelles manigances le personnage-auteur a inventées pour lui empoisonner la vie. Comme dans le roman *Une semaine en octobre*, le personnage-lecteur est captif du texte d'un personnage-auteur inaccessible.

Ces deux romans font ainsi intervenir un personnage-lecteur et un personnage-auteur. Cherchant à comprendre les messages du personnage-auteur, le personnage-lecteur est enclin à faire des commentaires sur la teneur des textes qu'il découvre. Nous sommes alors en

présence de métatextualité, une des cinq relations transtextuelles définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*²⁴. Il s'agit, selon lui, de la « *transcendance textuelle du texte* », c'est-à-dire « [...] “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”²⁵ ». Tout en faisant le point sur l'historique de la transtextualité, Genette propose une terminologie fonctionnelle pour mieux comprendre les relations entre les textes. Nous allons développer ces concepts dans le prochain chapitre pour nous permettre d'analyser comment les personnages-lecteurs du corpus s'approprient les textes qui leur sont dévolus. Dans notre projet, nous nous intéresserons également à déterminer quels sont les éléments du texte représentatifs de l'autoréflexivité, c'est-à-dire les effets de double et de miroirs ainsi que ceux de mises en abyme et d'enchâssements, autant de caractéristiques de la métafiction²⁶. La métafiction doit nécessairement s'intéresser à celui qui reçoit le texte, le lecteur, comme le souligne Hutcheon : « [...] metafiction has two major focuses : the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader²⁷. » À l'aide du concept de transcendance textuelle, nous mettrons en lumière les liens entre le personnage-lecteur et les écrits que chacun des romans du corpus proposent.

Qu'en est-il alors du personnage-auteur ? Il est celui qui produit les textes, un personnage important selon André Belleau : « Le personnage-écrivain, saisi dans le jeu de ses relations avec les autres couches et aspects du roman, constitue une sorte de point nodal qui est en même

²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », n° 257, 1992, p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 7, en italique dans le texte original.

²⁶ Voir Laurent Lepaludier, (dir.), *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*, Ouvrage collectif du Centre de Recherches inter-langues d'Angers (CRILA), Rennes, Éditions Les Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, 218 p.; Patricia Waugh, *The theory and practice of self-conscious fiction*, London, Éditions Routledge, coll. « New Accents », 1984, 182 p.; Brian McHale, *Postmodernist fiction*, New York, Éditions Methuen Inc., 1987, 264 p.; Ruth Mackay, « Reflective modes and narrative production: Metatextual discourse in contemporary American narrative », *Canadian Review of American Studies*, vol. 44, no 1, 2014, p. 65-84; Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 256 p.; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, New York and London, Éditions Methuen, 1984, 168 p.

²⁷ *Ibid.*, p.6.

temps un excellent poste d'observation du texte et du contexte²⁸ ». Dans *Une semaine en octobre* et dans *Scipion*, le personnage-auteur ne fait pas figure d'écrivain dans le même sens que le souligne Belleau. C'est que dans les romans du corpus, l'auteur des textes est absent. On ne le voit pas à l'œuvre ni quand il écrit ni dans quel état d'esprit il le fait. Ses intentions sont obscures et doivent être dépistées par le personnage-lecteur qui doit s'astreindre à un effort d'interprétation teinté de toutes sortes d'émotions. Étant cependant celui dont les écrits brouillent les pistes pour le personnage-lecteur, le personnage-auteur devient l'instigateur d'une étude des mécanismes de lecture à l'œuvre que le personnage-lecteur doit développer pour faire sens du texte. Comme le remarque Durvy, « de fait, en insérant les lecteurs parmi les personnages, le narrateur les associe à l'écriture du récit [...]. Avec de tels personnages, le roman devient le champ d'apprentissage de la lecture²⁹ ». Plusieurs approches théoriques ont été mises de l'avant pour décrire les processus de lecture. Aux fins de notre projet, nous retiendrons celle proposée par Bertrand Gervais³⁰ dont les concepts de lecture extensive (lecture-en-progression) et de lecture intensive (lecture-en-compréhension) se prêtent davantage à l'analyse des comportements des personnages-lecteurs du corpus.

Les personnages-lecteurs doivent alors être très actifs face aux textes qu'ils ont à décrypter. Nous nous proposons de montrer comment les deux romans mettent en lumière la tension entre le personnage-lecteur et le personnage-auteur, le texte étant leur seul intermédiaire concret. Dans *Une semaine en octobre*, nous allons faire ressortir l'effet miroir du texte sur le personnage-lecteur. Le personnage-auteur invente une fiction pour confronter le personnage-lecteur. Cette fiction est le reflet des mensonges et insécurités que le personnage-auteur a vécus. On assiste ainsi à un véritable règlement de comptes déguisé et bien orchestré. Avec *Scipion*, nous allons déterminer comment se manifestent les tensions entre deux historiens, sur un fond sociopolitique où s'entremêlent Histoire contemporaine et Histoire ancienne. Les doubles non-dits, ceux relatifs à l'enfance et ceux relatifs à la vie adulte du personnage-lecteur le tiennent en otage et le contraignent à percer le mystère des boîtes-

²⁸ André Belleau, *Le romancier fictif- Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, p. 10.

²⁹ Catherine Durvy, *Le roman et ses personnages*, Paris, Éditions Marketing S.A., coll. « Ellipses », 2007, p. 139.

³⁰ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, Éditions Nota bene, 2006, 298 p.

testament. Dans les deux romans, nous allons donc identifier les stratégies de lecture du personnage-lecteur, celles-ci faisant partie intégrale tant de la trame narrative des romans à l'étude que des relations de transtextualité qui y sont déployées.

CHAPITRE I

LES PERSONNAGES-LECTEURS DANS LE ROMAN

Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur les concepts théoriques sous-tendant notre analyse. Il est d'abord pertinent de mettre en perspective les romans du corpus dans le contexte général de la fiction. Il est par-dessus tout nécessaire de définir ce qu'est un personnage de roman, plus particulièrement, un personnage-lecteur incorporé dans une trame narrative. Comme le texte est partie prenante de cette narration, nous ferons l'inventaire des pratiques transtextuelles qui enrichissent le récit. Pour fermer la boucle personnage-lecteur-texte, nous étudierons les processus que le lecteur privilégie, selon les circonstances, pour s'approprier un texte.

1.1 Les appels du roman

Kundera nous fait part de ses réflexions sur l'évolution du roman à travers la vision du monde que s'en est faite l'Humanité. Il constate que l'attitude demandant la vérité absolue en général, ainsi que dans le récit, est difficilement compatible avec l'incertitude, la relativité, le doute et l'interrogation, elle serait inconciliable avec ce qu'il nomme « *l'esprit du roman*³¹ ». Utilisant le personnage Don Quichotte du roman de Cervantès³² comme un élément représentatif d'aventures, de voyages, d'imprévus et d'horizons illimités, il dit de son auteur

³¹ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 29.

³² Miguel de Cervantes y Saavedra, *Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 2 t. Éditions J.-J. Dubchet, 1836 p.

qu'il participerait, au sens philosophique du terme, à l'invention des « Temps modernes » de la littérature :

Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande³³.

Kundera définit le roman comme un élément au cœur de l'essence humaine : « La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence³⁴. » Il s'inquiète et s'interroge sur la vitalité du roman actuel. Se meurt-il dans une certaine vision réduite du monde ? Aurait-il exploité tout ce qui lui était possible ? Selon Kundera, il demeure qu'il existe encore « des occasions manquées, des appels non-entendus³⁵ ». Il s'agit de l'appel du jeu, de l'appel du rêve, de l'appel de la pensée et de l'appel du temps.

En ce qui concerne l'appel du jeu, Kundera rapporte deux romans du XVIII^e siècle aux profils narratifs distincts. Soit que leurs récits ne suivent pas une chronologie structurée, soit qu'ils sont intercalés dans d'autres récits. On peut également retrouver des successions de digressions et des interruptions, en y faisant intervenir la satire et l'humour. Il s'agit de *Tristram Shandy*³⁶ de Laurence Sterne et de *Jacques le Fataliste*³⁷ de Denis Diderot. D'après Kundera, ce genre de romans où l'ambiance est teintée de légèreté et de jeu avec le lecteur ne plait pas toujours : « L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté³⁸. » Nous sommes ici dans ce qu'il nomme l'esprit du roman, l'esprit de complexité : « Chaque roman dit au lecteur : "Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses" » et « chaque œuvre est la réponse aux

³³ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 21, en italique dans le texte original.

³⁴ *Ibid.*, p. 178.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 9 t., 1759 p.

³⁷ Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maitre*, Paris, Pocket, 2019 [1796], 407 p.

³⁸ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 163.

œuvres précédentes³⁹ ». On comprend qu'il est question, bien entendu, de la complexité des relations intertextuelles. S'accommoder du rêve et du réel, c'est l'apanage de l'imagination selon Kundera. Il réfère à ce sujet à l'ensemble des romans de Franz Kafka. Ainsi, pour l'appel du rêve, « le roman est le lieu où l'imagination peut exploser comme dans un rêve et que le roman peut s'affranchir de l'impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance⁴⁰ ».

En donnant comme exemple le roman *Les Somnambules*⁴¹ d'Hermann Broch, Kundera nous amène à nous demander comment le roman peut mettre en lumière les valeurs et les buts de l'existence humaine. Il s'agit de l'appel de la pensée : « Mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme⁴². » Les auteurs de fiction se penchent aussi sur la mémoire personnelle des personnages : ils réfléchissent et évaluent leur passé. En élargissant cet horizon temporel à celui d'une vision englobant plusieurs époques, Kundera se soucie de ce qu'il appelle « la période des paradoxes terminaux » et du faire-valoir de l'appel du temps dans les romans actuels et futurs⁴³. Les œuvres de fiction sont ainsi indispensables pour la compréhension de l'existence humaine. Pour Kundera, l'existence du roman est plus nécessaire que jamais : il doit tenir le « monde de la vie » sous un éclairage perpétuel et nous protéger contre « l'oubli de l'être⁴⁴ ».

En se basant sur les concepts mis de l'avant par Kundera, nous pourrions montrer que les romans du corpus illustrent l'importance de poursuivre la mise en œuvre des fictions dans la société. Nous allons d'abord dégager comment les personnages-lecteurs sont amenés, malgré eux, à une transformation de vie imposée par les textes des personnages-auteurs absents. Comme ceux-ci exercent un pouvoir omniprésent sur les personnages-lecteurs, nous voulons ensuite retracer les indices de violence s'apparentant à ceux d'un régime dictatorial. En effet,

³⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹ Hermann Broch, *Les Somnambules*, t. 1, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 1956, 392 p. (traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn. Titre original : *Die Schlafwandler*, Munich, Zurich, Rhein-Verlag, 1930).

⁴² Milan Kundera, *op. cit.*, p. 31-32.

⁴³ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

ces deux romans ont été rédigés dans une période politique de transition vers la démocratie au Chili et en Uruguay. Il est alors pertinent de repérer les références historiques sous-jacentes à la rédaction de leur récit. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Vargas Llosa établit que, dans les sociétés fermées, si l'Histoire veut être transmise, elle doit passer par la fiction⁴⁵. C'est en distinguant les particularités de la trame narrative et des transcendances textuelles, de même qu'en étudiant le type de stratégies de lecture des personnages-lecteurs, que nous proposons de compléter une telle analyse.

1.2 La narration dans le roman

Les personnages de roman sont soumis à des fils d'événements et de situations prescrits par un narrateur qui les relate selon certains cadres de référence. En examinant les diverses théories élaborées sur la structure narrative, Chatman dégage les grands jalons par rapport à son contenu, à son expression et à sa fonction communicationnelle. Selon lui, l'auteur d'un roman n'a aucune contrainte, autre que celle de la clarté relative à la structure du texte. Mais le lecteur doit pouvoir identifier certains éléments pour comprendre le récit, à savoir : « What are the ways in which we recognize the presence or absence of a narrator? What is the plot? Character? Setting? Point of view⁴⁶? » Le contenu de la narration englobe autant la série d'événements (l'action dans le temps et l'espace), que l'ensemble des personnages (leurs caractéristiques, leurs valeurs, leur importance dans le récit). Les événements font partie d'une structure narrative et ils peuvent se présenter sous une forme continue ou transformée. Ainsi, dans un cas, la structure narrative peut se maintenir tout au long du récit (avec une finale). Dans un autre cas, on peut reconnaître l'inversion de la séquence des événements pour laisser s'intercaler d'autres événements pertinents à la compréhension des situations⁴⁷. Comment le récit est-il transmis, *the how*, selon Chatman, est un autre maillon important de la narration. Il s'intéresse à ce qu'il nomme la forme de l'expression et à sa substance. Par exemple, on observe la relation au temps du récit, on cherche qui le raconte (la voix) et qui le subit ou le

⁴⁵ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 16-17.

⁴⁶ Seymour Benjamin Chatman, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca and London, Éditions Cornell University Press, 1978, p. 18-19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

regarde se dérouler (le point de vue); on établit s'il s'agit de descriptions, de monologues, de dialogues ou de mises en situations ludiques. La forme d'expression est nécessairement influencée par le mode de transmission, entre autres, le média écrit, cinématographique ou musical⁴⁸.

Chatman poursuit en s'adressant à l'aspect communicationnel de la narration. Il en élabore les diverses composantes, soit la participation d'un émetteur et d'un destinataire. Au versant émetteur, il associe l'auteur réel, l'auteur implicite et le narrateur. À celui du destinataire, il inclut l'auditoire réel, l'auditoire implicite et le narrataire⁴⁹. L'auteur réel et le lecteur réel se situent en dehors de la structure narrative comme telle, même s'ils sont, évidemment, parties prenantes de sa composition. Si l'auteur est celui qui écrit le roman, le narrateur est celui qui raconte et prend en charge le récit. Quant à l'auteur implicite, il s'agit d'un concept qui émerge de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur : « Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn⁵⁰. » L'interlocuteur du narrateur est le narrataire, alors que le lecteur implicite serait l'image que le lecteur se fait à partir des interactions narrateur-narrataire. En ce qui concerne le lecteur réel, Chatman fait une différence entre deux types de lecture qu'il peut développer à partir d'un récit. Il est question de la lecture de surface et de la lecture en profondeur⁵¹. Ce sont des notions qui font écho à celles discutées par Gervais en 2006, dans son ouvrage *À l'écoute de la lecture*, comme nous le verrons dans une section ultérieure.

Le déroulement du récit peut se faire de façon linéaire ou non. Les récits métafictionnels changent la linéarité des textes. Trois exemples de tels récits sont illustrés par Krysinski en 2002. D'après lui, les labyrinthes dans les nouvelles de Jorge Luis Borges permettent au lecteur

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22; 26.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 148, en italique dans le texte original.

⁵¹ *Ibid.*, p. 41-42.

d'imaginer divers mondes possibles⁵². Il poursuit avec le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*⁵³. L'auteur, Italo Calvino, brouille le récit par une série de mises en abyme et présente des personnages qui questionnent les divers lecteurs sur leur vision de la littérature. Concernant l'ensemble des romans d'Umberto Eco, Kryszewski en reconnaît le caractère unique, pluriforme et métafictionnel :

Adopted and applied to a specific sphere of actions and function Eco's novels constitute a practical recycling of such literary and semiotic modes as the thrillers, the gothic novel, the medieval romance, the labyrinthine or daedalic narrative, the psychological novel, and the social-popular novel. In a paradoxical sense, Eco's novels are almost totally metafictional⁵⁴.

En changeant la linéarité de la narration, l'auteur de récits métafictionnels introduit l'incertitude chez le lecteur. Celui-ci doit alors développer des stratégies plus élaborées pour les interpréter.

1.3 Les différentes pratiques de la transtextualité

Les personnages-lecteurs du corpus sont constamment confrontés au texte qui leur est imposé par le personnage-auteur. Notre projet visant à analyser comment ils sont interpellés, nous allons alors identifier leurs réactions aux particularités du texte. En ce sens, il se peut que le texte évoque des réflexions sur d'autres écrits des personnages-auteurs. Il est également possible de voir ce texte comparé à la réaction des personnages-lecteurs eux-mêmes. On s'attend aussi à la mise en relief des écrits des personnages-auteurs avec des ouvrages d'autres écrivains. Nous allons nous baser sur la typologie générale développée par Genette pour déterminer les relations entre ces divers types de textes⁵⁵. Comme déjà mentionné, un texte

⁵² Wladimir Kryszewski, « Borges, Calvino, Eco : The Philosophies of Metafiction », dans Garcia Jorge, J.E., Carolyn Korsmeyer et Rodolphe Gasché, eds., *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*, New York and London, Éditions Routledge, 2002, p. 194.

⁵³ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 (traduit de l'italien – Titre original : *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin, Éditions Einaudi, 1979, par Danièle Sallenave et François Wahl), 276 p.

⁵⁴ Wladimir Kryszewski, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7-48.

peut être relié à d'autres textes dans des relations de transtextualité. Genette en vient à délimiter cinq types de relations, tout en spécifiant qu'elles ne sont pas d'une étanchéité absolue. La première catégorie concerne l'intertextualité. L'auteur la détermine comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁵⁶ ». Elle peut se manifester sous différentes formes, soit par des citations directes d'un autre texte, soit par des allusions à ce texte. Il peut s'agir également de plagats complets ou encore d'appropriation d'éléments du texte en question. Le deuxième type de transcendance textuelle touche à la dimension pragmatique de l'œuvre. Genette la considère comme une relation plus distante d'avec le texte comme tel. Elle pourrait, malgré tout, influencer un lecteur avide d'en connaître le contenu. Il s'agit du « paratexte », caractérisé comme étant tout l'entourage du texte :

[...] titre, sous-titre, intertitres; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphe; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, [...] ⁵⁷.

Genette introduit un autre type de transcendance textuelle qu'il nomme « métatextualité ». C'est « la relation de “commentaire” qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est, par excellence, la relation *critique*⁵⁸ ». Nous verrons que les personnages-lecteurs du corpus sont particulièrement impliqués dans ce type de relations et en font usage tout au cours du récit. Le prochain type de relations transtextuelles concerne « l'hypertextualité ». Celle-ci convoque des liens entre un texte actuel, « l'hypertexte » (appelé texte B) et un texte antérieur, « l'hypotexte » (appelé texte A). Cette relation n'est cependant pas de l'ordre du commentaire⁵⁹. Genette poursuit en disant que le texte B peut dériver du texte A, soit par transformation simple ou soit par imitation⁶⁰. À la rigueur, le texte B ne pourrait exister sans le texte A qui lui, pourrait ne jamais être cité. L'auteur discute du fait que toutes les œuvres sont susceptibles d'être considérées hypertextuelles. Il déclare cependant que la décision revient au lecteur de juger de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

ce type de relation entre deux textes, surtout si cette relation n'est pas très évidente dans l'œuvre⁶¹. La relation transtextuelle suivante s'adresse à l'aspect générique du texte. On s'intéresse à savoir si on est en présence d'un roman, d'un poème, d'une biographie ou de tout autre type de manuscrit. Genette l'identifie comme étant « l'architextualité ». Selon lui, cette relation concerne « dans une large mesure "l'horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre⁶² ». Elle peut être tributaire des fluctuations historiques et dépend de ce que le lecteur en perçoit à une époque donnée de l'histoire de la littérature. D'autres auteurs ont signalé la notion d'intratextualité pour rendre compte des rapports des textes du même auteur à ceux de son œuvre en général⁶³. Comme nous ne travaillons qu'un texte de chaque écrivain des romans du corpus, ce type de transtextualité ne s'applique pas actuellement à notre analyse.

Dans un ouvrage collectif paru en 2002, Laurent Lepaludier s'intéresse aux concepts de métatextualité et de métafiction. C'est qu'avant la taxonomie mise de l'avant par Genette, ces deux concepts étaient souvent utilisés l'un pour l'autre⁶⁴. Nous étions alors confrontés à une multiplicité de termes référant soit à la nature de la métatextualité, soit au contexte historique de la métafiction. À titre d'exemple, on peut retrouver les termes de réflexivité et d'autoréflexivité ou encore, de spéularité, de récit narcissique, de récit anti-mimétique ou de surfiction. Le concept de métafiction pourrait ainsi déclencher plusieurs débats idéologiques. Nous conserverons ici l'opinion de Lepaludier délimitant ce qui relève de la métafiction et ce qui est du ressort de la métatextualité :

[...] le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte. Il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble⁶⁵.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶² *Ibid.*, p. 12.

⁶³ Annie Ernaux, Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Ténart (dir.), *L'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, 210 p.

⁶⁴ Laurent Lepaludier, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

En développant davantage le concept de métafiction, Kryszewski met aussi en lumière le caractère multiforme du terme et l'exprime comme suit : « Metafiction is rather a polyvalent problematisation of the critical, reflexive, analytical, or playful perspective of what which is narrated reflected upon itself⁶⁶. » Il appert alors que des romans construits de la sorte appellent de multiples interprétations⁶⁷. Un texte fictionnel pourrait être métafictionnel s'il fait intervenir des modalités de lecture en interaction avec les stratégies narratives. Lepaludier le formule ainsi :

[...] la métafiction est le produit d'une pratique de lecture (selon les théories de la réception). Elle dépend d'une compétence, d'une attente, d'un intérêt. Si le lecteur joue un rôle fondamental, c'est en lien avec les procédés textuels qui guident son interprétation. La métafiction peut donc se concevoir comme une interaction entre texte et lecture⁶⁸.

Il est clair que les pratiques transtextuelles font ressortir le rôle du lecteur dans la compréhension d'un texte. Ce lecteur est sollicité sur plusieurs plans comme le mentionne Tiphaine Samoyault quand elle évoque ce qu'elle nomme la passoire du lecteur. Il s'agit de « sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique⁶⁹ ». Ceci nous amène à étudier les stratégies possibles mises de l'avant par un lecteur pour trouver un sens aux différents niveaux de transtextualité auxquels il est confronté. Voyons d'abord ce qu'est un personnage de roman, plus spécifiquement comment y est défini un personnage-lecteur.

1.4 Du personnage au personnage-lecteur

Le personnage de roman a fait l'objet de plusieurs études. C'est qu'un roman est nécessairement constitué de personnages, comme le formule Erman en 2006 :

Il n'y a pas de roman sans personnage car, dans la mesure où depuis plus de trois siècles le roman est un genre qui ne repose pas sur des codifications

⁶⁶ Wladimir Kryszewski, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁷ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. xiii.

⁶⁸ Laurent Lepaludier, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Littérature », 2014, p. 68.

formelles mais sur l'expérience individuelle, c'est précisément autour du personnage que se construit la structure diégétique du récit et, partant, tout le système de la représentation romanesque⁷⁰.

De l'épopée, à la tragédie, au roman, le personnage s'est transformé. Durvye souligne que, dans le roman, le personnage est davantage individualisé et laissé à lui-même : « Le roman consacre la naissance de l'individualisme, mais aussi celle du doute et de l'errance⁷¹. » Le personnage n'est évidemment pas une personne, malgré que l'auteur lui en donne toutes les caractéristiques. Il porte un nom et a un aspect physique; il évolue dans telle ou telle société, dans tel ou tel espace-temps; il fait des monologues ou participe à des dialogues. Il a une vie, un système de valeurs et il peut se transformer. Ce personnage est souvent entouré d'autres personnages ou d'un système de personnages. Durvye soutient alors que « sa présence est un carrefour de relations⁷². »

Il arrive que dans les romans, le personnage devienne un lecteur. En pensant au personnage de Don Quichotte, du roman de Cervantès⁷³, ou d'Emma Bovary, du roman de Flaubert⁷⁴, Durvye observe que « certains consomment les livres qu'ils lisent, [...]; d'autres les interprètent et progressent peut-être dans la connaissance du monde, des hommes et d'eux-mêmes⁷⁵ ». Ces personnages lisent des textes écrits par les auteurs externes, à la différence des personnages-auteurs des romans du corpus. Dans le cas qui nous occupe, les textes se réfèrent à des écrits d'auteurs faisant partie intégrante de la trame romanesque. Ils sont rédigés par un personnage du roman lui-même et spécifiquement dédiés au personnage-lecteur de ce même roman. Quand l'auteur externe introduit un personnage qui lit dans son récit, il se produit des échanges fictifs entre plusieurs entités. Durvye résume ainsi cette possibilité :

⁷⁰ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Marketing S.A., coll. « Ellipses », 2006, p. 12.

⁷¹ Catherine Durvye, *op. cit.*, p. 9.

⁷² *Ibid.*, p. 22.

⁷³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 2 t. Éditions J.-J. Dubchet, 1836.

⁷⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary- Moeurs de Province-*, Paris, Éditions Michel Lévy frères, 1857, 479 p.

⁷⁵ Catherine Durvye, *op. cit.*, p. 140.

De fait, en insérant les lecteurs parmi les personnages, le narrateur les associe à l'écriture du récit et au travail de l'auteur; il établit au sein du texte un dialogue fictif du narrateur au narrataire, qui apparaît comme l'image du dialogue qui doit s'instaurer à distance entre l'auteur et le lecteur, par l'intermédiaire et sur la surface même du texte. Le personnage, être de papier, devient le lieu même de cet échange. C'est une surface neutre, sur laquelle se joue l'édification d'un sens. Avec de tels personnages, le roman devient le champ d'apprentissage de la lecture⁷⁶.

Vincent Jouve signale également que le personnage permet de structurer la lecture du lecteur externe et qu'il est le pôle majeur d'attraction dès que le lecteur commence à lire. Il mentionne également que les bons lecteurs sont avant tout des relecteurs⁷⁷. Des informations importantes échappent à la première lecture, laissant incomplètes les interprétations anticipées. Des mécanismes similaires devraient se produire selon nous, pour des personnages-lecteurs, comme ceux présents dans les romans du corpus.

Pour pouvoir identifier clairement qui est le personnage-lecteur d'un roman, nous avons besoin de critères rigoureux. Baudry se préoccupe de cette dimension dans son ouvrage de 2014. Elle les met ainsi en évidence :

[...] : le personnage lecteur devra finalement être défini essentiellement par ses lectures, ne pouvoir exister sans elles. Mentionnées au début des romans, elles auront ainsi pour effet de rendre compte de l'apprentissage du personnage et de définir l'horizon romanesque dans lequel il se projette⁷⁸.

L'auteure fait ressortir le bouleversement des pratiques romanesques par l'insertion de personnages-lecteurs qui sont « l'indice d'une mutation plus profonde de la création littéraire et de sa réception critique⁷⁹ ». Elle cite en exemple deux romans qui mettent en évidence des lecteurs et des lectrices, *Marelle* de Julio Cortázar, paru en 1963⁸⁰, et *Si par une nuit d'hiver*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 139-140.

⁷⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Éditions Les Presses universitaires de France (PUF), 1992, p. 261.

⁷⁸ Marie Baudry, *Lectrices romanesques, Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36

⁸⁰ Julio Cortázar, *Marelle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966 [1963], traduit de l'espagnol de l'Argentine- Titre original : *Rayuela*, par Laure Guille Bataillon et Françoise Rosset, 656 p.

un voyageur d'Italo Calvino, paru en 1979⁸¹. La lecture de ces textes se fait alors sur deux niveaux : « Celle-ci participe d'un texte qui se donne à lire à la fois comme roman et comme théorie de la lecture romanesque, comme roman et comme "méta-roman"⁸². »

Le livre que le personnage manipule n'est pas seulement un objet pictural. Il doit discriminer ce personnage et faire partie des éléments qui constituent son identité⁸³. Il faut qu'il possède une fonction narrative précise en opposant les personnages entre eux⁸⁴. Dès lors, le livre fait entrer le personnage-lecteur dans une perception du réel fictif que la narration a créé⁸⁵. D'autres critères à considérer pour notre analyse concernent l'objet livre comme tel : sa nature, son importance pour le personnage et le comportement qu'il adopte face à cet objet. Considérant le personnage-lecteur, Baudry le délimite selon deux perspectives : celle des caractéristiques minimales le différenciant des autres personnages et celle relative au degré de ses lectures. Elle établit alors trois caractéristiques. Il s'agit d'une part, de sa *compétence* (savoir ou ne pas savoir lire) et d'autre part, de son *appétence* (s'opposer ou non à la lecture). Elle ajoute la *mention*, c'est-à-dire un indice explicite du titre ou du vocable « lire » dans le texte⁸⁶. En ce qui a trait au degré des lectures du personnage-lecteur, elle en identifie également trois de façon plus précise. Il s'agit du degré *quantitatif* ou le nombre de livres que le personnage-lecteur possède, du degré *qualitatif*, à savoir de quel genre de livres le personnage-lecteur s'entoure et enfin, du critère *mimétique*, c'est-à-dire que l'objet livre s'estompe pour laisser la place à la représentation de l'acte de lecture⁸⁷. Dès lors, le personnage-lecteur est ainsi défini : « Il possède un livre dont l'aspect matériel importe moins que le récit de son acquisition et de son usage⁸⁸. » Avec une telle description, nous pourrions mettre clairement en relief les personnages-lecteurs des romans à l'étude.

⁸¹ Italo Calvino, *op. cit.*, 276 p.

⁸² Marie Baudry, *op. cit.*, p. 36.

⁸³ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 85, en italique dans le texte original.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 84-85, en italique dans le texte original.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 76.

1.5 Le lecteur et la recherche de sens

Nous avons vu avec Chatman qu'un texte peut être lu en surface ou, idéalement, en profondeur. C'est la complexité du texte qui appelle ces différents niveaux de lecture et amène des interprétations diversifiées. Eco qualifie ces niveaux de lecture, de mouvements de lecture ou de mouvements coopératifs⁸⁹. Un texte est complexe dans sa représentation de tel ou tel signifié et également dans ce qu'il ne révèle pas d'emblée dans sa structure :

« Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs et conscients de la part du lecteur⁹⁰.

Le texte présuppose ainsi un lecteur capable de le rendre vivant et, par sa mise en forme, il doit prévoir ses mouvements, comme dans le cas d'une stratégie⁹¹. Ce lecteur a accumulé des compétences au fil de ses lectures antérieures. C'est ce qu'Eco nomme l'encyclopédie du lecteur. L'auteur a toutefois assumé que son lecteur avait les mêmes compétences que les siennes, un « Lecteur Modèle », et qu'il serait en mesure d'interpréter son texte comme lui le pensait⁹². Autrement dit, le texte assume que les compétences du lecteur sont adéquates pour le comprendre, et que ce lecteur est en mesure d'en déceler les codes. Eco rapporte qu'« un texte est un artifice syntaxico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif⁹³ ». Il appert alors que divers niveaux de textes peuvent se présenter sous la forme d'interdépendances de certains textes sur d'autres écrits. Eco illustre ces propos par l'analyse d'une nouvelle d'Alphonse Allais, « Un drame bien parisien⁹⁴ ». Cette nouvelle met en évidence les interprétations d'un lecteur superficiel et celle d'un lecteur critique. Le texte

⁸⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche, biblio essais », 1985, p. 62.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁹¹ *Ibid.*, p. 65.

⁹² *Ibid.*, p. 68.

⁹³ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 255-286.

est traversé de citations métatextuelles, et la nouvelle est constituée d'interrelations d'au moins trois histoires. Il y va donc de la responsabilité du « Lecteur Modèle » d'émettre des hypothèses d'interprétation qu'un lecteur naïf n'aurait pu déceler dans les structures narratives et les nuances linguistiques. Le « Lecteur Modèle » est donc un concept idéalisé par l'auteur quand il crée son texte, en espérant qu'il sera actualisé par un lecteur qui le comprendra. Ainsi, « un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner⁹⁵ ». C'est une notion intéressante pour l'analyse de nos deux romans, puisque les personnages-auteurs absents ont généré des textes en présupposant que leurs lecteurs avaient la compétence pour les déchiffrer. Nous allons pouvoir analyser comment les personnages-lecteurs réussissent ou non dans leur stratégie de décodage.

D'autres théoriciens ont également fait ressortir l'importance du lecteur pour la compréhension d'un texte. Ils sont en opposition aux approches des formalistes qui s'appuient surtout sur le texte comme tel. Barsky et Fortier stipulent qu'on peut regrouper sous les « théories de la réception », l'ensemble des approches visant à actualiser le rôle du lecteur dans les œuvres littéraires⁹⁶. Les principaux tenants de ces idées sont les théoriciens allemands Hans Robert Jauss⁹⁷ et Wolfgang Iser⁹⁸, de l'École de Constance. Ils changent ainsi la perspective de l'étude spécifique du texte vers celle de l'étude du lecteur. Gervais et Bouvet l'indiquent ainsi :

C'est dans les années 1970 que l'intérêt a commencé à se déplacer du texte vers le lecteur, ou plutôt vers la relation entre le lecteur et le texte. Ce déplacement est apparu avec le poststructuralisme, qui a permis de renouveler les théories du texte en l'ouvrant sur ses situations de production et de réception, d'écriture et de lecture⁹⁹.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁶ Robert Franklin Barsky et Dominique Fortier, « Les théories de la réception », dans Robert Franklin Barsky et Dominique Fortier, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 135.

⁹⁷ Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception- Theory and History of Literature*, Vol. 2, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, 234 p.

⁹⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985, (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, 1976), 405 p.

⁹⁹ Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 3.

L'effet que produit une œuvre est basé, selon Jauss, sur ce qu'il nomme « l'horizon d'attente » du public lecteur. C'est un « dialogue entre un discours présent et un discours passé¹⁰⁰ ». Jauss s'intéresse aux circonstances historiques de la production et de la réception du texte. Il compare l'horizon d'attente du premier lectorat à celui des lectorats subséquents. Ce premier horizon d'attente est constitué de trois éléments importants. Il est question d'une part, de l'expérience que le public a du genre de texte et d'autre part, de sa connaissance d'œuvres antérieures, c'est-à-dire de sa compétence intertextuelle. Une autre dimension implique l'opposition entre le monde imaginaire et la réalité quotidienne du lecteur, celui-ci devant composer avec un langage poétique et un langage pratique¹⁰¹. Quant à Iser, il introduit la notion que le texte est complètement décontextualisé, vu l'absence de dialogue réel du lecteur avec le narrateur. Un lecteur, qu'il qualifie alors de « lecteur implicite¹⁰² », doit donc être capable de trouver le sens du texte par les indices représentés ou référentiels qu'il renferme :

Le répertoire et les stratégies offrent un texte dont ils ébauchent et structurent les potentialités. Mais seul le lecteur peut réaliser ces potentialités et les actualiser en fait. La structure du texte et celle de l'acte de lecture sont donc complémentaires pour donner lieu à la communication. Celle-ci se produit lorsque le texte devient le corrélat de la conscience du lecteur¹⁰³.

Selon Schuerewegen, le terme répertoire est associé à l'appellation plus traditionnelle de contenu du texte et à tous les hors-textes « faisant retour dans le texte : des présences intertextuelles¹⁰⁴ ». Les stratégies pour trouver le sens du texte sont basées, quant à elles, sur la perspective adoptée par le lecteur. Lors d'une première lecture, il repère ce qui est évident dans son champ visuel immédiat, ce qui se présente à l'avant-plan. Une tension dynamique s'installe par conséquent avec le contenu plus profond du texte au fur et à mesure que progresse sa lecture. Se produit alors un changement de point de vue de la part du lecteur. Iser soutient qu'il existe une inégalité du rapport entre le récepteur et le récit : le lecteur ne peut avoir de

¹⁰⁰ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. xiii.

¹⁰² Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 197.

¹⁰⁴ Franc Schuerewegen, « Théories de la réception », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Méthodes du texte : Introduction aux études littéraires*, Paris, Éditions Duculot, 1995, p. 327.

rétroaction sur ce qu'il perçoit, en l'absence d'un interlocuteur réel. Ce manque est suffisant pour devenir un stimulus à l'acte de lecture. Les indéterminations, les blancs d'information sont aussi salutaires pour enclencher l'acte de lecture¹⁰⁵. Cette triade lecteur-répertoire-stratégies favorise la réception de l'œuvre, comme l'expriment Barsky et Fortier : « Iser cherche à étudier l'échange constant entre le sens anticipé et le "vrai" sens, celui qui sera choisi au terme de la lecture, mouvement qui fait de l'interprétation un véritable processus¹⁰⁶. »

Déjà en 1995, Rosenblatt discute du rôle dynamique du lecteur. Elle introduit le principe d'une transaction du lecteur avec le texte¹⁰⁷. Pour cette auteure, il s'agit d'un continuum de transactions, selon l'attention que le lecteur porte au texte. Elle donne l'exemple de l'aspect impersonnel que peut prendre un texte dans le cas d'un résumé d'article ou d'un rapport d'activités. C'est une lecture efficiente ou « efferent reading ». Si le lecteur se concentre davantage sur des aspects personnels ou des associations autour du texte, il élargit son champ d'attention et sa lecture est qualifiée d'esthétique. Selon elle, un texte, ce n'est que de l'encre sur du papier. Avec les mouvements interprétatifs de va-et-vient du lecteur sur le texte, s'introduit alors une relation transactionnelle texte-lecteur : « [...] the two way, reciprocal relation explains why meaning is not "in" the text or "in" the reader. Both reader and text are essential to the transactional process of making meaning¹⁰⁸. » Rosenblatt précise que le lecteur est sans aucun doute engagé dans un processus de créativité constant. Il doit jongler avec deux aspects du texte. D'une part, le texte est un événement de la vie de l'auteur, créé à un moment particulier de sa vie et du monde dans lequel il a vécu; d'autre part, le lecteur s'engage dans un continuum de lecture efficiente ou esthétique, à des moments particuliers de sa vie et du monde dans lequel il vit. Rosenblatt engage le rôle du lecteur dans ce qu'elle nomme alors un processus dynamique de créativité¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶ Robert Franklin Barsky et Dominique Fortier, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁷ Louise Michelle Rosenblatt, *Literature as Exploration*, New York, Éditions The Modern Language Association of America, 1995, p. 16.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

Gervais et Bouvet, quant à eux, font un constat important. Ils soulignent que même si les théories des années 1960-1970 se veulent axées sur le lecteur, il n'en demeure pas moins qu'elles découlent aussi du texte lui-même. Ils proposent alors une approche différente qui tiendrait davantage compte des types d'intervention qu'un lecteur fait sur le texte :

Il faut une théorie où les gestes essentiels de la lecture, ceux de la manipulation, de la compréhension et de l'interprétation, reçoivent une définition opératoire et puissent servir de base à un développement théorique et descriptif cohérent. Il faut un regard qui soit attentif non seulement au texte et au lecteur, mais aux particularités de la relation qui les unit¹¹⁰.

Leur réflexion sur l'acte de lecture tient compte à la fois du texte, et à la fois du lecteur. Ils apportent une perspective nouvelle par rapport aux autres théories de la lecture, notamment celles qui « subordonnent l'acte de lecture à la production du texte¹¹¹ », à savoir que le lecteur est prévu dans le texte. Selon ces deux auteurs, c'est davantage la relation qui unit le texte et le lecteur qui détermine l'acte de lecture. Dans notre projet, nous allons illustrer comment les personnages-lecteurs du corpus sont soumis aux exigences des écrits laissés par les personnages-auteurs. Ceux-ci présument que leurs textes sont suffisamment clairs pour provoquer les effets voulus. Ils assument ainsi pouvoir communiquer avec leurs lecteurs malgré leur absence irrévocable.

En 2006, Gervais présente son approche dans le document *À l'écoute de la lecture*¹¹². Il explique qu'un modèle de lecture basé sur un système de communication, c'est-à-dire constitué d'un émetteur, d'un message et d'un récepteur, tel que préconisé principalement par Roman Jakobson¹¹³, n'est pas adéquat dans le cas d'un texte¹¹⁴. Gervais argumente que cette communication est nécessairement différente d'une conversation orale et ne peut représenter l'acte de lecture. Elle est différée, non spontanée; de plus, le lecteur est laissé à lui-même, sans pouvoir interagir avec l'émetteur et on suppose que son attention est toujours soutenue. Comme

¹¹⁰ Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *op. cit.*, p. 5.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 22.

¹¹² Bertrand Gervais, *op. cit.*, 298 p.

¹¹³ Roman Jakobson, « Linguistique et théorie de la communication », dans Roman Jakobson (dir.), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions Minit, 1963 (traduit par Nicolas Ruwet), p. 213-222.

¹¹⁴ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 32.

les personnages-lecteurs du corpus ne peuvent avoir accès aux intentions des personnages-auteurs, on s'attend à ce qu'ils se laissent distraire par leurs pensées chargées d'émotion. Il est probable qu'il va s'ensuivre une activité mentale intense, un « travail », terme employé par Gervais pour décrire l'acte de lecture¹¹⁵. Ce travail créant une tension chez le lecteur, Gervais établit ce qu'il appelle le principe de la régie. Il fait alors intervenir le jeu de deux économies de tension face à l'interprétation d'un texte. Il s'agit de l'économie de la progression (lecture superficielle) et de l'économie de la compréhension (lecture en profondeur), qu'il qualifie respectivement de borne inférieure et de borne supérieure de l'acte de lecture¹¹⁶.

Selon Gervais, trois variables affectent ce travail de lecture. Il faut, dans un premier temps, déterminer pourquoi le lecteur veut lire un texte. Cette variable, c'est le mandat de lecture. Ainsi, le lecteur vit une tension entre vouloir accéder rapidement au contenu et vouloir le comprendre en profondeur. Il est chaviré entre « deux économies fondamentales de tout acte de lecture, la progression à travers le texte et la compréhension du texte¹¹⁷ ». Il s'agit de la régie de l'investissement du lecteur. Celui-ci fait, d'une part, une lecture sommaire, fonctionnelle, pour connaître la teneur générale du texte. D'autre part, il peut poursuivre vers une lecture plus complexe où des interprétations du texte s'articulent en tenant compte du contexte et de l'époque de leur production. Ce caractère socio-temporel est une composante importante du travail de l'acte de lecture que Gervais identifie comme la troisième variable du travail. La deuxième variable s'intéresse particulièrement au travail de lecture comme tel. Il est important de comprendre comment il s'active et comment il se développe chez le lecteur. Pour ce faire, Gervais discute de l'intensité de ce travail qui dépend de cinq processus qu'il dénomme les processus « affectif, argumentatif, cognitif, perceptif et symbolique¹¹⁸ ».

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

Thérien reprend les propos de Gervais sur ces cinq processus et les décrit dans un ordre méthodologique¹¹⁹. Cet ordre peut cependant être complètement modulé avec ce que le texte impose. Loin d'être linéaires et sériels, il est possible que le lecteur se les approprie dans un ordre qui correspond le mieux à son mouvement de vie et à celui de sa lecture. Thérien illustre ceci en empruntant l'analogie de bobines de fils aux couleurs différentes; elles peuvent s'intercaler et s'entremêler pour mettre tel ou tel processus en évidence¹²⁰.

Considérant le processus perceptuel, Thérien le considère comme étant constitué de la reconnaissance iconique typographique. Elle comprend la modalité visuelle mais elle est aussi voisinée par d'autres modalités sensorielles. L'auteur y inclut aussi la fonction linguistique, entre autres, la lecture des paratextes, selon la terminologie de Genette. Afin de conférer une certaine cohérence au décodage, la mémoire doit intervenir dans ce processus. Ce processus perceptuel peut être altéré par des conditions physiques (problèmes de santé, usage de drogues, médication) et être embrouillé par des idées préconçues. Le lecteur place ce qu'il vient de décoder matériellement dans un contexte d'ordre cognitif. Il se constitue ainsi un savoir visant à raffiner son interprétation. Le lecteur est alors amené dans un processus de construction d'un genre de scénario, qualifié de script par Thérien. De flou et imprécis, ce script deviendra de plus en plus évident au fur et à mesure de la progression dans le texte¹²¹. Le lecteur a aussi besoin de s'assurer de quelle façon l'information est véhiculée à l'intérieur d'un texte et dans quel ordre. Il essaie de cumuler des preuves et émet des hypothèses sur la signification de ce qu'il perçoit du récit. On est en plein processus argumentatif selon Gervais¹²². Comme les textes qui sont soumis aux personnages-lecteurs des romans à l'étude suivent un certain ordre imposé par les personnages-auteurs, nous allons montrer comment le processus d'inférences et d'analyses de type argumentatif est nécessaire pour eux, et est constamment à l'œuvre.

¹¹⁹ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 11-42.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹²¹ *Ibid.*, p. 27-28.

¹²² Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 84.

Il semble de même impossible d'ignorer la dimension affective qui colore l'acte de lecture vers la construction du sens. Thérien rapporte que « les informations transmises par la lecture ne sont pas neutres. Elles peuvent être comprises comme un flot d'émotions positives ou négatives¹²³ ». Un texte provoque nécessairement une réaction émotive chez le lecteur, il s'agit du processus affectif. Nous verrons que celui-ci est mis éminemment en évidence chez les personnages-lecteurs de notre corpus. Ce processus fait appel à la création du lecteur, à son imaginaire personnel et social. Toutes les lectures n'étant pas du même type (par exemple, un roman, un journal, une biographie), le sens que le lecteur en déduit n'est jamais isolé des références de son contexte social. L'acte de lecture dépend ainsi d'un processus intégratif que Thérien dénomme processus symbolique. Ce processus symbolique consiste, selon Gervais, à « intégrer et à contextualiser les composantes du discours en fonction de savoirs pratiques, idéologies et imaginaires¹²⁴ ». Gervais considère que ce processus serait « le lieu privilégié de l'intertextualité » puisque ce processus symbolique est celui « par lequel la lecture passe d'un acte individuel et privé, qui se réalise en deçà des bornes matérielles du livre, pour s'inscrire dans le champ plus vaste des interrelations culturelles¹²⁵ ». Notre analyse fera ressortir ultérieurement comment les personnages-lecteurs ont fait constamment appel à leurs souvenirs dont plusieurs étaient replacés dans le contexte sociopolitique de l'époque.

Ce qui est intéressant pour l'analyse de notre projet, c'est que Thérien place également l'acte de lecture dans une perspective sémiologique. Les personnages-lecteurs du corpus peuvent être confrontés au décodage de divers types de documents; nous allons les considérer au même titre qu'un texte écrit puisqu'ils sont aussi imposés par les personnages-auteurs et que les personnages-lecteurs ont à les interpréter. Pour Thérien, l'univers des signes implique autant des mots, des images, des émotions que des mouvements vers la différenciation d'un objet d'un autre : « L'acte de lecture est une caractéristique fondamentale de l'homme. Il est apparu, dès le commencement de la réflexion sémiologique, comme le point modal de cette discipline parce qu'il engage toute la question de la lecture des signes, de tous les signes¹²⁶. »

¹²³ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 29-30.

¹²⁴ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 85-86.

¹²⁶ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 11.

Les signes deviennent alors un intermédiaire entre le sujet et son objet, une interface en perpétuel mouvement. Qui dit mouvement, dit aussi action et gestes, dont celui de l'acte de lecture. Engagé dans ce qu'il nomme une « entreprise de décodage d'informations et d'assimilation¹²⁷ », le lecteur n'est pas un simple destinataire d'un texte, il n'est absolument pas passif. Non seulement doit-il faire appel à ses connaissances antérieures en cours de lecture, il doit également faire fi de toutes les distractions qui sollicitent son attention. Il a l'entière responsabilité de sa lecture :

[...] le lecteur jouit de l'entière possibilité de modifier à volonté la configuration de sa lecture en la suspendant temporairement pour la remplacer par une autre, en revenant sur un passage, ou en faisant appel à des savoirs antérieurs ou parallèles qui lui donnent une meilleure prise sur le texte. En somme, la lecture est une tranche de vie qui appartient totalement au lecteur¹²⁸.

Comme l'acte de lecture s'inscrit dans le mouvement, les processus qu'il engage sont nuancés selon l'exploration que le lecteur veut faire. Les processus de lecture à l'œuvre dans la lecture-en-progression sont alors encore plus actifs dans la lecture-en-compréhension. Le mandat principal de l'acte de lecture vise ainsi à « [...] éliminer le plus possible les zones d'indétermination du texte, à rendre au texte sa plus complète transparence¹²⁹ ». Dans l'acte de lecture, il s'agit donc de créer un équilibre entre la tension de lire en progression et celle de lire en compréhension, laquelle tension varie selon les objectifs de la lecture¹³⁰.

Dans les prochains chapitres, nous allons faire ressortir les types de tensions que les personnages-auteurs ont inventées pour provoquer les réactions des personnages-lecteurs. Sera ensuite déterminée l'influence de ces tensions sur l'approche de lecture qu'ils doivent adopter pour connaître la véracité des propos de leur interlocuteur absent, et ce, à différents moments de leur existence. C'est que les textes qu'ils ont à décoder s'inscrivent dans une structure narrative non linéaire, celle-ci étant dans la lignée de la métafiction. Un tel enchevêtrement de récits complique la relation personnage-lecteur, texte, personnage-auteur.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁹ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 94.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 277.

L'étude de cette relation va nous amener à mettre en lumière les divers appels du roman dont discute Kundera et qui font écho aux réflexions de Vargas Llosa sur la nécessité des fictions dans la société. Nous voulons mettre en relief les stratégies créatives de recherche de sens des personnages-lecteurs et illustrer les pratiques transtextuelles à l'œuvre dans ces romans. Les commentaires des protagonistes seront alors exposés et mis en relation avec les références socioculturelles et le contexte sociopolitique sous-entendus tout au long des romans.

CHAPITRE II

DOUTES ET TENSIONS DES NON-DITS TEXTUELS : LES PERSONNAGES-LECTEURS CAPTIFS

Une semaine en octobre et *Scipion* mettent en lumière des personnages-lecteurs qui découvrent, malgré eux, des textes leur étant spécifiquement adressés. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'illustrer l'interaction entre le personnage-lecteur et le personnage-auteur dans chacun des romans. Pour ce faire, nous allons explorer comment les tensions et les distances entre ces deux protagonistes se manifestent à partir des éléments explicites et surtout implicites du texte. De la lourde charge émotive créée par une série de non-dits textuels, va se creuser un abîme profond entre le personnage-lecteur et le personnage-auteur. Son absence impose des contraintes d'interprétation au personnage-lecteur, mais il persiste dans sa lecture, au risque d'y perdre sa lucidité. Puisque les états de doute, d'incertitude et de questionnements ont saisi le personnage-lecteur ainsi pris au piège, il convient d'éclaircir la manière dont se profilent alors dans le texte, les appels du jeu, du rêve, du temps et de la pensée¹³¹. Comme ce texte tient lieu de guet-apens, où énigmes et revirements de situations se succèdent, seront également retracées les effets de transtextualité¹³² qui se développent tout au long du récit.

¹³¹ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 21.

¹³² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 1-48.

2.1 Les tensions dans *Une semaine en octobre*

Une semaine en octobre relate un épisode de vie de Clara et Clemente, mariés depuis vingt ans et rendus au seuil de l'indifférence. Clara, terrorisée par un cancer incurable, écrit sous la suggestion de son mari qui pense lui faire ainsi oublier un peu sa situation. Il s'attend à ce qu'elle écrive un genre de journal intime. Ce qu'il ne sait pas, c'est qu'elle invente une mise en scène géniale : elle écrit dans un cahier de comptabilité qu'elle place dans un tiroir de cuisine où elle sait très bien que Clemente va chercher une lampe de poche. Il remarque éventuellement cette ruse et ne peut s'empêcher de paniquer, ne reconnaissant plus sa femme : « Mais... comment pourrait-elle être si machiavélique ? Clara n'est pas du genre à fomenter des plans de vengeance alors qu'elle est en train de mourir¹³³? » Dès le premier chapitre, il est question d'un amant. Clemente n'en croit rien et commente : « Un amant. Impossible. Clara n'a pas d'amant, elle n'en a jamais eu. Clemente est sûr de cela. Enfin, presque sûr. Ce n'est pas son genre, et encore moins maintenant. Encore moins maintenant¹³⁴. » Voyant ce cahier, il est pris au piège et ne peut s'empêcher de l'ouvrir, le soir, quand Clara dort. Même s'il a l'impression de trahir l'intimité de sa femme, il attend avec impatience et inquiétude les chapitres qu'elle continue de composer jusqu'aux dernières heures avant sa mort¹³⁵. Il n'a aucune idée de quand elle rédige ces textes : « Elle doit écrire quand je suis absent, pense-t-il. Il ne l'a jamais vu avec ce cahier¹³⁶. »

Dans ce cahier noir, Clara relate des événements de nature à faire passer Clemente par toute une gamme d'émotions, puisqu'elle connaît depuis longtemps son infidélité dont elle ne lui a jamais parlé : « Le silence était ce qui annihilait le plus l'existence de cette maitresse¹³⁷. » Elle ne lui a jamais pardonné; c'est alors par le biais de sa fiction qu'elle va le piéger. N'ayant jamais dit clairement comment elle se sentait, elle continue dans le non-dit. Par l'imbroglio des

¹³³ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 159.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 102.

histoires qu'elle relate, elle le force à vivre des sensations similaires à celles de son expérience de femme trompée. Elle le place donc dans une situation telle qu'il pourra saisir la teneur de ses agissements. L'intrigue s'adresse à lui, comme si elle lui reflétait l'image-miroir de son infidélité.

Le roman est constitué de dix-huit chapitres qui se répondent les uns aux autres : Clara écrit un chapitre en cachette, Clemente le lit en cachette. Il n'a d'autres choix que de commenter ce qu'il vient de lire en comparant, au fur et à mesure, le texte à ses souvenirs et à sa réalité quotidienne. Il s'intéresse également à repérer si les propos de Clara sont cohérents d'un chapitre à l'autre. Étant « sidéré par l'imagination de sa femme¹³⁸ », il peine à départager ce qui est vrai de ce qui est inventé. C'est la trame de fond du roman. Les commentaires critiques de Clemente s'unissant secrètement aux notes de Clara, s'inscrivent dans une relation de métatextualité¹³⁹ qui est maintenue tout au long du roman. Les chapitres sont ainsi construits en miroirs, ce qui met en évidence la tension entre le concret et l'imaginaire. Une image du miroir se retrouve au début du roman quand Clara se précipite dans la maison après avoir eu la vision d'une vieille dame annonçant une mort. « C'était bien moi, [...] Peut-être que la mort ne m'avait pas rendu visite¹⁴⁰ », dit-elle. À l'hôpital, Clemente voit une vieille dame mourante qui parle à un miroir dont la figure reflète un fantôme¹⁴¹. Lui-même, chaviré par l'annonce de la maladie de sa femme et résigné à ne pas revoir sa maîtresse, se reconnaît à peine quand il se regarde dans la glace¹⁴². Si les silences et les non-dits éloignent les deux époux, les épisodes inscrits dans le cahier ne font qu'amplifier cette distance. Clemente est profondément perturbé par les anecdotes percutantes qu'il lit. Les doutes s'installent chez lui à chaque lecture : il s'interroge constamment à savoir s'il s'agit d'une aventure fictive ou réelle que sa femme, mourante, a eue avec un collègue de travail.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁹ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 11.

¹⁴⁰ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 13.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴² *Ibid.*, p. 22.

Dans *Une semaine en octobre*, sont campés trois personnages dont le choix des noms relève presque de la caricature, comme si les effets de double et l'opposition vérité-mensonge étaient déjà inscrits dans la trame narrative. Le personnage-auteur est une Clara Griffin. Elle multiplie, soit à mots couverts ou de façon plus évidente, des remarques acerbes envers un époux qu'elle révèle n'avoir jamais aimé. Elle est en même temps habile à décrire clairement et avec moult détails une probable aventure cachée avec Leonel Hyde. Celui-ci est marié à une Blanca qui n'est présente dans le texte que par allusion. L'écrivaine brouille les pistes sur la présumée crise cardiaque de ce Hyde dans l'appartement du sénateur Almarza, un associé et ami de son mari. Cet appartement se situe même en face d'un certain Hyde Park. Clara sait comment insérer dans son histoire des faits et des suggestions pour faire vivre culpabilité et insécurité à son mari, le dénommé Clemente Balmaceda. Elle le décrit comme un époux ennuyant, routinier et dépourvu d'imagination¹⁴³. Celui-ci n'apparaît nullement, dans ses réactions aux écrits de sa femme, comme aussi bienveillant que son nom pourrait le laisser entrevoir. Il va même jusqu'à dire que Clara l'a trahi en ne lui révélant pas comment elle a appris qu'il amenait en voyage d'affaires sa maîtresse Eliana¹⁴⁴. Enfin, le fait qu'un narrateur externe soit en charge de rapporter les actions-commentaires de Clemente, tout au long du roman, contribue à créer une distance encore plus importante entre les deux protagonistes. En effet, ceux-ci n'ont à peu près aucun dialogue direct dans le roman. L'introduction de cette deuxième voix reflète également le profond éloignement de Clemente par rapport à ses propres responsabilités et participe à l'effet miroir sans tain, moins transparent. Ce n'est qu'à la fin du roman que Clemente arrivera à une certaine prise de conscience de ses comportements.

2.2 Les doutes et incertitudes dans *Une semaine en octobre*

Par ses productions, Clara s'empare de l'esprit de Clemente en maintenant une pression sur la propension au doute déjà latente chez lui, malgré que sa profession d'architecte le force à rester dans la précision et le concret. Comme ce que Clara relate, il ne voudra ou ne pourra jamais le vérifier, on assiste alors à une joute mentale de Clara avec son lecteur. Clemente

¹⁴³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

cherche avec ardeur et acharnement à rétablir les faits dans ce que raconte sa femme. Ses réflexions oscillent entre c'est possible et ça n'a pas de sens. Il est « au bord du désespoir¹⁴⁵ » et « à moitié fou de jalousie¹⁴⁶ », « il frissonne, il ne veut pas que ce soit vrai¹⁴⁷ ». Il va même jusqu'à investiguer dans l'appartement où l'aventure de Clara et Leonel aurait eu lieu. Il constate alors avec horreur que plusieurs faits concordent avec les détails fournis dans le cahier¹⁴⁸, mais que d'autres n'ont rien à voir avec ce qu'il a constaté.

L'histoire que Clara compose s'intitule *Une semaine en octobre*. Avec ce titre, élément paratextuel selon la terminologie de Genette¹⁴⁹, Clara soumet encore son mari à une jonglerie mentale. Il se met à réviser les dates de ses rendez-vous professionnels et personnels (notamment ceux avec sa maîtresse); il essaie de les mettre en relation avec la série de rendez-vous médicaux de l'agenda de sa femme. Rien ne concorde exactement. Il demeure dans la confusion totale puisqu'il lui est difficile de suivre la chronologie du récit avec celle de leur vie commune.

Clemente croit que Clara énumère plein de mensonges dans ce cahier. Il peut vérifier avec certains souvenirs ce qui n'a rien à voir avec l'intrigue rapportée. Il se demande si elle est en train d'écrire un roman basé sur les faits de sa vie à elle. Il sait que Clara a toujours imaginé des histoires et qu'elle en écrivait avec sa grand-mère. De plus, elle avait l'art d'inventer des noms aux étrangers qu'elle rencontrait et aimait vérifier auprès d'eux, par la suite, si c'était exact¹⁵⁰. Pour éviter d'entrer dans un état de panique totale, il décide alors de se concentrer sur l'histoire « latente¹⁵¹ » de l'aventure de sa femme, au lieu de vérifier tous les détails qu'elle rapporte. Il commence à se sentir interpellé surtout quand Clara décrit son amant comme lui

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.132-137.

¹⁴⁹ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 10.

¹⁵⁰ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 84.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

ressemblant quand il avait vingt-cinq ans, mais en plus beau¹⁵². Elle le dit également plus sensuel et assure qu'elle n'a jamais rien senti de tel avec son mari¹⁵³. Clemente est interloqué et en colère, d'autant plus qu'elle le fait passer pour un imbécile¹⁵⁴.

Clemente devrait se douter d'une certaine embûche avec de tels récits. Clara lui donne un indice dans un des chapitres quand elle écrit : « [...] nous, les Sud-Américains, sommes menteurs¹⁵⁵. » Il est encore plus déconcerté quand il décide de parler de ce qu'il vit avec une amie. Il lui confie subir une pression énorme de savoir que sa femme connaît son infidélité, qu'elle ne lui en a jamais fait mention et n'a même jamais changé d'attitude envers lui. Cette amie ne le rassure en rien. Elle confirme même que Clara peut aussi avoir des secrets et, tout comme lui, être infidèle :

– C'est ce que je te disais. Tout fait partie de son secret à elle. Et, pour l'heure, elle ne t'en révèle que ce qu'elle veut. Même s'il me semble plus difficile, atteinte d'un cancer, d'accepter que son mari est infidèle que de prendre un amant... Elle est sacrément culottée, ta petite femme, [...] ¹⁵⁶.

Clemente est tellement abasourdi qu'il ne se rend même pas compte que Clara n'aurait jamais écrit une telle histoire si elle était vraie. Il aurait dû comprendre quand son amie lui a mentionné que « les vrais secrets ne s'écrivent nulle part¹⁵⁷ ». Clara a définitivement réussi à créer l'exaspération chez son mari. Il est pris dans une trappe, et elle peut jouer avec ses états d'âme. Pour Clara, mission accomplie : Clemente se sent « dans le chaos total¹⁵⁸ ». À plusieurs reprises, il veut confronter Clara¹⁵⁹ pour savoir si elle a vraiment vécu cette aventure amoureuse, mais il n'ose pas à cause de sa maladie. Ce serait également lui avouer qu'il lit son cahier en cachette. Il ne peut en parler à son ami Alberto, qui connaît Leonel, ce serait gênant

¹⁵² *Ibid.*, p. 68.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 165;167.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 85; 137.

de lui parler de cette histoire abracadabrante¹⁶⁰. Il est encore plus obsédé de téléphoner directement à Leonel : « Chaque fois qu'il regardait ce numéro, il se sentait pris d'une peur infantile¹⁶¹. » Il est clair que Clara a mis son lecteur en cage. Elle l'a tenu en captivité par ses intrigues, a créé une fiction-miroir de son infidélité et l'a ainsi placé en face à face avec lui-même. Clemente en restera bouleversé pour le reste de ses jours.

Les écrits de Clara intitulés *Une semaine en octobre*¹⁶² se déroulent sur une période de temps de quelques mois. Par contre, par les commentaires de Clemente et par les détails inscrits dans le texte de Clara, on retrouve plusieurs évocations relatives au temps, dans la foulée des appels de Kundera¹⁶³. Les retours sur des souvenirs personnels sont nombreux. On retrace plusieurs allusions tant à des auteurs littéraires ou à des artistes qu'à des événements sociopolitiques nationaux ou mondiaux. Nous pouvons ainsi repérer ce que Genette décrit comme des relations transtextuelles d'intertextualité¹⁶⁴. Les exemples que nous avons relevés laissent supposer que l'empreinte d'un ex-régime dictatorial est encore fraîche pour les protagonistes. De même, les questionnements sur le temps qui passe et qui peut tout effacer hantent les deux personnages du roman. Nous allons mettre en évidence plusieurs exemples de ces relations intertextuelles pour montrer comment elles participent aux secrets des non-dits et aux doutes dans ce roman.

Clara mentionne que Leonel et elle « étaient tous les deux de la province de Maule, comme elle s'appelait avant que les militaires remplacent les noms des provinces par des régions avec des chiffres¹⁶⁵ ». Elle se rappelle des années soixante où se rassemblaient les anticonformistes et les amoureux du Che et de Fidel¹⁶⁶ et fait référence à la musique de Violeta Parra, une artiste qui s'est exilée en France : une allusion à celle qui a intronisé « Gracias a la vida », mais qui

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.133.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.179.

¹⁶² *Ibid.*, p. 17.

¹⁶³ Milan Kundera, *op.cit.*, p. 32.

¹⁶⁴ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 8.

¹⁶⁵ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 148.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 93.

s'est, cependant, suicidée¹⁶⁷. Clara raconte que son père aimait la voix de Pablo Milanés¹⁶⁸ et sa chanson Yolanda; il s'amusait à changer le nom de la chanson pour celui de sonoureuse écrivaine, Alicia.¹⁶⁹ On repère une référence politique internationale dans la réflexion de Clara concernant sa chirurgie pour ablation mammaire. En effet, quand elle se demande parfois ce qui est advenu du sein qu'on lui a enlevé, elle se met à penser aux soldats blessés au cours de la Seconde Guerre Mondiale et dont les membres arrachés ont alors été laissés sur le champ de bataille¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Violeta Parra (née Violeta del Carmen Parra Sandoval en 1917, décédée en 1967), est une musicienne chilienne qui a fait connaître la musique folklorique du pays. Elle fut reconnue comme étant l'instigatrice au Chili du mouvement musical Nueva Canción ("*New Song*"). Ce mouvement, orienté politiquement, préconisait une musique dite populiste. Cette musique était présente tant à Cuba, qu'en Argentine et en Uruguay dans les années 1960 et 1970. Voir Virginia Corlinski, « Nueva canción », *Encyclopaedia Britannica*, en ligne, <https://www.britannica.com/art/nueva-cancion>, en consulté le 20 février 2019. Parra écrivait également de la poésie, elle était aussi une artiste visuelle : elle s'adonnait à la sculpture et certaines de ses tapisseries sont même exposées au Louvre. Elle fut connue internationalement et a travaillé plusieurs années en France. Dans son pays, elle fut activiste en soutenant Salvador Allende lors de ses premières campagnes présidentielles et maintenait des liens avec les partis socialistes et communistes de l'époque. Voir Jnan Ananda Blau, « Violeta Para : Chilean musician and activist », *Encyclopaedia Britannica*, en ligne, <https://www.britannica.com/biography/Violeta-Parra>, consulté le 20 février 2019.

¹⁶⁸ Pablo Milanés est un musicien, poète, compositeur et interprète cubain né en 1943. Il est un des co-fondateurs et une figure phare cubaine de « La Nueva Trova Cubana o La Nueva Canción » (« The New Song »). Dans un souci de sensibilisation sociopolitique, cette musique protestataire traite de thèmes reliés, entre autres, à l'exploitation économique, aux conflits armés et au racisme. Cibercuba, « Pablo Milanés », en ligne, <https://www.cibercuba.com/bio/musico/pablo-milanes>, consulté le 12 octobre 2019. En 2015, Milanés fait état de son emprisonnement dans ce qu'il qualifie de camps de travaux forcés à Cuba, sous le vocable d'Unités Militaires d'Aide à la Production (UMAP). Il dénonce ainsi les conditions de détention : « Entre 1965 et la fin de 1967, plus de 40,000 personnes vivaient dans des camps [...] où les travaux forcés avaient lieu de cinq heures du matin au crépuscule, sans aucune justification ni explication. [...] J'avais 23 ans, je me suis échappé de mon camp—280 autres prisonniers me suivaient depuis mon territoire- et je suis allé à La Havane pour dénoncer l'injustice qu'ils commettaient [...]. Le résultat est qu'ils m'ont envoyé prisonnier pendant deux mois dans la forteresse de La Cabaña, un camp de punition pire que l'UMAP. [...] Le régime cubain a utilisé les camps de travail de l'UMAP pour enfermer des milliers de Cubains, notamment des jeunes qui ont refusé de faire leur service militaire, des prêtres, des membres des Témoins de Jéhovah, des adventistes du septième jour et d'autres confessions religieuses, religieux, homosexuels et paysans qui ont résisté aux mesures de collectivisation agricole ». Voir Emol, « Pablo Milanés y campos de concentración en Cuba : "Todavía espero que el Gobierno pida perdón" », 14 février 2015, en ligne, <https://www.emol.com/noticias/internacional/2015/02/14/703615/pablo-milanes-y-torturas.html>, consulté le 22 octobre 2019.

¹⁶⁹ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 118.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 143.

Au tour de Clemente de revivre certains événements sociopolitiques et de les ressentir toujours aussi traumatisants dans son corps. Ainsi, se rendant en cachette à l'appartement où l'aventure que décrit Clara aurait eu lieu, il se sent comme au temps de la dictature :

Dehors il fait froid. Un ciel de plomb. Les rues sont plus vides que d'habitude. Ça rappelle à Clemente ces jours noirs, bas de plafond, juste avant le couvre-feu, en pleine dictature de Pinochet. Quand les gens rentraient chez eux à toute allure, la peur au ventre, conscients que n'importe où un crime pouvait avoir lieu. [...], endroit qui le rend toujours nerveux parce que tout près, dans une de ces maisons qui se trouvent là, il ne sait pas exactement laquelle, on raconte qu'a vécu le général Contreras¹⁷¹.

Il est intéressant de noter que cet extrait met particulièrement en interaction fiction et vérité historique. Cette allusion intertextuelle au régime dictatorial du Chili n'est pas anodine car, par le biais Clemente, elle fait ressortir comment la mémoire des affres causées à la population durant cette période est encore omniprésente en 1999, période pendant laquelle se déroule le roman. La fiction permet alors de raconter les faits tels qu'ils se sont passés : « [...] — la littérature raconte l'histoire que l'histoire écrite par les historiens ne peut raconter¹⁷². » Dans ce roman, nous sommes en présence d'une double fiction, ce qui rend l'intrigue d'autant plus fascinante. En effet, le personnage de ce roman cherche à connaître la vérité sur ce que rédige sa femme dans son journal intime. Il se demande s'il s'agit d'un récit romancé ou d'événements réels qu'elle a vécus. Clara place son mari en situation où il doit prendre des risques pour connaître la vérité. Nous verrons, dans la prochaine section, comment les non-dits et les « mensonges probables » de Clara amènent Clemente à révéler sa véritable nature.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 132-133. Manuel Contreras fut, de 1973 à 1977, chef de la Direction nationale du renseignement connu sous l'appellation de la DINA (Dirección de inteligencia nacional), sous la dictature de Augusto Pinochet. Le journal *New York Times* publie, à sa mort, qu'il fut condamné à 526 ans de prison relativement à près de 60 chefs d'accusations pour crimes de violation des droits humains. Il est rapporté que sous le régime de Pinochet, plus de 3 200 personnes ont été exécutées ou ne furent jamais retrouvées; de plus, près de 38 000 personnes furent emprisonnées et torturées durant les dix-sept années de son régime de dictature. Voir Pascale Bonnefoy, « Manuel Contreras, Chilean Spy Chief Under Pinochet, Dies at 86 », *The New York Times*, 8 août 2015, en ligne, <https://www.nytimes.com/2015/08/09/world/americas/manuel-contreras-chilean-spy-chief-dies-at-86.html>, consulté le 12 février 2019.

¹⁷² Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 18.

Poursuivons avec quelques autres exemples relatifs au temps pour illustrer quels sont les doutes et incertitudes chez les deux principaux personnages. La peur de mourir hante continuellement Clara. Elle en fait état dans une lettre qu'elle voudrait envoyer à sa cousine Amanda. Elle y dresse le bilan de sa vie et y discute de sa quête de sens. Le plus difficile, selon elle, est de ne pouvoir se rattacher à aucune « spiritualité » malgré sa recherche de « Dieu, pour trouver un peu de sagesse¹⁷³ ». C'est alors que des interrogations sur le hasard et le destin prennent la relève. Ainsi, dès la première page du roman, Clara parle à Leonel du fait que leur rencontre et leur situation d'amants est bizarre :

Parfois je me demande si tout n'était pas déterminé depuis toujours, Tu ne crois pas ? Nous deux, on était peut-être destinés à passer ces dernières heures à faire l'amour. Ça me fait frissonner. Ça voudrait dire que tout est écrit et que la vie est une histoire déjà tracée. Je préfère penser qu'on est libre de décider et d'exercer un contrôle sur notre existence. Pas toi¹⁷⁴?

Tous ces tiraillements intérieurs entraînent Clara dans des délibérations effrayantes sur la vie après la mort et comme elle dit, l'ont « plongée dans les réflexions les plus noires¹⁷⁵ ». Elle fait allusion au voyage sidéral dont il est question dans le livre d'Arthur Koestler que nous avons identifié comme étant *Les Racines du hasard* (traduit de l'original *The Roots of Coincidence*)¹⁷⁶. Clara cogite :

À quinze ans, dans un livre de Koestler, j'ai lu que si quelqu'un de superpuissant tirait une super-flèche, la flèche voyagerait au-delà de la force de la gravité de la Terre, au-delà de la Lune, au-delà de l'attraction interstellaire; elle traverserait d'autres soleils, d'autres galaxies, des Voies lactées, des Voies mielleuses, des Voies acides, laisserait derrière elle la spirale nébuleuse, alors il y aurait encore d'autres galaxies et rien pour l'arrêter, aucune limite, aucune fin, elle continuerait son interminable voyage dans l'espace et le temps¹⁷⁷.

¹⁷³ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 141.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁶ Arthur Koestler, *The Roots of Coincidence-An excursion into parapsychology*, London, United Kingdom, Éditions Random House, 1972, 159 p.

¹⁷⁷ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 38-39.

Ces mêmes inquiétudes perturbent Clemente. Clara le sait et elle insiste pour en parler dans son cahier. Au début de leur relation, ils avaient lu ensemble ce livre de Koestler. Il dit que tout jeune, il était terrifié de ne pas savoir où on allait après la mort. Il s'est ensuite « fermé à tout doute métaphysique¹⁷⁸ ». Clara fait en sorte que ses écrits vont le forcer à revisiter ses angoisses. Elle fait allusion à la super-flèche afin que son mari soit imbu à jamais de cette image. Elle s'en inspire pour faire entrer son mari dans le jeu psychologique qu'elle a inventé en écrivant ce cahier de réalité-fiction. On apprend que Clemente a toujours été angoissé et ce, depuis l'enfance : « Enfant, il se torturait à penser que la réalité était virtuelle, que le prénom Clemente existait seulement dans son imagination, que lui-même d'ailleurs existait seulement dans son imagination. Rien n'était certain¹⁷⁹. » Clemente ne saura jamais la fin réelle de l'histoire de Clara et de Leonel. Il est pris dans un espace-temps infini et il se posera continuellement la question sur ce qui est vraiment arrivé. Le doute va persister, puisque Clara, décédée, ne pourra jamais lui révéler la vérité. Si Leonel est peut-être vivant, est-il malade et est-ce que l'aventure a vraiment eu lieu ? Clara a réussi à embourber son mari dans le piège des non-dits.

Clara mentionne souvent que son père, d'ascendance irlandaise, est mort en lisant *Gens de Dublin*¹⁸⁰. Ce recueil de nouvelles¹⁸¹ fut le « seul legs de sa romance avec la femme écrivain de vingt ans son aînée¹⁸² ». Cette allusion littéraire est significative pour le récit qu'elle compose dans son cahier. Avec *Gens de Dublin*, il s'agit effectivement d'une référence à un texte où il est question de la vie publique et de la vie secrète, et on assiste à des révélations suite à des non-dits de longue date. Vargas Llosa considère que Joyce a créé une ville imaginaire à partir de son Dublin natal. Il se rapporte à des propos que Joyce écrivait à son frère. Il voulait que « sa série de nouvelles, corresponde au déroulement d'une vie : histoires d'enfance, d'adolescence, de maturité et, finalement, histoires de la vie publique ou

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸¹ James Joyce, *Gens de Dublin*, Paris, Éditions Plon-Nourrit, 1926 (traduit de l'anglais par Yan Fernandez, Hélène Du Pasquier et Jacques-Paul Raynaud, 1914), 319 p.

¹⁸² Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 61.

collective¹⁸³ ». Ce qui est particulièrement intéressant pour notre analyse, c'est la dernière nouvelle intitulée « Les Morts ». On y fait part d'un bal annuel où les gens discutent, entre autres, de politique et de culture. S'insère, tout à coup, à cette vie collective une histoire personnelle qui révèle un secret percutant. Vargas Llosa le décrit ainsi :

Mais ensuite, de manière insensible, cet ensemble s'amincit jusqu'à se réduire à un seul couple, Gabriel Conroy et Gretta son épouse, et le récit finit par se glisser au plus profond des émotions, de la sensibilité de Gabriel, où nous partageons avec lui la révélation la plus troublante sur l'amour et la mort de Michael Furey, un épisode sentimental de la jeunesse de Gretta¹⁸⁴.

Cette histoire ressemble bien à celle que Clara veut mettre en évidence aux yeux de son mari. Un autre jeu de miroir à travers une allusion intertextuelle littéraire. En associant *Les Gens de Dublin* à la vie désordonnée et laxiste de son père, elle en amplifie davantage l'effet. Se serait-elle permis de devenir le miroir de son père par cette folle aventure avec Leonel ? Elle sait que Clemente n'aimait pas son père¹⁸⁵. Il le méprisait secrètement. Dans tout ce que Clara écrit, elle fait ressortir qu'elle appréciait sa joie de vivre, ses beaux atours, ses chants, ses jeux de guitare, ses histoires de fantômes¹⁸⁶. Elle le défend malgré le fait que c'était le chaos permanent dans sa maison. Clara va même jusqu'à ne pas vouloir attribuer le suicide de sa mère aux excès de son père¹⁸⁷. Clemente révèle le silence de Clara par rapport à sa mère dans le commentaire suivant : « elle ne parlait jamais de cette époque. Un jour, je l'écrirai, disait-elle généralement¹⁸⁸. » Un non-dit volontaire ou une révélation déguisée ? L'a-t-elle alors écrite cette histoire ? Clara évoque une certaine Enedina, que sa fille Francesca a trouvée pendue; la fille ne l'avait jamais appelée maman¹⁸⁹. S'agit-il de l'histoire de sa mère qu'elle camoufle sous un récit que Clemente ne peut vérifier ? Clara mentionne qu'on lui avait tu la vérité sur la mort de sa mère. Elle s'est efforcée de l'oublier, « une silhouette qui s'estompe devant une fenêtre.

¹⁸³ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸⁵ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 19;20;155.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 49; 149-150.

Et un visage blanc¹⁹⁰ ». Clemente ne connaît même pas quelles sont les véritables circonstances du décès de la mère de Clara. Si Clara le sait, elle ne lui en a jamais parlé. Toutes ces personnes qu'elle mentionne dans son cahier, sont-elles plutôt des personnages inventés ? Est-ce une stratégie pour maintenir un état de doute et d'incertitude dans l'esprit de Clemente ?

Il appert qu'en filigrane de *Une semaine en octobre*, se dessinent une série de non-dits qui contribuent à l'intrigue du roman. Le silence y est omniprésent. Il est installé dans le couple, surtout depuis la perte de leur enfant à naître :

En ce temps-là Clara savait rire aux éclats. [...] Jusqu'au jour où elle avait perdu leur bébé de cinq mois. C'est là qu'elle avait commencé à avoir ce regard absent. [...] — Ce sera pour une autre fois, avait-il dit. Mais il savait que c'était impossible. Le médecin venait de lui annoncer que Clara ne pourrait plus jamais avoir d'enfant. — Il n'y aura pas d'autre fois, avait murmuré Clara. Ils n'en avaient jamais reparlé. L'absence de communication qui a toujours existé entre eux apparaît maintenant clairement aux yeux de Clemente. [...] Ils ont tiré un rideau de silence sur cette affaire et l'ont enterrée bien profondément. Voilà ce qu'ils ont fait. Et Clemente trouve inouï que Clara n'y ait pas fait la plus petite allusion dans son récit¹⁹¹.

Même avant cet épisode, Clemente avait de la difficulté à décoder les intentions de Clara : « [...] il a lui-même vu à plusieurs reprises “cette chose” qu'il y a derrière les yeux de Clara, cette espèce de voile qui empêche de deviner ce qui lui passe par la tête¹⁹². » Tout au long du roman, il est clair que l'infidélité de Clemente est connue de Clara, mais elle n'a jamais mentionné le sujet, si bien qu'il s'imagine qu'elle n'en sait rien. Clara demande conseil à Clemente qui lui suggère d'écrire, mais elle ne lui dit pas qu'elle le fait. De plus, elle s'assure qu'il puisse lire son récit, mais Clemente ne peut lui faire part qu'il le scrute en cachette. Dans le cahier, il y a plusieurs détails sur l'aventure de Clara, mais Clemente ne peut en discuter avec elle. Il doit rester dans le doute et se débrouiller pour vérifier ce qu'il peut. Le texte décrit certains éléments de la parenté des protagonistes. Par contre, demeurent en suspens le sort de la mère de Clara et du père de Clemente. Ces « non-dits » et ces ambiguïtés dans le texte réduisent considérablement la transparence. De telles incertitudes sont cependant nécessaires

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 156-157.

¹⁹² *Ibid.*, p. 157.

pour stimuler l'intérêt de Clemente. Il doit développer des stratégies de lecture en conséquence. C'est dans le prochain chapitre que nous analyserons sa démarche.

Nous avons montré comment le jeu de Clara avec les sentiments de Clemente étaient illustrés par des effets-miroirs frappants. De même, les références au temps, particulièrement par des effets d'intertextualité, contribuent à maintenir les doutes et incertitudes dans le roman. S'ajoutent également à ces exemples, les réflexions des protagonistes sur la vie et la maladie, participant ainsi à maintenir présents les appels de la pensée et du rêve dont nous fait part Kundera¹⁹³. Dans *Une semaine en octobre*, les deux protagonistes scrutent leurs valeurs respectives relativement à l'argent, à la sécurité et au mariage¹⁹⁴. Des effets de contrastes sont ainsi illustrés. On remarque que le père de Clara était un grand libertin dépensier, alors que la mère de Clemente a dû travailler d'arrache-pied afin de pourvoir à son éducation. Son père est décédé quand il avait dix ans, mais son grand-père millionnaire, « particularité qu'on comptait à cette époque au Chili sur les doigts d'une main¹⁹⁵ », dit-il, a reniée sa mère, vu qu'« elle était une Hollandaise sortie de nulle part¹⁹⁶ ». Clemente, devenu architecte, gagne bien sa vie. Il est convaincu que Clara l'a épousé par sécurité financière et pour obtenir la stabilité que son père n'a pu lui apporter. Cette réflexion de Clara révèle bien cette idée : « Parfois l'essentiel n'est pas d'aimer les gens, mais le service que ces gens rendent à la sérénité de l'esprit¹⁹⁷. » Elle partage ses opinions sur le mariage et le manque de passion avec celles retrouvées dans une lettre de sa cousine Amanda. Celle-ci a fui son pays il y a dix ans vers une vie paisible aux États-Unis. Allusion intertextuelle d'ordre politique faisant référence au climat d'instabilité du pays à l'époque de la dictature :

Existence idéale pour qui est née dans un faubourg d'une ville de l'Est, [...] ou dans un pays d'Amérique du Sud qui a fini par lui taper complètement sur les nerfs avec son chaos permanent, son dictateur assassin, ses salaires médiocres,

¹⁹³ Milan Kundera, *op.cit.*, p. 31-32.

¹⁹⁴ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 19-22.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 42.

son machisme insupportable [...]. À cette vie de merde, deux solutions : se suicider ou épouser un gringo¹⁹⁸.

La vie de Clara semble loin d'être une vie rêvée depuis qu'elle a appris l'existence de sa maladie mortelle. Elle relate avoir des visions qui s'apparentent à des cauchemars éveillés. Ces visions lui renvoient des reflets d'elle-même vers une autre vie en faisant référence à des figures mythologiques. Par exemple, Clara mentionne « la Banshee du folklore irlandais¹⁹⁹ », une vieille dame qui viendrait de l'au-delà pour annoncer le trépas avec des cris stridents. Elle a eu cette vision dans son potager :

Elle a [...] cloué sur moi son regard. Il m'a semblé familier. Immédiatement, je me suis rendu compte avec horreur que ses yeux étaient mes propres yeux. Putain, c'était moi ! Il va m'arriver quelque chose de grave, c'est le signe. [...] En toute logique, j'aurais dû penser que c'était une façon de me prévenir que la maladie finirait par m'anéantir. Pourtant une petite voix intérieure me disait non, ce n'est pas ça, la vieille est venue me prédire autre chose. Eh bien, c'était la mort de mon amant²⁰⁰.

Clara continue de raconter que, terrorisée, elle passe devant le portrait de sa mère; sa voix semble lui dire : « Méfie-toi de cette vieille bonne femme. Elle veut te faire croire qu'elle est toi-même. Ce n'est pas vrai. C'est pour mieux t'embobiner. Ne sois pas dupe de tous ses trucs²⁰¹. » Dès cette lecture, Clemente aurait dû se méfier et pressentir lui aussi autre chose comme, par exemple, l'histoire de l'amant qui pourrait bien être une fiction. Toujours concernant son amant, Clara dit se culpabiliser de sa mort en faisant allusion à la malchance du roi Midas²⁰². Elle dit qu'elle lui a peut-être « porté la poisse. [...] Tout ce que je touchais... mourait²⁰³ ». Encore une légende : ce roi ne pouvant supporter que tout ce qu'il touche se transforme en or, doit, pour arrêter son sort, vivre avec des oreilles d'âne ! Malgré sa peur de la mort, Clara dit rester déterminée à vivre, surtout depuis qu'elle a connu son amant. Des allusions historiques sont alors invoquées pour illustrer la culpabilité de sa propre maladie : «

¹⁹⁸ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*, p. 70-71.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰² *Ibid.*, p. 10.

²⁰³ *Ibid.*, p. 10.

déterminée à ne plus considérer ma maladie comme une sorte de cheval de Troie qui rend possible le triomphe de l'ennemi intérieur²⁰⁴ », elle ne veut sûrement pas qu'on intente à ses jours, comme le réclamait le roi Hadrien aux prises à des souffrances atroces suite à une longue maladie²⁰⁵. C'est par autant d'éléments d'intertextualité que Clara s'adresse à Clemente dans son cahier. Elle le force ainsi, à décoder ses non-dits relativement aux sentiments véritables qu'elle éprouve face à ce mari infidèle. Elle le tient dans un état d'incertitude et de tension, l'ayant entraîné dans une lecture qui le captive et le torture.

2.3 Les tensions dans *Scipion*

Scipion relate des événements qui se déroulent pendant les deux années suivant le décès du père. C'est le fils Anibal qui raconte, dans les neuf chapitres du roman, le récit des situations qu'il a eues à affronter suite au legs intrigant de son père. Il apprend qu'il doit récupérer des boîtes dans la maison familiale, c'est tout. Croyant que la maison lui serait léguée, il est très déçu. Il est donc constamment confronté à ses réflexions sur ce qu'il comprend du pour et du contre des agissements du père et des écrits laissés. La toile de fond du roman est ainsi teintée de métatextualité²⁰⁶. Dans cette section, nous allons mettre en relief les éléments de discordance qui se manifestent tout au long du roman. Les tensions concernent, comme dans *Une semaine en octobre*, les non-dits et les mensonges. Il s'agit d'abord de la confrontation père-fils. Le père, historien universitaire reconnu semblait aduler sa fille, Berta, également universitaire. Le fils, Anibal, historien de formation, semblait complètement être ignoré par le père. Cette tension demeure même une fois le père décédé. Un second élément de tension est relatif aux circonstances obscures du départ de la mère et de l'abandon des deux enfants au père qui ne leur en a jamais expliqué les raisons.

Le roman s'inscrit dans une atmosphère de guerre illustrée par le nom du protagoniste principal, Anibal. C'est la bataille entre le fils et le père que le récit met en relief. Anibal cherche à se battre avec un ennemi absent. Il est déchiré par toutes sortes d'interprétations de

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 98.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 106.

²⁰⁶ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 11.

stratégies de combat et se sent le plus souvent piégé par cet adversaire d'allure fantomatique. Le père a habilement camouflé ses intentions dans le contenu des trois seules boîtes laissées à son fils. Anibal ne peut s'empêcher de les qualifier de « douteux butin²⁰⁷ », de « besogne archéologique²⁰⁸ », de trois « sarcophages de carton²⁰⁹ » ou simplement, de « pyramide de boîtes²¹⁰ ». Il se plaira d'ailleurs à appeler son père, *le professeur*, au lieu de papa. Il est tout de même prisonnier de son besoin de découvrir le contenu de ces boîtes, c'est ainsi un personnage-lecteur piégé.

Les deux protagonistes ont des façons différentes de traiter l'Histoire, ce qui accentue la distance qui les a toujours éloignés. Anibal privilégie la recherche documentaire et cumule les données probantes avant de soumettre un manuscrit²¹¹. Au contraire, le père s'intéresse plutôt à séduire son audience en introduisant des données personnelles à ses envolées qualifiées de lyriques par Anibal. L'une des admiratrices de son père lui confie ceci :

— ... si je me souviens bien il a fini par établir, de façon brillante, une relation entre sa maison et la campagne de Scipion contre les Carthaginois. [...] On sortait de la salle avec la sensation d'avoir juste écouté un rapport sur la vie personnelle du professeur, et pourtant on finissait mystérieusement par avoir une idée très complète sur le sujet, par exemple sur ce que Scipion voulait faire et ce qu'il avait réussi²¹².

Anibal ne peut s'empêcher de réagir à cette remarque, se sentant directement concerné, son père l'ayant affublé de ce prénom. Par analogie, le paratexte²¹³ *Scipion*, titre du roman, laisse entrevoir qui peut être le vainqueur de ce combat père-fils. L'oppression du vainqueur par rapport à la population, Anibal la connaît très bien. Ceci lui rappelle comment son père fut pour lui un tyran et le replace dans sa situation actuelle de miséreux : « — Ce que Scipion a réussi en l'an 201, c'est vaincre Hannibal. Puis il a décimé les armées des peuples qui l'avaient

²⁰⁷ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 100.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 103.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

²¹¹ *Ibid.*, p. 25.

²¹² *Ibid.*, p. 24.

²¹³ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 10.

soutenu et soumis les Carthaginois à un régime d'oppression et de servitude. Hannibal a vécu dix-neuf années de plus, borgne, humilié et seul²¹⁴. »

Anibal ne veut surtout pas ressembler à son père, bien qu'en apparence, il en soit presque le sosie, ce qui se manifeste même dans son profil médical²¹⁵. Il se dit alors « mortifié de passer pour son jumeau maudit²¹⁶ ». C'est un effet de double qui contribue à maintenir un état de doute chez le protagoniste. Il se demande si cette ressemblance physique qu'on lui attribue ne serait pas un subterfuge pour l'astreindre à adopter les comportements de son père²¹⁷. Il est tout à fait lucide de son statut actuel de minable, d'alcoolique et d'athée, le décrivant comme « une distance abyssale²¹⁸ » entre ce que son père espérait de lui et ce qu'il était devenu. Un mélange d'ambivalence, de contrastes, d'oppositions et de luttes père-fils est manifesté dans une des pages du journal intime du père et qu'Anibal lit avec perplexité. Le père reconnaît qu'il est fier de l'indépendance du fils tout en essayant de le faire évoluer. Anibal avait raison de sentir la lutte de pouvoir qui l'éloignait de son père, comme en témoigne l'extrait suivant :

Il m'est arrivé d'être presque fier de sa haine à mon égard, malgré l'inefficacité de ses moyens car la plupart de ses récriminations ne sont pas différentes de celles que je pourrais m'adresser, et je me découvre souvent en train d'attiser sa haine à dessein, comme si je souhaitais que ce pauvre garçon se redresse à force de s'opposer à moi. Malheureusement, cette stratégie s'est révélée désastreuse, car mon image publique m'ayant doté d'une autorité démesurée, il est devenu impossible de s'opposer frontalement à moi sans encourir un certain degré d'ostracisme et d'acharnement universitaire²¹⁹.

Par ailleurs, comment ne pas rester méfiant quand il lit une autre note qui lui est adressée et qui se termine par « Avec toute mon affection. Papa²²⁰ ».

²¹⁴ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 24.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 61-62.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 128.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁸ *Ibid.*, p.14.

²¹⁹ *Ibid.*, p.118, en italique dans le texte original.

²²⁰ *Ibid.*, p.34, en italique dans le texte original.

Un autre type de tension dans ce roman est définitivement manifesté par le non-dit sur le départ de la mère. Croyant qu'elle était partie suite à de longues discussions (une grande bataille entre ses parents), Anibal est sidéré d'apprendre qu'elle a tout simplement quitté pour rejoindre un marchand de glaces. Elle l'aurait rencontré au Brésil, lors d'une vacance où son père en aurait profité pour aller à un congrès. Étant laissée seule, elle serait tombée sous le charme de cette personne²²¹. Son père, toujours blessé, même trente ans plus tard, rapporte dans son journal intime qu'il n'en a jamais parlé. Honteux d'avoir été abandonné pour un non-universitaire, il ne veut rien dire aux enfants. De plus, il mentionne que ni Anibal ni sa sœur Berta ne manifestaient le désir de savoir où elle était, ni de vouloir la rencontrer. On perçoit ici une façon pour le père de se déresponsabiliser et de cacher ses émotions sous le silence de ses enfants. Il rapporte, en plus, ne pas « *vouloir rompre ce vœu d'isolement* » de la part de sa femme. Il est toutefois conscient que lui-même était trop affecté par ce départ pour pouvoir affronter la vérité, entre autres, sur celle du lieu de son séjour, même s'il en avait appris la localisation exacte, par hasard, quatorze ans après son départ : « [...] *je ne sais toujours pas, en choisissant de maintenir ce voile de silence, qui je protégeais, elle ou moi*²²². » Anibal a raison d'être intrigué par la mention du départ de sa mère dans le journal du père. Encore ici, le père veut s'assurer qu'il lise tous ses documents. Il s'agit de l'adresse de la mère. Anibal relate un segment éloquent des non-dits du père :

Je ne citerai qu'une note des plus succinctes qui se trouve à la dernière page du tome VI, écrite d'une main tremblante et quasi illisible, à la suite du mot « fin » :

Pour Anibal :

*Désolé pour le retard. L'adresse est : Sorveteria Os Dois Irmãos, Nossa Senhora de Copacabana 897, Rio De Janeiro*²²³.

²²¹ *Ibid.*, p.126-128.

²²² *Ibid.*, p.127, en italique dans le texte original.

²²³ *Ibid.*, p.253-254, en italique dans le texte original.

Anibal en est insulté, il commente : « Et rien de plus. Ni une date, ni un adieu. Juste une grosse tache de moisissure au bas de la page [...] »²²⁴.

Le père a aussi véhiculé un mensonge concernant son affection envers sa fille Berta. Anibal est encore sous le choc de lire une confession de son père dans un de ses journaux intimes. Son père a joué d'hypocrisie à son égard. Honteux du fait qu'elle imite ses moindres gestes pour obtenir son affection, il se méprise lui-même pour l'avoir encouragée :

*Aujourd'hui, Berta est partie. La pauvre, j'ai dû dissimuler des années durant à quel point son attitude obséquieuse et soumise m'irritait. Chaque conversation avec elle est un miroir terrible de la sorte de père que j'ai dû être. Serait-ce qu'elle imagine cette façon quasi rampante avec laquelle elle m'adule comme la seule digne de mon attention ? [...]*²²⁵.

On remarque que, dans le cas de la mère et dans le cas de la fille, il est question d'exil. Berta est partie avec son mari, elle a « récupéré sa patrie d'adoption »²²⁶. Anibal se souvient de « sa fuite en Belgique au côté du douanier répugnant qui avait accepté de lui offrir son nom »²²⁷. Le père a non seulement caché ses sentiments réels à sa fille, mais il lui a de plus dissimulé des documents importants, jusque dans les détails de ses dernières volontés.

Dans l'exemple suivant, on retrouve encore un effet de double susceptible d'amplifier la tension dans le récit : le père a fait deux testaments, « pour éviter des désagréments »²²⁸ à Berta. Prévoyant la réaction d'Anibal, son père lui écrit : « Ne t'irrite pas de ces détails. D'une façon ou d'une autre, nous sommes tous conditionnés »²²⁹. Que veut dire cette allusion au conditionnement de chacun de « nous » ? Le père aurait-il été contraint de faire ou de taire des situations embarrassantes ? Serait-ce la raison de tous ces messages codés qu'Anibal essaie de comprendre et de tous ces non-dits apparaissant comme des mensonges ? Il convient de se replacer dans le contexte sociopolitique de l'époque dans laquelle les protagonistes du roman

²²⁴ *Ibid.*, p.254.

²²⁵ *Ibid.*, p.117, en italique dans le texte original.

²²⁶ *Ibid.*, p.34, en italique dans le texte original.

²²⁷ *Ibid.*, p.119.

²²⁸ *Ibid.*, p.34, en italique dans le texte original.

²²⁹ *Ibid.*, p.34, en italique dans le texte original.

évoluent. Cet état de fait est plausible. Le testament est lu en novembre 1982 et plusieurs des écrits du père s'échelonnent entre 1967 et 1981. La répression d'idées et de comportements est alors concevable dans une dictature. Comme le mentionne Allier Montaño :

Depuis un certain temps, les discussions sur les passés récents et violents, connus lors des années 1960-1980, sont l'un des enjeux majeurs des espaces publics dans plusieurs pays de l'Amérique du Sud. L'Uruguay, ayant vécu un régime civique militaire fortement répressif entre 1973 et 1985, n'a pas été l'exception²³⁰.

Il convient ici de se pencher sur les rôles respectifs du père et du fils comme historiens. Les deux s'intéressent à l'Histoire ancienne, ce qui est moins compromettant dans un contexte de dictature. En effet, les dirigeants de l'État imposent leur propre histoire et par le fait même, cette Histoire est officialisée, mais elle devient fictionnelle par sa non-véracité :

Dans une société fermée, l'histoire s'imprègne de fiction, devient fiction, car elle s'invente et se réinvente en fonction de l'orthodoxie religieuse ou politique contemporaine, ou, plus brutalement, suivant les caprices du maître du pouvoir. En même temps, un système strict de censure se met en place pour que l'imagination littéraire aussi ne s'évade pas d'un cadre rigide, de telle sorte que ses vérités subjectives ne contredisent ni n'assombrissent l'histoire officielle, mais bien au contraire la divulguent et l'illustrent²³¹.

Comme nous l'avons vu, le professeur enseigne l'Histoire ancienne d'une façon plus ludique, alors qu'Anibal recherche tous les tenants et aboutissants des faits historiques et les inspecte pour en vérifier l'intégrité. En n'encourageant pas son fils dans cette démarche scientifique, il est probable que le père se base sur son expérience pour lui éviter des embûches politiques. Vu les tensions créées par ses comportements mutuels, il n'est pas surprenant qu'Anibal sente qu'il a vécu une « longue histoire de carence affective²³² ».

²³⁰ Eugenia Allier Montaño, « Les disparus politiques en Uruguay, entre l'histoire et la mémoire », *Conserveries mémorielles*, en ligne, no 10, 2011, <http://journals.openedition.org/cm/891>, consulté le 10 octobre 2018.

²³¹ Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 21-22.

²³² Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 223.

2.4 Les doutes et incertitudes dans *Scipion*

La série de mensonges et de non-dits qu'Anibal découvre, dans les confessions de son père, provoque chez lui inquiétudes et confusion par rapport à son vécu présent et futur. Dans cette section, nous allons repérer les éléments du texte représentatifs du rêve, du temps, de la pensée et du jeu qui confèrent à ce roman son effet de complexité, selon la terminologie utilisée par Kundera²³³. Dans *Scipion*, l'appel du rêve et du temps sont bien représentés. Il appert cependant que les appels du jeu et de la pensée y sont prépondérants. Ce sera donc l'objet de notre première série d'analyses.

Le point principal du jeu se passe entre le père et le fils, illustré d'une part par les tensions entre les deux protagonistes, ce que nous avons vu dans la section précédente. D'autre part, le père a habilement emprisonné son fils dans une sorte de chasse au trésor, en ne lui léguant que ces tomes-confession et d'autres objets tout aussi disparates les uns des autres. Le sachant pauvre et démuné, il sait très bien qu'il voudra savoir s'il lui a laissé un héritage assurant sa subsistance. Au lieu de discuter directement avec son fils, le père se permet de lui adresser des reproches de l'au-delà, à travers une injonction sadique de devoir passer au travers de documents d'une charge émotive importante pour Anibal. Le père le force alors à une sorte d'initiation à la patience : « Dans la penderie de la chambre, jouxtant la bibliothèque, je laisse pour Anibal trois boîtes contenant des éléments que j'ai jugés pertinents pour son développement²³⁴. » Anibal y retrouve d'abord le costume d'Étrusque²³⁵ sur lequel nous reviendrons dans un autre segment d'analyse. Pour le moment, mentionnons seulement qu'Anibal est encore sur le qui-vive et que le sentiment de méfiance envers son père est au paroxysme :

De toute façon, après avoir trouvé dans la boîte ce costume d'Étrusque, je n'écartais pas que ce testament-surprise ne fût qu'une nouvelle liste tordue d'expériences sentimentales, concoctées par mon père pour pouvoir assister

²³³ Milan Kundera, *op.cit.*, p. 34.

²³⁴ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 13.

²³⁵ *Ibid.*, p. 17.

depuis l'au-delà à une dernière représentation d'*Anibal*, son interminable comédie de prédilections²³⁶.

Il découvre ensuite l'édition abrégée du livre de Gibbon²³⁷ dans lequel y est subtilement camouflée une note écrite sur du papier de soie, lui indiquant la présence de deux testaments²³⁸. Il semble bien que ces boîtes-testament ne soient qu'un subterfuge, une sorte d'écran, pour faire passer un message d'un père historien à un fils historien. En effet, le père désire obliger Anibal à lire au moins une version condensée de ce classique. Il espère que la découverte de la note, sciemment insérée, soit un gage de sa lecture, puisqu'elle contient l'adresse de l'avocat qui lui révélera quel est son véritable héritage. Le père écrit ainsi sur cette note : « *Tu vas te demander pourquoi justement Gibbon. Simple petite charade pour m'assurer que tu auras enfin entrepris de le lire*²³⁹. » Une charade, une énigme, c'est une insulte pour Anibal qui, à cette période de sa vie, où sa santé précaire et sa situation financière de déchéance ne lui permettent pas de jouer aux découvertes. Il trouve cependant cette note au hasard, lui qui n'a jamais pu, ni voulu, lire au complet ce manuscrit. Pourquoi, encore ici, ce non-dit de la part du père ? Il sait qu'Anibal est un historien féru de véracité historique et qu'il vérifie constamment ses sources documentaires. Nous sommes d'avis que le père est d'accord avec la démarche rigoureuse de son fils, mais qu'il préfère ne pas le manifester au grand jour pour le protéger, et se protéger lui-même, des interdits sociopolitiques de l'époque. Pour le moment, Anibal ne le

²³⁶ *Ibid.*, p. 37.

²³⁷ *Ibid.*, p. 30. Edward Gibbon (8 mai 1737-16 janvier 1794) était un historien britannique membre du Parlement. Son ouvrage le plus important, intitulé *L'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* se distingue tant par la qualité et l'ironie de sa prose, que par l'usage de sources bien documentées et aussi par sa critique ouverte de l'organisation des religions. Voir Gibbon, Edward, *L'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, 2 t., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » 1776-1788. David Morrice Low fait ressortir la rigueur scientifique de Gibbon à une période de l'Histoire où les facilités technologiques n'étaient pas disponibles : « Above all, the scientific examination of literary sources, so rigorously practiced now, was unknown to Gibbon. Yet he often exhibits a flair and an acumen that seem to anticipate these systematic studies. He had genius in large measure, as well as untiring industry and accuracy in consulting his sources ». En ligne, <https://www.britannica.com/biography/Edward-Gibbon/The-Degradation-and-Fall>, consulté le 6 décembre 2019.

²³⁸ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 33.

²³⁹ *Ibid.*, p. 33, en italique dans le texte original.

voit pas ainsi et est en colère du silence de ce père qui fut absent et ingrat avec lui tout au long de sa vie.

Pensant qu'Anibal a finalement tout lu, puisqu'il est maintenant devant lui, l'avocat Manzini est très content que le subterfuge organisé par son père ait fonctionné. Anibal constate alors que son père et Manzini se sont prêtés à son égard à « des jeux sadiques²⁴⁰ ». Ayant tout compris de ce piège, il dit à l'avocat qu'il a trouvé la note au hasard et qu'il n'avait pas besoin d'avoir lu le livre abrégé. Se moquant de Manzini, il lui ment en plein visage, disant qu'il a lu « quatre fois l'édition complète de Gibbon en anglais, en sept volumes » et qu'il n'y avait pas « de grandes nouveautés dans l'édition de Saunders²⁴¹ ». Il révèle qu'il a caché ça à son père, à la grande surprise de l'avocat hébété. Anibal comprend tout à coup qu'il est capable de mentir comme son père. Ainsi est piégé qui voulait piéger. La vérité, c'est qu'Anibal n'a jamais pu poursuivre la lecture de l'édition de Gibbon ni celle de Saunders²⁴², parce qu'il avait l'impression que chaque page était « écrite directement par mon père, mot à mot, et de cacher entre les lignes un plan secret de ses aspirations²⁴³ ». Ceci contribuait bien sûr à maintenir son sentiment d'échec comme historien face à son réputé père. Anibal connaît bien la valeur des écrits de Gibbon : « — Gibbon est le plus grand historien depuis Pline le Jeune. Le plus investi de son œuvre, le plus pointu, le plus lyrique²⁴⁴. » On peut supposer que le père connaissait la rigueur intellectuelle de son fils mais voulait qu'il adhère davantage au style d'écriture de Gibbon.

Même dans la rédaction de son testament, le père a joué d'un effet de double. En effet, avec l'avocat Manzini, il a rédigé deux textes, répartis dans deux enveloppes différentes. L'un des textes déclare Anibal destinataire de tous les biens du père (entre autres, la maison

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

²⁴² Dero Ames Saunders était un journaliste et un humaniste classique américain (1914-2002). Il a publié, en 1955, une édition condensée de 693 pages de l'édition originale de Gibbon couvrant alors 928 pages. Voir Saunders Dero Ames, *The Portable Gibbon: The Decline and Fall of The Roman Empire*, Londres, Penguin Books, 1977, 691 p.

²⁴³ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 30.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

familiale, tous les livres et toutes les redevances de ses publications). Mais dans l'autre enveloppe, effet de surprise : il y est inscrit une série de conditions²⁴⁵. Anibal constate avec effroi qu'il s'agit encore d'une ruse de son père, d'autant plus que ces conditions ne correspondent en rien à sa carrière d'historien universitaire, ni à ses propres intérêts comme historien. Les clauses du testament exigent la rédaction d'un « *volume minimal de 500 (cinq cents) pages et son contenu devra être approuvé, avant publication, par la fondation chargée d'administrer les biens mentionnés dans le testament*²⁴⁶ ». C'est que le nombre de pages du document est rébarbatif pour Anibal. Il est épuisé physiquement et n'a aucune ressource lui permettant d'arrêter son travail déjà peu rémunéré (il dactylographie des travaux d'étudiants) pour s'astreindre à un tel exercice. De plus, le nombre de pages requis est presque aussi considérable que celui de l'édition abrégée de Gibbon par Saunders et il devra y mettre plusieurs années de travail pour y arriver. Et si ce n'était que ça le problème. Le père a encore joué d'un effet de double. Le dit-document devra être « *sous forme de livre original, un essai historique sur un sujet strictement contemporain. Aucune civilisation du monde antique ne pourra venir, sous aucun prétexte, effleurer sa thématique fondamentale*²⁴⁷ ». Anibal ne comprend pas ce jeu de coulisses tramé par son père. Pourquoi lui fait-il miroiter l'inaccessible ?

Il semble effectivement que le père avait des raisons profondes d'une part, d'imposer la lecture de Gibbon à son fils et d'autre part, d'exiger, en novembre 1982 lors de la rédaction de son testament²⁴⁸, qu'il écrive un ouvrage contemporain sur l'Histoire, avant d'accéder à son véritable héritage. La présence du texte de Gibbon, dès le début du roman, reflète une pratique transtextuelle qui relève davantage de l'hypertextualité²⁴⁹ que d'une simple allusion intertextuelle. Edward Gibbon, historien et homme politique britannique du XVIIIe siècle, a rédigé *l'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*. Ses écrits sont considérés aujourd'hui comme un chef-d'œuvre littéraire et stimulent la réflexion sur la place de l'homme

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 81-85.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 85, en italique dans le texte original.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 85, en italique dans le texte original.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁴⁹ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 13.

dans l'Histoire²⁵⁰. On constate que le roman *Scipion* s'intéresse à la transformation d'un fils au bord de la déchéance. En utilisant le livre de Gibbon, le père pense peut-être que le fils saura y prendre appui pour comprendre comment gérer sa vie, rédiger des textes décents et profiter de son véritable héritage. On peut alors dire que *Scipion* dérive du texte *L'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* et ne pourrait exister sans lui. *Scipion*, récit fictif de deux historiens, est ainsi l'hypertexte d'un hypotexte, celui-ci étant l'ouvrage non-fictif d'un réputé historien.

Anibal est furieux de la clause du testament à l'effet qu'il devait écrire et publier un document sur l'Histoire contemporaine, malgré que son père savait si bien qu'il s'intéressait davantage à l'Histoire ancienne. Pour convaincre Anibal de réaliser une telle tâche, l'avocat lui mentionne que son père et lui avaient souvent des rencontres pour discuter de la relation entre l'Histoire et la littérature. Il insiste pour faire valoir à Anibal une telle concordance interdisciplinaire : « [...] jusqu'à ce que je lise Gibbon, plus ou moins à votre âge, je croyais que l'histoire et la littérature étaient deux disciplines distinctes²⁵¹. » Dans une analyse contemporaine des textes de Gibbon, Mankin adhère à cette opinion : « Gibbon fusionne les destins de la République des lettres et de la République des sciences avec celui du livre. Pour ne parler que d'elle, la science est une littérature, et plus important encore, elle dépend de la littérature pour progresser²⁵². » On ne s'étonne pas non plus qu'un avocat, sûrement un homme sous la loupe des dirigeants politiques de l'époque, sépare Histoire et littérature. C'est que les dictateurs se méfient de la littérature. Comme ils forcent l'écriture de l'Histoire à leur façon, celle-ci devient une fiction, une irréalité pour ceux qui sont contraints d'y vivre. Dans ce contexte, c'est par la littérature que les faits sont transmis et parviennent à s'inscrire dans la mémoire collective. Les dictateurs instaurent alors une censure sévère sur tout écrit, sachant très bien que la vérité se cache sous le couvert d'une fiction. Vargas Llosa l'exprime ainsi :

²⁵⁰ Publicola, « Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain », Histoire pour tous de France et du monde, 2012, en ligne, <https://www.histoire-pour-tous.fr/livres/4265-histoire-de-la-decadence-et-de-la-chute-de-lempire-romain.html>, consulté le 20 septembre 2019.

²⁵¹ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 77-78.

²⁵² Mankin, Robert, « Incorporer la science : le cas d'Edward Gibbon », *Dix-huitième siècle*, vol. 1, no 40, 2008, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2008>, consulté le 15 octobre 2018.

Les inquisiteurs espagnols comprirent ce danger. Vivre les vies qu'on ne vit pas est une source d'angoisse, une rupture avec l'existence qui peut devenir révolte, attitude indocile face à ce qui est établi. On comprend, du même coup, que les régimes qui aspirent à contrôler totalement la vie se méfient des fictions et les soumettent à la censure. Sortir de soi-même, être autre, même de façon illusoire, c'est une façon d'être moins esclave et de courir les risques de la liberté²⁵³.

Anibal n'a aucun document qui pourrait répondre aux conditions du testament. Les écrits qu'il tentait de publier ont toujours été refusés et ridiculisés par son père, sous prétexte de leur manque d'intérêt ou de leur trop grande technicité. Il avait proposé une monographie sur les *Rites funéraires pendant les campagnes de Cyrus*, un projet de livre sur les *Preuves historiques pour et contre l'existence matérielle de Troie*, ou encore un document intitulé *Conception et distribution des services dans les bains publics selon les strates sociales de la Rome classique*²⁵⁴. En empêchant son fils de publier de tels textes, le père préférait peut-être l'humilier dans son bureau que de le voir tourner en dérision par la communauté des historiens de son pays. Considérant que les écrits du fils remettaient en question l'Histoire établie, que son dernier manuscrit sur les bains publics concernait probablement des revendications sociales vers la démocratisation des thermes, il est probable que le contexte sociopolitique de l'époque n'était pas propice à la réception de telles prises de position. Exilée au Canada, son amie Selma s'étant appropriée ce dernier texte et l'ayant transformé en l'intitulant *Autant en emporte l'eau. Une mémoire des mouvements sociaux dans les bains romains*²⁵⁵, n'eut aucun problème à obtenir une bourse d'études pour élaborer sur ce thème. Il est intéressant de noter ici une allusion intertextuelle au roman de Margaret Mitchell, intitulé *Gone with the wind*²⁵⁶, connu aussi par sa traduction française sous le paratexte *Autant en emporte le vent*. Ce roman faisait état de la Guerre de Sécession aux États-Unis qui, de 1861 à 1865, a permis de mettre fin à

²⁵³ Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 17.

²⁵⁴ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 26-27.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁶ Margaret Mitchell, (8 novembre 1900-16 août 1949) est une auteure américaine issue d'une riche famille d'Atlanta, dont le père était avocat et historien. Elle a étudié la médecine et le journalisme. Son roman, débuté en 1926 et publié en 1936, est inspiré de sa carrière de journaliste et de sa vie dans le Sud des États-Unis. Elle y apporte la perspective des Blancs lors de la reconstruction suite à la Guerre de Sécession, mettant fin à l'esclavage. Voir Ellen F. Brown, « Margaret Mitchell. American Novelist », *Encyclopaedia Britannica*, en ligne, <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Mitchell>, consulté le 12 février 2019.

l'esclavage. Ceci marquait la fin d'une époque, ce qui pourrait s'apparenter à la fin des ères de dictatures en Amérique hispanophone au moment où Selma revient au pays pour aider Anibal. Anibal obtint plus tard une reconnaissance rétroactive de son texte initial. C'est que Selma a fortement insisté pour inclure, dans sa thèse de doctorat, le texte original qu'Anibal lui avait fourni pour obtenir sa bourse d'études. De plus, l'avocat s'est laissé convaincre que ce document répondait aux conditions du testament. En annexe à la thèse de doctorat de Selma, il prend le titre : *Les Bains*. Cependant, une fois qu'Anibal accède à son héritage, il révèle ne plus adhérer à ce genre d'écrits; il relit alors une dernière fois son seul livre publié, « avec l'intention de ne plus jamais le rouvrir²⁵⁷ ».

Comme nous venons de le voir, *Scipion* met en scène le jeu de pouvoir d'un père décédé sur un fils en état de carence physique et affective. Celui-ci évoque des manigances de l'au-delà. Par exemple, en commençant à lire le journal intime du père, Anibal se fait la réflexion suivante : « Je m'apprêtais à écouter la voix d'un mort²⁵⁸ ». Reconnaisant bien la calligraphie de son père, il demeure plongé dans une totale incompréhension des confessions qu'il reçoit de ce fantôme qui est tellement différent du père qu'il a connu. On assiste encore ici à une vérité non dite :

Habitué à cette écriture décalée et insincère, je lisais donc la page correspondant au 4 octobre 1975 plongé dans la plus complète confusion, avec l'impression qu'elle avait été écrite par un fantôme, un esprit qui s'était servi de mon père comme d'un médium, en utilisant sa main pour écrire des choses vraies — sinon authentiques — sur sa chaotique gestion paternelle, des choses qui le blessaient notoirement, ou qui du moins lui importaient²⁵⁹.

Une référence au masque continue de maintenir le climat de non-dit et d'éléments obscurs à la compréhension. C'est ainsi qu'Anibal se revoit à quatre ans, effrayé devant ses parents qui sont déguisés pour aller à un bal masqué. Sa mère lui dit qu'elle représente un oiseau du paradis et son père, un valet d'épée. Anibal pense qu'il est déguisé en femme ou qu'une femme a avalé son père²⁶⁰; il trouve fascinant de le voir, ce tyran, endosser le masque d'un « serviteur de

²⁵⁷ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 255.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 117.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 118-119.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 236.

chevalier²⁶¹ ». Il se souvient alors que c'est depuis ce temps qu'il a eu peur de son père. Adulte, il se rend compte que celui-ci a continuellement gardé un masque pour sauver les apparences d'un homme invincible²⁶². Ironie du sort, le père et le fils ont une tumeur similaire. Le neurologue explique à Anibal que sa tumeur date d'environ six ou sept ans et que celle de son père datait d'environ cinq ans. Un autre effet de double est vu dans la réflexion d'Anibal à ce sujet : « Sa tumeur et la mienne étaient donc plus ou moins contemporaines²⁶³. »

On remarque d'autres jeux de mots, des répliques ou des situations illustrant les appels du jeu dans ce roman. À titre d'exemple, Anibal rétorque à Manzini qu'écrire un livre sur le pervers Dogliani aurait un grand succès : « Je trouverais sans mal un éditeur, étant donné que le scandale a toujours été plus populaire que la vertu²⁶⁴. » C'est une réplique qui a convaincu l'avocat, bien malgré lui, d'accepter de rouvrir les clauses du testament. Certains personnages ont des noms et des descriptions cocasses. Ce monsieur nommé *Cándido*, est d'abord présenté comme l'imbécile qui ne sait pas conduire²⁶⁵. Il se retrouve ensuite comme le petit homme dans un coin du bureau de Manzini²⁶⁶. Il est, par contre, celui qui aide Anibal à obtenir son héritage. Mettons l'événement en situation. Selma explique à Anibal que c'est lui qui l'a contactée. Il lui a expliqué qu'il avait les mains liées avec Manzini, mais qu'il avait honte de son associé. En voulant répondre aux exigences de sa femme, Matilde, à savoir que le livre sur son grand-père Dogliani devrait être écrit par une personne célèbre, il n'avait offert qu'une option limitée à Anibal²⁶⁷. En étudiant à fond les clauses du testament qui n'étaient pas si restrictives que Manzini avait voulu le faire croire et, puisqu'il était présent quand le testament avait été rédigé,

²⁶¹ *Ibid.*, p. 235.

²⁶² *Ibid.*, p. 237.

²⁶³ *Ibid.*, p. 250.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 255.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 245-246.

il pouvait dire que le fait de cosigner le manuscrit avec Selma serait tout à fait acceptable pour répondre aux conditions posées par le père²⁶⁸.

Dans la prochaine section, nous allons illustrer comment se présentent, dans le texte, les éléments relatifs à l'appel de la pensée, selon les propos de Kundera. Par les valeurs humaines qu'il véhicule, par les buts que poursuivent les personnages, un roman peut, selon lui, éclairer l'Être²⁶⁹. Avec *Scipion*, ce sont les valeurs d'intégrité, de liberté et de respect qui sont profilées. Ainsi, on assiste à des revirements de situations permettant à Anibal d'accéder en toute justice à son héritage. Le récit intègre le faire-valoir de la fidélité que Selma entretient envers son ami : celle-ci ne pouvant plus supporter l'imposture des éloges qu'elle reçoit pour ses écrits, alors qu'ils sont ceux d'Anibal, fait en sorte de lui en restituer le crédit²⁷⁰. On sent Anibal décontenancé devant la richesse de l'avocat Manzini, qu'il soupçonne de ne pas avoir été acquise en toute honnêteté. Il mentionne avoir une peur énorme envers lui, non pas celle qui est ressentie devant une personne anormale, mais bien celle qu'inspirent les tyrans :

[...] il ne s'agissait plus de cette peur diffuse et gênante que nous causent les fous lorsqu'ils frôlent notre vie, mais d'une frayeur beaucoup plus oppressante, d'une peur bleue : celle que les tyrans très puissants inspirent au peuple. Lesquels, de surcroît, sont en général fous à lier si bien que la peur est redoublée²⁷¹.

Devant le fait qu'Anibal n'avait aucun écrit acceptable selon les clauses du testament, Manzini profite de la situation pour faire écrire un texte historique à sa place. Il s'agit de la biographie d'un certain philanthrope, un dénommé Dogliani. Celui-ci s'avère être le grand-père de sa femme, Matilde. Ce Dogliani est qualifié par Manzini, de « célèbre alphabétiseur des femmes de nos campagnes²⁷² », qui n'aurait malheureusement pas reçu la reconnaissance d'État qu'il méritait. Comble de corruption, ce type était tout sauf un vertueux philanthrope, il s'avérait plutôt être un pervers sexuel. Anibal décide de ne pas commencer ce projet, situation délicate qui le privait de la richesse promise en héritage et le confrontait dans son intégrité. Il

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 246.

²⁶⁹ Milan Kundera, *op.cit.*, p. 31-32.

²⁷⁰ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 244.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 155.

²⁷² *Ibid.*, p. 91.

fait alors une comparaison semblable à celle des prisonniers affamés exposés à de la nourriture pour obtenir des aveux : « [...] bien avant qu'il y ait des césars, on savait déjà qu'exposer un prisonnier affamé au spectacle d'un banquet hors d'atteinte était une torture aussi efficace, sinon plus, qu'un fer rouge²⁷³. » Anibal interprète alors difficilement le geste de Manzini qui le sauve d'une noyade. Se serait-il trompé à son sujet ? Peut-être qu'il se substituait au rôle de son père ? C'est alors qu'il le sauve à son tour de la noyade, dans un geste purement humanitaire. L'ancrage familial est plus fort que la haine chez Anibal. De plus, par respect pour son père, il ne décrit pas tout ce qu'il apprend dans son journal intime²⁷⁴. Il livre, par contre, largement ses propres impressions et ses réflexions sur le sens de la vie. Il trouve que le monde est indifférent à la pauvreté²⁷⁵. Il est mal à l'aise de constater, encore à son époque, la présence de préjugés et de classes sociales. Il le démontre notamment avec Rojel, celui qui transporte les boîtes-testament : « Rojel, Rogelio, ou quel que soit son nom, [...]. Dans sa docile célérité transparaissait une longue, très longue tradition de servitude²⁷⁶. » En voulant aider Rojel qui porte les trois boîtes, Anibal se rend compte que le type est vraiment surpris de cette offre et que Manzini le traite malgré tout comme une bête²⁷⁷.

D'autres réflexions hantent l'esprit d'Anibal. Il se demande ainsi ce que vaut la richesse acquise frauduleusement. Il est à nouveau confronté à ces pensées qui le perturbent de plus en plus, surtout depuis qu'il est entré dans la majestueuse maison de Manzini et de Matilde, d'une richesse déconcertante. Il n'en revient pas d'entendre Manzini justifier sa fortune par une œuvre philanthropique des plus douteuses :

Le bonhomme était en train de me dire dans son style fleuri et euphémique que cette fanfaronnade académique, avec ses groupes de danse folklorique et sa risible « Histoire des idées », était sa façon de dédommager la société pour avoir épargné la prison à des malfaiteurs et des mafieux. Je l'imaginai refermant sa

²⁷³ *Ibid.*, p. 151.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 253.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 60.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.107.

serviette après avoir rendu à la rue un proxénète et pensant avec enthousiasme à la causerie de la semaine suivante²⁷⁸.

Anibal n'est quand même pas dupe de sa responsabilité personnelle au sein de cette guerre familiale et de tous les qualificatifs que son père lui a attribués; il réfléchit encore sur la conséquence de ses actes : « [...] j'avais été capable de me gâcher très efficacement l'existence et que seule une outrancière hypocrisie aurait pu le rendre responsable de cette longue succession d'erreurs²⁷⁹. » Finalement, Anibal ramène l'importance de l'entraide dans des situations dramatiques et la nécessité d'éviter de s'apitoyer sur son sort devant les vellétés de la vie. Confronté à une noyade probable, il se dit que sa peur réelle est plus supportable que celle qu'il vit au quotidien :

[...] une angoisse concrète née de causes également concrètes. L'appréhension devant ce que l'on voit, entend, touche, et qui me paraissait tellement plus supportable que cette sensation étrangère, indéfinissable, selon laquelle c'est soi-même, comme Narcisse, qui finit par attirer sur lui tous les malheurs possibles²⁸⁰.

Il poursuit sa réflexion en pensant que des situations concrètes graves font en sorte que lorsqu'on s'en sort, on est « peut-être moins des bourreaux les uns pour les autres, moins distants²⁸¹ ». Avec le dernier épisode de la rencontre d'Anibal et du marchand de glaces, on se rend compte que la barrière de la langue n'empêche en rien une communication authentique²⁸².

En plus de déployer les appels du jeu et de la pensée, le roman *Scipion* contient de nombreux éléments du rêve et du temps qui font la richesse et la postérité d'un roman. En effet, dans *Scipion*, on identifie trois personnages qui ont des rêves de vie plus ou moins actualisés ou dont les noms évoquent des récits. Il s'agit d'Alicia, de Selma et d'Anibal. Ce sont trois individus qui désirent écrire l'Histoire. Dès le premier chapitre, se manifeste Alicia Storiacci. Toute émue, elle ouvre la porte de la maison du professeur qu'elle admire, son « maître ». Discutant avec Anibal qui lui parle d'une manière bien détachée de son travail antérieur comme

²⁷⁸ *Ibid.*, p.109.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 213.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.186.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 186.

²⁸² *Ibid.*, p. 259-262.

historien, elle déclame n'être qu'une simple employée ayant choisi la facilité d'un travail à l'agence au lieu de terminer ses études en Histoire. Elle a perdu, selon elle, le sens des priorités²⁸³. Se moquant un peu d'elle, Anibal imagine qu'elle serait davantage apte à écrire des histoires d'horreur (elle serait « prodigieuse ») qu'à devenir une historienne chevronnée²⁸⁴. Que dire aussi du choix de son prénom ? Cette fille, par sa naïveté et ses étonnements fait penser au personnage du conte de Lewis Carroll²⁸⁵. N'a-t-elle pas également le nom de famille Storiacci, qui ressemble au terme anglais de *story* pour indiquer le terme fiction ? Anibal n'en revient pas de son romantisme, de sa candeur²⁸⁶ et de son manque de sens pratique. Il est fasciné qu'elle ne s'aperçoive même que l'avocat essaie de le manipuler :

Du fond de mon désespoir et de ma désillusion, je me mis de nouveau à l'envier, à m'attendrir sur son acceptation crédule de tout ce qui lui était présenté comme beau, une acceptation qui paraissait faire totalement abstraction des parasites infernaux qui pouvaient grouiller dans les entrailles de chacune des bestioles qui passaient sous ses yeux²⁸⁷.

La présence d'Alicia le ramène à son passé avec son ex-fiancée, Selma. Elle aussi est une personne rêveuse mais d'une extrême confiance en ses moyens. Une étudiante en quête d'un projet qui donnerait un sens à son existence, passant de la chimie à l'éthologie, à la psychologie et finalement à l'Histoire²⁸⁸, elle devient, contre toute attente, une brillante universitaire. Anibal ironise en se faisant la réflexion que « Selma, dont le contact avec l'Histoire se limitait à avoir vu deux fois *Ben-Hur*²⁸⁹ », veut obtenir une bourse d'études mais n'a aucun projet concret. Comme elle le supplie de l'aider, il lui laisse un de ses essais sur les bains romains lequel devient, sous sa plume, *Autant en emporte l'eau*²⁹⁰, comme nous l'avons indiqué ci-dessus.

²⁸³ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 25.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁸⁵ Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Londres, Éditions Macmilan, 1869, 196 p.

²⁸⁶ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 31.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 48.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 50-55.

Tout au long du roman, on voit évoluer Anibal qui peut facilement se laisser aller à des moments de fantaisie ou passer par des états de semi-conscience. Par exemple, sa description de la démarche de l’avocat Manzini, exécuteur testamentaire, rappelle celle d’un dictateur, comme si Manzini devenait la représentation vivante d’une époque révolue mais encore déchirante : « Il avançait dans le couloir en claquant des talons comme s’il défilait. Tout en le regardant maltraiter le carrelage de ce pas martial, j’essayai d’imaginer le professeur en train de lui parler “tant et tant de moi”²⁹¹. » Encore ici, on remarque dans ce roman une référence au contexte sociopolitique de dictature à l’époque où Manzini et son père étaient amis. Au bord de la noyade, il pense voir son père qui le regarde et l’admire²⁹²; à la vue des radiographies du crâne de son père, il se met à s’approprier ses douleurs : « La sensation d’être le professeur, de sentir un moment la détérioration de son corps comme si c’était le mien²⁹³. » Qu’il soit dans sa chambre nauséabonde avec son colocataire sénile et fou, dans la maison de son père à déterrer les vieux souvenirs qu’il lui a laissés dans les boîtes-testament, au fond de l’eau lors de sa quasi-noyade ou sur son lit d’hôpital, Anibal songe souvent aux fantômes et à l’au-delà²⁹⁴. Il se souvient que dans les derniers mois où lui et son père se sont entrevus, celui-ci avait l’habitude de le traiter de fou. Comme le dit Anibal, il a fini par le faire sien et y croire à la longue. Faire semblant d’être fou était devenu pour lui une façon de fuir le professeur et de préserver ainsi sa santé mentale²⁹⁵. Par ailleurs, il est fort probable que la stratégie du père était de faire passer son fils pour fou et ainsi le mettre à l’abri de représailles des autorités étatiques de l’époque. Il est intéressant de faire un parallèle avec le roman de Carlos Liscano, *Le fourgon des fous*²⁹⁶. Ce roman, comme le mentionne Ferrer en 2015, rapporte le témoignage de personnages

²⁹¹ *Ibid.*, p.74.

²⁹² *Ibid.*, p. 214-215.

²⁹³ *Ibid.*, p. 134.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 194-195.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁹⁶ Carlos Liscano, *Le fourgon des fous*, Paris, Éditions Belfond, 2006, (traduit de l’espagnol de l’Uruguay - titre original *El furgón de los locos*, par Jean-Marie Saint-Lu, 2001), 159 p.

enfermés et torturés dans les prisons de l'Uruguay, notamment l'auteur lui-même durant les années 1972 à 1985²⁹⁷. Les conséquences pour les survivants et la société sont énormes :

Il me semble que cette description dévoile un autre aspect du désaxement que la détention de milliers de femmes et d'hommes signifia pour la société uruguayenne. Il est question, certes, d'arrestations, de tortures et de disparitions décidées par les détenteurs du pouvoir. Sans l'ombre d'un doute, c'est un cas de monopole de la violence d'État, [...]. Mais les conséquences de ces événements pour le développement futur du pays restent à voir, car les survivants de cette « guerre sale » [...] éprouveront de graves problèmes pour se réintégrer à la société²⁹⁸.

Dans le roman *Scipion*, le personnage-lecteur revit plusieurs situations de son enfance et de sa vie adulte. Il ne peut y échapper puisque le contenu des boîtes a été constitué par le personnage-auteur pour lui faire remettre en question ses choix de vie. On conçoit dès lors que l'appel du temps sera manifesté de diverses façons, notamment par la mise en lumière de certains types de transcendances textuelles. Nous allons considérer deux volets, celui de l'histoire personnelle d'Anibal et celui de l'appellation des personnages.

L'histoire personnelle d'Anibal est liée étroitement à son passé avec un père absent et exigeant ainsi qu'à une mère exilée, les ayant abandonnés, lui et sa sœur Berta, dans leur enfance. Il est ainsi question autant de souvenirs à retracer ou à préserver que de mémoire physiologique. On retrouve la mention de la tumeur du père « dans la zone de l'hippocampe, là où justement s'effectue l'accès à la mémoire²⁹⁹ ». Sur une note sarcastique, on parle de la mémoire des avocats, l'avocat Manzini se vantant de la nécessité d'avoir une mauvaise mémoire pour pouvoir exercer sa profession³⁰⁰. Anibal essaie de se souvenir de la voix de sa mère; c'est cette voix qui lui chantait des berceuses, pas celle qui lui parlait, puisqu'elle parlait très peu, le professeur ayant priorité des énoncés à la maison également³⁰¹. Cette voix a souvent

²⁹⁷ Carolina Ferrer, « Littérature hispano-américaine et violence d'État », dans Isaac Bazié et Carolina Ferrer (dir.), *Écritures de la réclusion*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 5-25.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.21.

²⁹⁹ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 62.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 129-130.

été remplacée par celle de sa tante Almita qui fut présente plus souvent quand sa mère les a quittés. C'est cette voix qui rassure Anibal quand il est à l'hôpital au point qu'il a décidé d'associer la voix de l'infirmière à une voix plus familière, celle de sa tante³⁰². Il apparaît alors plus confus qu'il n'est aux yeux du médecin³⁰³. Au cours de l'épisode de sa quasi-noyade, Anibal nous décrit des sensations corporelles qui relèvent presque de la vie intra-utérine³⁰⁴. Certain qu'il va mourir noyé, même s'il est un excellent nageur et qu'il a déjà été sauveteur, il se met sur le dos et voit un magnifique rayon de soleil qui lui rappelle ce que la vie lui a quand même apporté. Il se souvient de toutes les fêtes d'enfants avec des « adultes qui chantaient en chœur devant des bougies allumées, entonnant un hymne dédié à un enfant, pas à une nation, ni à un drapeau, ni à une campagne victorieuse contre un envahisseur³⁰⁵ ». On remarque dans ce souvenir l'allusion intertextuelle³⁰⁶ à la dictature qui contraint la vie de la population au plus profond des activités quotidiennes. Lorsqu'Anibal se retrouve hospitalisé, le corps plein de brûlures et qu'il demande à plusieurs reprises à boire de l'eau, il pense soudain à la façon dont son père prenait un verre pour calmer ses angoisses. À part l'alcoolisme dont lui-même souffre, c'est la seule fois où il fait mention d'un père anxieux se réfugiant dans l'alcool pour apaiser « une ancestrale angoisse³⁰⁷ ». À quoi sert l'histoire actuelle si elle n'est pas léguée à la postérité, se demande Anibal³⁰⁸. En fait, il médite sur le fait que, quel que soit le testament, « il s'agit de ce que les autres font de ce qu'on a vécu³⁰⁹ ».

La lecture du testament remet en mémoire les origines germaniques de son père dont le nom complet est Wolfgang Federico Brener Hofner³¹⁰, un nom dont il ne se vantait pas. Anibal n'ayant entendu parler que deux fois de ses grands-parents considère « qu'ils avaient un jour

³⁰² *Ibid.*, p. 222.

³⁰³ *Ibid.*, p. 230-231.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 206-207.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.195-196.

³⁰⁶ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 8.

³⁰⁷ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 228.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 248.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 254.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

quitté la planète à bord d'une soucoupe volante³¹¹ ». Anibal se demande pourquoi il tente de se mesurer à ce père qui ne se préoccupe même pas de sa généalogie. Comme il le mentionne au moment de sauter à l'eau pour rattraper les paperasses du testament flottant à la dérive : « Et j'étais prêt à parier que le professeur n'aurait pas nagé un mètre pour récupérer les souvenirs de ces planteurs de navets inconnus. La dynastie du professeur était née avec lui, comme celle de Vespasien, et était destinée, comme on le voyait, à être brève³¹². »

Le prénom de son père, Wolfgang, rappelle celui du grand musicien Mozart. Serait-ce que le roman veut nous faire valoir un côté artistique à ce personnage considéré comme un tyran par le fils ? Nous verrons dans le chapitre suivant, comment sa poésie, *L. inédit de poèmes : La Nouvelle Énéide, 1981 (sic)*, a été camouflée dans un de ses journaux intimes. Anibal est étonné d'entendre son nom au complet : Anibal Tesino Brener Gómez, ainsi que celui de sa mère que son père préférerait ignorer. Anibal est bouleversé de la connotation de ses prénoms et de l'influence qu'ils ont encore sur sa vie. Il se sent condamné à vivre en héros de guerre et à performer à la hauteur des exigences de son père décédé. La coprésence de ces personnages historiques dans un texte contemporain fait penser à une forme d'intertextualité qui relève presque de la citation, plus que de l'allusion³¹³. Anibal se souvient amèrement que son prénom usuel, donné en l'honneur « d'Hannibal Barca, 247-183 av.-JC, celui qui avait eu l'idée d'introduire ces maudits éléphants dans les guerres puniques et dont l'ascension et la chute à la tête des Carthaginois³¹⁴ », le confronte régulièrement à sa condition actuelle d'incapacité et d'incompétence humaine. Comble de désespoir, à la lecture du testament, on lui rappelle son deuxième prénom, Tesino. Anibal y repense en faisant référence à l'ironie de ses deux prénoms, l'un gagne, l'autre perd :

[...] Tesino, enseveli depuis tant d'années dans ma mémoire [...] dont la ridicule grandiloquence faisait référence à la bataille du Tessin où les Carthaginois, sous les ordres de mon homonyme détesté, avaient réussi à surprendre l'ennemi en traversant le Rhône à l'aide d'outres en guise de flotteurs.

³¹¹ *Ibid.*, p. 81.

³¹² *Ibid.*, p. 210.

³¹³ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 8.

³¹⁴ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p.13.

[...] Si seulement je pouvais obtenir des Romains et des Carthaginois une courte, très courte trêve, juste le temps de la lecture du testament³¹⁵.

Tous ces souvenirs épuisent Anibal. D'autant plus qu'il vient de découvrir dans une des boîtes-testament, le costume d'Étrusque, un costume de guerrier qu'on lui avait confectionné et qui le rendait ridicule aux yeux de ses camarades. Il avait dû passer de nombreuses heures à se documenter pour en rendre le plus exactement possible la teneur. Une autre allusion intertextuelle relative au thème du combat, du travail et de la victoire³¹⁶. Anibal se demande pourquoi son père lui aurait laissé un tel souvenir puisqu'il lui avait confisqué ce costume à la suite d'un bulletin où il s'était classé le septième de sa classe. Voulait-il ainsi communiquer la fierté de son fils dont il a fait état dans ses journaux intimes ? Anibal y voit encore un piège, reconnaissant à peine son père, celui-ci ayant « toujours fait en sorte que ses messages soient clairs comme de l'eau de roche³¹⁷ ».

Ainsi, *Une semaine en octobre* et *Scipion* sont deux romans qui mettent en évidence des personnages-lecteurs captifs de personnages-auteurs. Ceux-ci, inaccessibles, leur ont laissé des écrits volontairement obscurs en vue de leur faire prendre conscience de leurs actions et de les faire évoluer. Les personnages montrent aussi les traces laissées par l'oppression sociopolitique d'un passé récent, ce qui se reflète dans les nombreux non-dits qui traversent l'intrigue. Il ressort également que l'emprunt à des œuvres antérieures sous forme de relations transtextuelles maintient les personnages-lecteurs dans des conditions de perpétuelles interrogations qui les bouleversent. Ces romans répondent en fait à ce que Kundera discute sur l'esprit du roman : « L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman³¹⁸. » Dans le chapitre suivant, nous ferons ressortir les stratégies de lecture que les personnages-lecteurs doivent développer pour accéder à la teneur véritable des propos des personnages-auteurs.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

³¹⁶ Jean-Paul Thuillier, *Les Étrusques-Histoire d'un peuple*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Civilisations », 2003, 239 p.

³¹⁷ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 20.

³¹⁸ Milan Kundera, *op.cit.*, p. 34.

CHAPITRE III

LA RECHERCHE DE SENS : LES STRATÉGIES DE LECTURE

Dans le chapitre précédent, nous avons illustré comment les textes interpellent les personnages-lecteurs des romans *Une semaine en octobre* et *Scipion*. C'est la complexité des non-dits textuels qui les incite à un travail mental intense pour faire transparaître la teneur réelle des propos cachés des personnages-auteurs. Comme le mentionne Eco, le « "Non-dit" signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression, [...] ». Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur³¹⁹ ». Le texte prévoit alors un lecteur selon la stratégie de l'auteur, une stratégie similaire à une stratégie militaire : il assume que ses compétences sont semblables à celles de son destinataire et en prévoit les réactions, c'est le Lecteur Modèle³²⁰. Gervais observe que le lecteur chemine entre une lecture de surface et une lecture de compréhension selon le type de textes³²¹. Pour les personnages-lecteurs du corpus, une tension entre ces deux modes de lecture devient particulièrement intense où s'entremêlent des processus perceptuel, cognitif, argumentatif, affectif et intégratif³²². C'est que, d'une part, les personnages-auteurs ont créé des textes fermés. D'autre part, le fait que les personnages-lecteurs connaissent intimement les personnages-auteurs favorise des interprétations multiples des plus créatives pour faire sens de

³¹⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 62.

³²⁰ *Ibid.*, p. 64-68.

³²¹ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 9.

³²² Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 25.

leurs intentions. Un personnage-lecteur est identifié comme tel s'il répond à des critères spécifiques que Baudry a rigoureusement établis³²³.

3.1 Les personnages-lecteurs

Pour qu'un personnage soit identifié comme personnage-lecteur, il doit être présent dès le premier chapitre et le document qu'il est contraint de lire doit contenir plusieurs éléments relatifs à son identité qui le font évoluer³²⁴.

Dans *Une semaine en octobre*, Clemente sera pris au piège de la lecture des propos de Clara à qui il a lui-même suggéré d'écrire pour soulager sa peur de mourir :

Je sais qu'on ne peut pas se débarrasser d'une maladie comme celle-là, j'ai dit un soir à Clemente, sur la terrasse, [...], mais je voudrais faire quelque chose qui m'en éloigne, qui m'éloigne de moi-même. Écris, m'a-t-il immédiatement proposé, comme s'il y avait déjà songé. J'ai été surprise que ce soit lui qui trouve ainsi, si vite, ce qui pouvait encore m'enthousiasmer à ce moment-là de ma vie³²⁵.

Clemente s'imagine probablement qu'elle va s'astreindre à écrire un journal intime. Mais, si l'intention de Clara est de s'éloigner d'elle-même, on soupçonne qu'il sera question d'un autre genre de texte.

C'est bien malgré lui que Clemente lit en cachette les textes de Clara. Elle laisse son cahier d'écriture dans un tiroir qu'il ouvre souvent et dès les premières lignes, il devient captif, ne pouvant s'empêcher d'attendre les chapitres suivants. Le récit semble improbable et en même temps, il pourrait le concerner. Il a peu à peu l'impression qu'il s'agit d'une sorte de règlement de comptes et il n'a pas le choix de poursuivre sa lecture, sans pouvoir en discuter avec le personnage-auteur : « Et ce foutu cahier qu'il a sous les yeux ? Qu'est-ce que c'est ? Un testament, une longue lettre qui lui est destinée, une confession avant de mourir³²⁶ ? » Nous

³²³ Marie Baudry, *op. cit.*, p. 9-96.

³²⁴ *Ibid.*, p. 20.

³²⁵ Elizabeth Subercaseaux, *op. cit.*, p. 16.

³²⁶ *Ibid.*, p. 65.

reviendrons sur l'évolution de ce personnage dans la section sur les stratégies de lecture qu'il développe pour faire sens des textes de son épouse.

Quelles caractéristiques physiques ont ces deux personnages principaux, question de les camper dans leur univers respectif, comme le suggère Baudry ? On sait que Clara est très malade, elle se décrit elle-même ainsi : « J'ai traversé la salle à manger et stoppé devant le miroir près de la porte. C'était bien moi, Clara Griffin. Rien n'avait changé. Mon visage amaigri et pâle, mes yeux noirs, ma bouche aux lèvres épaisses³²⁷. » Son mari est en santé, il a l'air plus jeune que son âge et a un profil délicat : « [...] son visage aux lignes fines, presque féminines. On ne dirait pas celui d'un homme de cinquante ans. Un nez légèrement prononcé et une ride qui lui traverse le front constituent ses traits les plus affirmés, peut-être les plus virils³²⁸. »

Baudry introduit sa conception du personnage-lecteur comme celui qui n'existerait que par les lectures qu'il fait et ce, dès le début du roman. De plus, il faut que de telles lectures favorisent son apprentissage et définissent l'univers romanesque dans lequel il évolue³²⁹. Dans *Une semaine en octobre*, l'objet livre est clairement décrit au tout début du roman :

Une nuit, il entend des bruits au premier étage. Il se lève. Dans la cuisine, il ouvre le tiroir où Clara range la lampe de poche. Un cahier attire son attention. Sur la couverture, à l'encre de Chine et en caractères d'imprimerie, il est écrit : *Une semaine en octobre*. Et plus bas, en rouge, avec des lettres plus petites : Clara Griffin. Un de ces gros cahiers à couverture cartonnée qui servent à tenir la comptabilité dans une entreprise. Dès la première page, l'écriture pointue de Clara, aux contours presque parfaits, lui saute au visage. Il jette un coup d'œil à l'ensemble, puis se plonge dans la lecture³³⁰.

Dans cet extrait, on repère plusieurs éléments importants pour la suite du roman. D'une part, l'objet livre comme tel. Il s'agit d'un cahier de comptabilité. Que fait ce cahier dans la maison de Clara ? Nulle part, il n'est mentionné qu'elle a exercé la profession de comptable. On perçoit un symbole avec le fait de mettre à jour des bilans, des bilans de vie avant de mourir.

³²⁷ *Ibid.*, p. 5.

³²⁸ *Ibid.*, p. 22.

³²⁹ Marie Baudry, *op. cit.*, p. 20.

³³⁰ Elizabeth Subercaseaux, *op. cit.*, p.17.

On met les comptes à jour, on règle ce qui ne va pas, ce que Clara retient de sa vie avec Clemente. D'autre part, Clara a une écriture presque parfaite. Pour une personne affaiblie par la maladie, il est donc probable qu'elle y a mis toutes ses énergies pour que le message soit clairement perçu et non qualifié d'hallucinations d'une femme à demi-consciente. Enfin, le titre *Une semaine en octobre*, que signifie-t-il ? Clemente va essayer de vérifier des dates selon les événements que Clara relate dans ce cahier. Rien ne concorde. Si on replace ce titre dans le contexte sociopolitique du Chili, on peut faire le parallèle avec le référendum du 5 octobre 1988 au Chili³³¹. Dans ce roman, il est question d'une fin évidente avec la mort du personnage-auteur, au même titre que la fin de la dictature dans ce pays. Cette fin marque pour Clara l'arrêt de la dictature de la maladie. Avec la mise en scène que Clara a inventée, elle se libère aussi de la dictature de l'infidélité de son mari en lui renvoyant le poids de ses émotions.

Clemente critique les écrits de Clara tout au long du roman, ce qui provoque l'effet voulu : à sa dernière lecture du cahier noir, ce n'est plus le même homme : « Ce qu'il vient de lire le fait trembler. [...] Il a été un imbécile et un lâche³³². » Clemente a, bien sûr, la compétence pour lire, il est architecte et a déjà écrit des textes scientifiques. Par contre, il peut difficilement confirmer la véracité des faits narrés par Clara et n'a probablement aucune façon de reconstruire sa vie à la mort de sa femme. On note que ce personnage a certainement l'appétence pour mener à terme la lecture des notes de son épouse, acte qui demeure la trame de fond du roman. Ces critères font partie du premier axe pour comprendre le personnage-lecteur dont discute Baudry³³³. Le second axe établit le critère quantitatif. Dans ce roman, Clemente n'a que le seul cahier comme intérêt. Le critère qualitatif est alors le plus important, puisque le récit du cahier le concerne, lui et sa situation maritale. Enfin, avec le critère mimétique, le personnage-lecteur engage une représentation de l'acte de lecture. Il est ainsi

³³¹ Olivier Dabène, « Chili 1973-1988 : Du coup d'État militaire à la fin de la dictature », en ligne, <https://www.sciencespo.fr/bibliotheque/fr/rechercher/dossiers-documentaires/chili-1973-1988/chronologie>, consulté le 19 novembre 2019. Le 5 octobre 1988, lors d'un référendum, le peuple dit non au général Augusto Pinochet, à la tête du pays depuis 1973, et qui réclamait de rester en poste jusqu'en 1997.

³³² Elizabeth Subercaseaux, *op. cit.*, p. 177.

³³³ Marie Baudry, *op. cit.*, p. 84-85.

décrit : « Il possède un livre dont l'aspect matériel importe moins que le récit de son acquisition et de son usage³³⁴. »

Avec *Scipion* de Pablo Casacuberta, on entre dans l'univers d'un fils nommé Anibal Brener, déshérité par son père comme déjà mentionné antérieurement. Ce père, le plus souvent appelé le professeur par Anibal, passe pour un brillant historien universitaire surtout aux yeux de ses étudiantes. À ce fils rebelle, alcoolique, ne sont léguées que trois boîtes de souvenirs qui contiennent plusieurs sortes de textes. Il s'agit alors du critère quantitatif. Nous identifions ainsi Anibal comme le personnage-lecteur puisqu'il en est le seul destinataire. Dès les premières pages du roman, il est question de livres, soit la bibliothèque du père, négligée depuis son décès, malgré que sa fondation eût dû s'en occuper. Anibal est surpris de voir que les « dix mille volumes de la bibliothèque » pourraient être « dévorés par les vers ou les souris, festin évident vu la quantité presque irrespirable de poussière de papier dans l'air³³⁵ ». C'est dans ce contexte qu'Anibal découvre, dans une des boîtes, un livre que le père veut contraindre le fils à lire pour l'amener à une évolution personnelle. On retrouve donc ici le critère relatif à l'apprentissage par la lecture que souligne Baudry. Comme nous l'avons déjà décrit au chapitre précédent, y est camouflée une lettre lui indiquant qui contacter pour obtenir son véritable legs. Le père veut ainsi s'assurer que son fils a enfin eu le courage de s'attaquer à une version abrégée (un seul volume résumé par Saunders) de *l'Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain*, contenant de sept à treize volumes dans la version originale de Gibbon³³⁶. L'importance de ce texte a été rapportée pour l'évolution du fils dans le chapitre antérieur. Ainsi, Anibal est bien le personnage-lecteur puisqu'il n'existerait pas sans tous les textes transmis par le père.

La première lettre découverte par Anibal dans la maison paternelle est ainsi le point de départ de toutes les énigmes qu'Anibal doit résoudre, tous les pièges à éviter, tous les autres textes qu'il est contraint d'interpréter. Il lui faudra prendre des décisions suite à une série d'analyses, de déductions et d'hypothèses à construire afin d'orienter ses actions. Les écrits du

³³⁴ *Ibid.*, p. 76.

³³⁵ Pablo Casacuberta, *op. cit.*, p. 15.

³³⁶ *Ibid.*, p. 30.

père, nombreux et diversifiés, dans les trois boîtes, le confirment alors comme étant le personnage-auteur dans le roman. Voici la teneur du document principal, la lettre qui n'arrête jamais d'intriguer Anibal, surtout avec ce mot *Papa* complètement placé à droite de la lettre et à peine visible.

Ce papier, couvert d'un bord à l'autre d'une écriture bigarrée, était rédigé de la façon suivante :

Cher Anibal,

Tu vas te demander pourquoi justement Gibbon. Simple petite charade pour m'assurer que tu auras enfin entrepris de le lire.

Tu te seras aussi probablement demandé pourquoi mon testament, étant donné l'affection que je t'ai toujours portée, te mentionne si peu. Berta a sa vie, un mari, des enfants et un avenir. Toi, tu es dépourvu de tout cela. Et, en plus, tu as ton problème.

Pour éviter des désagréments à ta sœur, j'ai établi deux testaments. L'un d'eux ne concerne que toi et j'ai voulu qu'il te soit communiqué une fois que Berta aurait regagné sa patrie d'adoption.

Maître Manzini t'expliquera les conditions. Ne t'irrite pas de ces détails. D'une façon ou d'une autre, nous sommes tous conditionnés.

Avec toute mon affection,

*Papa*³³⁷

Ainsi, le personnage-lecteur de ce roman est bien Anibal, selon la nomenclature développée par Baudry. Encore ici, les textes à lire répondent, d'une part, au critère quantitatif : il y a trois boîtes de documents à déchiffrer, et, d'autre part, au critère qualitatif, puisque ces documents concernent directement le fils. Tout ce que le père a laissé vise à provoquer une transformation du fils. Ce qu'il en fait constitue la toile de fond du roman. Pour poursuivre avec les critères de Baudry permettant de comprendre le personnage-lecteur, on peut se demander si Anibal a la compétence pour la lecture des écrits du père. C'est une certitude : « — Oui, j'ai fait des études d'histoire et pendant quelques années de la recherche

³³⁷ *Ibid.*, p. 33-34, en italique dans le texte original.

avec le professeur³³⁸. » C'est un universitaire que le père considère cependant comme raté. Lui-même a cette perception de sa vie, puisque, dit-il, il vit dans un taudis : « [...] ce taudis où je gagnais mon sporadique pain en tapant des thèses d'étudiants en droit ou en notariat³³⁹. » Il est intéressant de noter que la suite du roman est orientée vers une lutte de pouvoir avec un avocat corrompu, comme si Anibal était déjà destiné à devoir gérer des questions de droit pour obtenir son héritage. La fin du roman montre qu'il a gagné : « On pouvait même dire qu'en ce moment, j'étais plus vivant que jamais, car je venais de me retrouver en face d'une des sources de mon malheur et d'en recevoir le premier souffle de justice qui m'était accordé depuis de longues années³⁴⁰! » On comprend qu'il s'agit de la publication de son œuvre dont son amie Selma s'était basée pour obtenir son doctorat en Histoire. Pour faire suite aux aspects reliés à la lecture, les inscriptions qu'il note sur les boîtes de livres ont déclenché ce commentaire d'Anibal : il se met à dire que son père se moque de lui en disant qu'il ne savait peut-être plus lire :

Je les reconnus aussitôt, car elles étaient marquées de chaque côté visible par un feutre de couleur vive, comme si doutant encore que je sache lire mon nom, le professeur avait tenu à me faciliter la tâche en traçant des lettres de la taille du pouce et de couleur rouge sang³⁴¹.

Si Anibal a la compétence pour interpréter les énigmes fabriquées par son père, il n'a cependant aucune appétence pour commencer la lecture des textes légués. Il soupçonne que son père lui tend des pièges³⁴². D'ailleurs, le premier chapitre du roman se termine sur un malaise physique d'Anibal qui ne peut supporter davantage le poids de ses réflexions. La manière dont Anibal se décrit lui-même nous amène à saisir que les transformations exigées du père n'étaient pas inopportunes. Doué d'une grande capacité d'introspection, Anibal est conscient de sa situation actuelle précaire à tous points de vue. Ainsi, se présente-t-il comme

³³⁸ *Ibid.*, p. 24.

³³⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 247.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

³⁴² *Ibid.*, p. 37.

un alcoolique athée aux cheveux blancs et, à trente-huit ans, « presque un adolescent³⁴³ ». Il est conscient, qu'à cette époque, il ne répondait en rien aux aspirations de ce père.

3.2 Les processus de lecture

Comme les personnages-auteurs ont choisi de contraindre leur destinataire à s'investir dans leurs propos, les personnages-lecteurs n'ont d'autres choix que de s'inventer des stratégies de lecture afin d'en comprendre les véritables intentions. Au même titre que l'effet du cahier noir sur Clemente dans *Une semaine en octobre*, le déchiffrement du contenu des boîtes-testament par Anibal dans *Scipion* se révèle une représentation de l'acte de lecture. Nous avons vu au chapitre premier que Gervais et Bouvet proposent une réflexion sur l'acte de lecture tenant compte à la fois du texte, et à la fois du lecteur³⁴⁴. Ils suggèrent que c'est la relation qui unit le texte et le lecteur qui détermine l'acte de lecture. Dans *Une semaine en octobre* et dans *Scipion*, nous avons illustré, au second chapitre, comment les personnages-lecteurs sont soumis aux exigences des écrits laissés par les personnages-auteurs. Ceux-ci présument que leurs textes sont suffisamment clairs pour provoquer les effets voulus. Ils assument ainsi pouvoir communiquer avec leurs lecteurs malgré leur absence irrévocable. Ils ont prévu leur capacité à les décoder. C'est en se basant sur l'orientation de Gervais que nous abordons l'analyse du processus de lecture dans les deux romans. Dans *Une semaine en octobre* et dans *Scipion*, les personnages-lecteurs sont déjà soumis à des tensions avec les personnages-auteurs, ce qui se répercute sur les modes de lecture qu'ils adoptent pour en arriver à élucider le sens des écrits imposés et transposer dans leur vie ce qu'ils en ont retenu.

3.2.1 Les processus de lecture dans *Une semaine en octobre*

Dans ce roman, la tension entre la lecture-en-progression et la lecture-en-compréhension se maintient d'un chapitre à l'autre et à l'intérieur d'un même chapitre. Clemente lit toujours en solitaire, le soir ou la nuit et en cachette³⁴⁵. Il se sent coupable de lire les écrits de sa femme,

³⁴³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴⁴ Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *op. cit.*, p. 5.

³⁴⁵ Elizabeth Subercaseaux, *op. cit.*, p. 87.

mais il le fait, même quand les dernières heures de Clara sont éminentes : « Il s'était juré de ne plus lire le cahier. Pourtant, [...], il descend à la cuisine et ressort le cahier du tiroir³⁴⁶. » Un autre exemple de son ambivalence : « Les deux semaines suivantes, Clemente n'ose pas rouvrir le cahier. Il sent qu'il n'a pas le droit d'entrer ainsi dans la vie privée de sa femme³⁴⁷. » Son mode de lecture est souvent similaire : il regarde rapidement l'ensemble du texte³⁴⁸ ou encore le nombre de nouvelles pages que Clara a rédigées, et il se demande s'il devrait continuer à lire tellement il est troublé : « Il y a trois ou quatre chapitres de plus. Mais Clemente n'a pas le courage de continuer³⁴⁹. » Lisant d'abord pour connaître l'issue des écrits de Clara, il arrête, commente intérieurement, referme le cahier et réfléchit longuement pour essayer de décoder le vrai du faux de ce qu'il peut comprendre du récit : « Même si le trouble que ce texte fait naître en lui, ce mélange de fiction et de vérité, le déconcerte³⁵⁰. » Très souvent, il reprend la lecture d'un paragraphe ou d'un chapitre entier. Par exemple, « de façon quasi automatique, il rouvre le tiroir où se trouve le cahier et le sort de nouveau pour relire un paragraphe en particulier³⁵¹ ». C'est surtout quand il est en colère qu'il retourne lire des extraits du cahier : « Ce langage brûlant et bourré de clichés en même temps, [...], le met hors de ses gonds³⁵². » Clemente est partagé entre lire et ne pas lire. Son mandat personnel est de savoir si l'aventure que sa femme raconte dans ce cahier a vraiment eu lieu. D'une part, Clemente trouve cette situation improbable entre deux personnes mourantes et, d'autre part, il est autant blessé dans son orgueil que dévoré par la culpabilité de sa propre infidélité. Cette tension entre vouloir savoir et ne pas savoir déclenche un processus affectif qui influence sa façon de lire. Le cahier, il est même arrivé à en avoir peur : « Clemente regarde le cahier avec méfiance. Comme un ennemi, il le range dans le tiroir³⁵³. » Plus il lit, plus il se fait des hypothèses sur la véracité du récit de Clara. Il se demande s'il s'agit d'une histoire romancée qui reflète les désirs de sa femme ou si c'est

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 108.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

³⁵² *Ibid.*, p. 110.

³⁵³ *Ibid.*, p. 49-50.

vraiment le récit d'une liaison vécue. Il est même allé voir l'appartement dont il est question dans le cahier. Comme plusieurs éléments concordent, il ne cesse de trouver des arguments pour justifier que la liaison aurait vraiment eu lieu et que l'amant y serait mort. Tout ce processus cognitif et argumentatif se mêle aux aspects affectifs suscités par le récit. On repère des énoncés comme : « Clemente sent un frisson lui traverser le dos³⁵⁴ »; « Plus Clemente avance dans le récit, plus il est troublé³⁵⁵ »; « [...] la tête entre les mains, [...] Il frissonne. Il ne veut pas que ce soit vrai. Il veut que ce soit le produit de l'imagination de sa femme³⁵⁶. » Il persiste pourtant à essayer de mettre ensemble les faits dans ce récit qui lui semble de plus en plus complexe et qui le confronte constamment à sa propre existence. Il a commencé à comprendre certaines choses en relisant quelques passages : « Ce cahier s'adresse à lui. Et à lui seul. À présent, c'est clair. Et plus que jamais, ça lui fait peur³⁵⁷. » Sa relation avec le texte devient de plus en plus une lecture-en-compréhension. Le contenu est alors davantage transparent, les doutes s'estompent, sans toutefois être éliminés. Le personnage-auteur l'a programmé ainsi et rien de ce que le personnage-lecteur puisse faire ne va complètement favoriser la compréhension totale du texte. Une fois Clara décédée, Clemente reprend le cahier pour lire le dernier chapitre qu'elle a écrit. On y voit alors tous les processus de lecture s'enclencher :

Pendant un moment, il regarde les phrases, presque sans les voir, puis il se concentre. Il lit. Rapidement, pour en finir au plus vite, tout savoir enfin, clore cette histoire pour de bon. À la fin, ses yeux s'emplissent de larmes. Il est sonné. [...] Son regard erre dans la pièce. Il tente de contenir son émotion. Ce qu'il vient de lire le fait trembler. Il se met à relire le chapitre, cette fois avec attention. [...] Clemente ne parvient pas à comprendre... Comment a-t-elle pu passer les derniers mois de sa vie avec ce poids sur la conscience, sans rien lui dire... Mais si ! D'une certaine manière elle le lui a dit ! C'est pour ça qu'elle a écrit dans ce cahier une dernière fois avant de mourir [...] ³⁵⁸.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 176-178.

Il semble qu'il n'ait pas tout compris. Il ne se demande pas si lui a la conscience tranquille avec ses mensonges. Les comportements de Clemente correspondent à ceux d'une forme de violence machiste tacite, relique d'une société patriarcale ancestrale au Chili³⁵⁹ et qui y serait encore présente. Clemente de continuer encore à se questionner et à argumenter sur la véracité des faits racontés par Clara. Mais le personnage-auteur n'est plus là pour discuter de ses intentions. Clara savait très bien comment son mari réagirait. Dans ce sens, elle a prévu son lecteur. Elle connaît son encyclopédie personnelle, ce qui lui permet de viser juste par le récit du cahier noir. Ce que Clemente a lu résonne longuement et une réflexion s'engage alors sur son attitude envers sa femme avant et pendant sa maladie. Il essaie de trouver une réponse à ses interrogations en téléphonant au domicile de l'amant Leonel. C'est en fait la conclusion de l'histoire que Clara a inventée pour son mari.

Il est clair que, tout le long de *Une semaine en octobre*, le personnage-lecteur, pour réaliser son objectif de départager la réalité de la fiction, doit faire un travail mental constant. Il élabore des hypothèses, il argumente à partir de ses souvenirs et des probabilités d'occurrence des faits relatés dans le cahier. Il y croit, il doute, il relit, il réfléchit. Une tension entre lire pour savoir et lire pour comprendre est toujours à l'œuvre. Il cherche la transparence du texte. Au début du roman, Clemente avait suggéré à Clara d'écrire pour se libérer du stress de sa maladie. Il croyait qu'elle écrirait tout simplement un journal intime, mais non³⁶⁰. Le texte est plus complexe qu'il ne l'aurait imaginé. Qu'il ait réussi ou non à en extraire la teneur, ceci fait partie de l'énigme du roman et de la vengeance de Clara.

3.2.2 Les processus de lecture dans *Scipion*

Dans ce roman, le personnage-lecteur est confronté à plusieurs types de textes. Lui seront alors d'autant plus difficiles d'effectuer les opérations de compréhension visant à rendre transparentes les intentions du personnage-auteur. Le principal matériel du roman concerne

³⁵⁹ TV5 Monde-Info, « L'actualité de la condition des femmes dans le monde », en ligne, <https://information.tv5monde.com/terriennes/au-chili-en-ce-mois-de-mai-2018-une-vague-feministe-des-etudiantes-contre-les-violences>, consulté le 20 novembre 2019.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

d'abord tous les écrits laissés par le personnage-auteur. Nous allons analyser les stratégies de lecture plus à fond concernant ce matériel ultérieurement dans cette section.

Mentionnons d'abord les autres documents secondaires qui vont provoquer une interprétation spontanée basée principalement sur l'émotion. Anibal aborde le contenu des boîtes à première vue avec méfiance, ensuite avec une curiosité discrète. Ses réactions, toujours teintées d'ambivalence, nuisent à l'interprétation des propos du père légataire. Dès le début du roman, le costume d'Étrusque que découvre Anibal dans une des boîtes-testament suscite chez lui une vive réaction de colère et d'incompréhension, soupçonnant que son père le toisait de l'au-delà³⁶¹. Cette réaction culmine à la vue d'un exemplaire de la version abrégée de *Gibbon* qui, en plus, camoufle une note manuscrite du père³⁶². Anibal se souvient alors que « chaque page que j'ai tenté de lire, [...] m'avait donné l'impression d'être écrite directement par mon père, mot à mot, et de cacher entre les lignes un plan secret de ses aspirations³⁶³ ». Il n'est pas surprenant qu'il soit alors spontanément déconcerté, et qu'il considère ce livre imbu de « deux messages implicites³⁶⁴ ». On remarque cependant la transformation du personnage lorsqu'il se met à la relecture de ce texte, dans un cadre tout à fait différent. Anibal est maintenant installé dans la maison paternelle : « [...] je constatai que les longs soliloques auxquels se livrait Gibbon résonnaient pendant des heures dans mon cœur ému, et que le soir je me couchais la tête pleine d'images, d'illusion et d'affection³⁶⁵. »

Les manuscrits du personnage-lecteur lui-même constituent un autre ensemble de documents secondaires. Un seul fut publié, et seulement en appendice de la thèse de doctorat de son amie; il en fait une relecture critique : « Je relus mon essai [...]. En tout cas, je ne le relus qu'une fois, avec attendrissement, et je le reposai sur l'étagère, avec l'intention de ne plus jamais le rouvrir³⁶⁶. »

³⁶¹ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 37.

³⁶² *Ibid.*, p. 37.

³⁶³ *Ibid.*, p. 30.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 252.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 255.

On ne peut ignorer enfin les autres éléments qu'Anibal doit décoder. Par exemple, à la vue des radiographies du thorax et du crâne de son père, il se sent envahi d'une grande tristesse en imaginant les souffrances qu'il a dû endurer³⁶⁷, tout en demeurant nerveux et perplexe devant « ces portraits fantasmagoriques³⁶⁸ » de la vie intérieure de son tyran de père.

Anibal commente également les photos des enfants de sa sœur Berta. Il ne se fie qu'à son impression vu qu'il n'a plus aucun contact avec elle. Selon lui, ces photos étaient « débordantes de sourires cariés » envoyés en grand nombre au père. Anibal remarque que pour les dessins des enfants, c'était « cet alluvion de papiers que le professeur jetait systématiquement à la poubelle »³⁶⁹. On retrouve le même genre de dialogue, sans mots, de Berta avec son frère quand celui-ci récupère la maison familiale. Elle lui envoie alors des dessins de ses enfants, sans aucune lettre d'accompagnement, ce qu'Anibal interprète comme le fait « qu'elle tolérait au moins la situation³⁷⁰ ». Le père n'a jamais mentionné à sa fille les raisons du legs de la maison paternelle à son fils. On remarque ici, comme dans le roman *Une semaine en octobre*, des manifestations du comportement patriarcal machiste, le père ayant exilé sa fille et lui ayant laissé croire qu'elle pourrait suivre ses traces d'historien. Comme personnage-auteur, il savait probablement que sa fille n'aurait pas fait de problème à son frère. Il connaissait bien l'encyclopédie de cette observatrice, une lectrice tacite d'événements. Anibal connaît lui aussi la compétence de sa sœur pour comprendre les inégalités financières que son père a provoquées. Voulant qu'un climat de paix s'installe entre eux, il se met à penser à leur enfance où ils jouaient et riaient ensemble. Il veut garder cette image en se faisant le commentaire suivant : « Je suppose que découvrir les dernières volontés de mon père lui fit reconsidérer la place qu'elle avait occupée dans le jeu [de la tyrannie à mon égard] et se demander s'il valait la peine de continuer à le jouer avec la même ténacité qu'avant³⁷¹. » En guise de réconciliation, il encadre les dessins des enfants. Le récit nous transporte d'ailleurs vers leur enfance, par une

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 132.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 119.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 254.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 254.

photo trouvée au Brésil chez le glacier que sa mère a rejoint, photo qui émeut Anibal au plus haut point :

Puis, en baissant les yeux sur le cadre vitré, je découvris [...] une petite photo en noir et blanc. Elle représentait deux enfants enlacés devant un poney, souriants. C'était Berta et moi. Je n'avais jamais vu cette photo, mais c'était incontestablement nous deux. Berta était toute belle, avec un sourire plein de candeur, et j'avais l'air d'être son petit admirateur, qui la tenait par l'épaule avec une infinie tendresse. Je sentis mes yeux se remplir de larmes³⁷².

Dans la même boutique au Brésil, Anibal remarque une photo avec plein de gens qui étaient « attablés autour d'une guitare ». En particulier, il s'attarde sur une femme dans un coin, qu'il pense être sa mère : « En tout cas, l'air de fête qui régnait sur la photo m'inspira un sentiment ambigu de tristesse, comme s'il s'agissait d'une fête que j'avais ratée. Ils paraissaient tous tellement heureux³⁷³ ! » Enfin, comme dernier document secondaire dont Anibal fait la lecture, il s'agit des journaux qu'il déchiffre difficilement à cause de sa pauvreté et de son état de santé : « Comme lorsqu'on lit des bandes dessinées, mon regard glissait sur ces colonnes de texte sans espoir de saisir la moindre bribe d'information, et au bout d'une séance de lecture infructueuse je finissais par m'endormir [...]»³⁷⁴.

Les principaux écrits du père concernent son journal intime et son recueil de poèmes. Ces deux documents font partie d'une des boîtes-testament dont Anibal a trouvé une liste qui, non seulement l'a inquiété, mais l'a aussi secoué au point de désirer prendre le temps de les « examiner attentivement³⁷⁵ ». Depuis qu'il a apporté les boîtes dans sa chambre, il est incapable de dormir : « [...], je finissais toujours par contempler les trois boîtes empilées sur la table, dont la présence m'inoculait des doses égales de curiosité, d'angoisse et de fureur³⁷⁶. » Anibal n'a alors aucune appétence pour entreprendre l'exploration du contenu de ce legs paternel. Quand il décide d'ouvrir une de ces boîtes, il s'aperçoit que son père en a listé le contenu. Déjà, à la seule vue de cette liste, on assiste à la tension entre la lecture-en-progression

³⁷² *Ibid.*, p. 260-261.

³⁷³ *Ibid.*, p. 260.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁷⁵ *Ibid.*, p.101.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.100.

et la lecture-en-compréhension. Nous la reproduisons ici intégralement pour faire ressortir l'ampleur du travail mental qui attend Anibal :

Inventaire complet du legs pour Anibal :

Un trousseau de bébé. Enfance d'Anibal (nombril, dent)

1 photo de la mère, dans un cadre en fer-blanc

3 disques de Dixieland

1 costume étrusque avec boucle

Édition abrégée de Gibbon (Saunders, 1 volume)

1 cartable avec toute ma correspondance sentimentale

1 journal intime relié, 1967-1972

1 journal int. relié, tome V, 1972-1974

1 j.int.rel. Tome VI, 1975-1978 (tome volumineux)

8 albums photos (voyages Rome/Grèce/Turquie)

L. inédit de poèmes : La Nouvelle Énéide, 1981

Dossier clinique et 12 radiographies du thorax et du crâne³⁷⁷.

En ce qui concerne les journaux intimes, seul le *Tome VI, (1975-1978)* a été sauvé d'une inondation. Les circonstances de cette perte présentent un Anibal bien différent, un lecteur qui, tout à coup, arbore une appétence pour la lecture du fameux butin. Il s'agit d'une section du roman qui illustre une véritable transformation des comportements d'Anibal. Elle occupe une trentaine de pages dans lesquelles il décrit dans les moindres détails comment l'avocat et lui se sont entraîdés pour éviter leur noyade et ce qu'il a vu disparaître dans l'eau de la rivière³⁷⁸. Il convient de rapporter les circonstances de la rencontre des deux personnages qui ne partagent pas un intérêt commun pour l'histoire contemporaine. Dans un premier temps, on retrouve Anibal installé dans le pavillon de campagne de Manzini. Anibal s'était laissé convaincre par

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 100-101, en italique dans le texte; *L. inédit de poèmes* (sic).

³⁷⁸ *Ibid.*, p.188-217.

l'avocat d'écrire la biographie de Dogliani, un certain philanthrope, grand-père de sa femme Matilde. C'était, semble-t-il, un privilège qu'il offrait à Anibal pour répondre aux conditions du testament. C'est alors que Manzini parle de l'aspect « historiographique » de l'affaire³⁷⁹. Pour décrire Dogliani, Manzini se livre à une « opérette enflammée³⁸⁰ » selon Anibal : sur près de deux pages³⁸¹, il en fait l'éloge :

– Oui, le philanthrope, mais aussi l'homme de lettres, le philosophe et par-dessus tout le plus célèbre alphabétiseur des femmes de nos campagnes : un homme dont la liste des mérites occuperait, en petits caractères, un volume entier, [...]. Il y a trois ans, comme vous le savez, il est mort sans que l'État lui offre le dernier hommage qu'il est d'usage d'accorder en pareil cas. De vieilles rivalités politiques ont fait que son décès a été tristement ignoré des sphères officielles. J'avais gardé des coupures de presse, des documents et des témoignages [...], si bien qu'ayant réuni toute cette documentation, je n'attendais plus qu'un appel de l'État pour contribuer à l'inauguration du musée Dogliani, ou en tout cas de la collection Dogliani³⁸².

Anibal se rend bien compte que Manzini ne désire pas insister auprès de l'État, ce qui est préférable dans le climat sociopolitique de l'époque. Par contre, c'est sous le couvert de la maison d'édition Xerxès, « dont la collection d'histoire contemporaine compte, [...] au moins deux cent quarante titres³⁸³ » que Manzini essaie de le convaincre d'écrire le livre à sa place. Il dit qu'il manque d'objectivité par rapport à cet homme qu'il présente comme s'il était son propre père³⁸⁴. Ceci ne rassure en rien Anibal ! Ni cette phrase de l'avocat concernant le parcours plutôt douteux de Dogliani : « [...], quel sujet peut être plus contemporain que la vie et l'œuvre de Dogliani, dont l'histoire s'est écoulée parallèlement à celle du siècle comme une rivière qui en aurait été un contrepoint³⁸⁵? » Manzini ne comprend vraiment pas la démarche scientifique de l'historien qu'est Anibal. C'est une insulte ou plutôt un piège pour le faire tremper dans une affaire obscure. En effet, Anibal découvre par hasard que ce Dogliani était

³⁷⁹ *Ibid.*, p.91.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.93.

³⁸¹ *Ibid.*, p.91-93.

³⁸² *Ibid.*, p.91.

³⁸³ *Ibid.*, p.92.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.92.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.92.

« un pervers³⁸⁶ » : le témoignage de « deux vieilles femmes contemporaines de Dogliani », « authentique témoignage historique », révèle que l'État avait refusé de lui faire un hommage quand les enquêteurs ont appris que « les filles qu'il a tripotées, il y en a eu entre soixante-dix et quatre-vingt, il me semble. Si tous les enfants conçus pendant ces classes de lecture étaient nés, tout le monde ici s'appellerait Dogliani, du gendarme jusqu'au sacristain³⁸⁷ ». Anibal se rend compte du subterfuge : « Je comprends maintenant pourquoi ils ont fait appel à moi ! Ils voulaient se servir d'un individu étranger à la famille pour blanchir d'une prose neutre et dépassionnée toutes ces années d'excès, et qui mieux qu'un tâcheron au nom célèbre pour se charger de cette besogne³⁸⁸ ! » Ce bref épisode de témoignage décrit bien la violence qui sévissait au moment de la dictature. Ce Dogliani se comportait comme un dictateur dans les campagnes, spécifiquement auprès des femmes. En ne taisant plus ces violences après sa mort, les paysannes ont réussi à présenter le personnage comme un démon. Un pas vers la liberté. On remarque aussi que cet extrait sur la dictature et la corruption représente la vérité transmise par la fiction comme le mentionne Vargas Llosa³⁸⁹. L'avocat, lui-même adulant le dictateur, veut écrire l'Histoire à sa façon dans une biographie qui aurait pris les allures d'une fiction, si les témoignages n'avaient pas été mis à jour.

Anibal décide d'abandonner le projet d'écriture et de quitter les lieux, toujours en se préoccupant de garder les boîtes comme bagages : « Au diable tout ça, me dis-je en boutonnant ma chemise avec un certain enthousiasme. Au diable la fortune et la gloire³⁹⁰ ! » ; « En tout cas, il n'était pas question que je reste coincé une seconde de plus dans cette colonie de mégalomanes³⁹¹. » Voulant s'esquiver et trouver un routier qui le rendrait chez lui, il prend le tome VI avec lui, au cas où il aurait le désir d'en lire une partie en chemin. La pluie commençant, il l'emballe dans du plastique pour ne pas l'abimer : « Je devais au moins à mon

³⁸⁶ *Ibid.*, p.139-142.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 142.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 143.

³⁸⁹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p.18.

³⁹⁰ Pablo Casacuberta, *op. cit.*, p. 152.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 153.

père cette marque minimale de considération³⁹² », se dit-il. Il s'assure ensuite de retourner au pavillon pour trouver quelqu'un pour lui apporter les fameuses boîtes sur le bord de la route. Tout à coup, la digue de la rivière se rompt, tout le pavillon est inondé. En état de panique, Anibal ne peut récupérer les autres documents : « [...] dans un état de totale obnubilation, [...], "Les affaires de papa", cette poignée de mots que j'avais proférés, puis transformés en une espèce de slogan, d'hymne de bataille, avaient fini par se traduire en pure conduite animale, [...]»³⁹³. » Anibal se surprend d'une telle appétence pour préserver et lire le contenu des journaux intimes qu'il a vus dans les boîtes. Il risque même sa vie pour les empêcher d'aller à la dérive : « [...] pour la première fois, je me sentais dans la position de sauver mon père³⁹⁴. » Il dit que ces « maudites boîtes », il avait tellement envie de les sauver : « Comme elles me manquaient, surtout maintenant que leur disparition était quasiment un fait accompli³⁹⁵ ! » Tout est inondé, autant le matériel concernant Dogliani que tous les autres documents légués à Anibal. Tout, sauf le tome VI dont il n'avait lu que « deux pages, deux misérables petites pages qui avaient cependant suffi à secouer toute ma charpente déjà bien esquinée, et qui annonçaient à chaque ligne plus de défis et de révélations³⁹⁶ ». Sauver sa peau était une question de survie, mais sauver le seul texte à la dérive dans son sac de voyage, c'était la vie : « Il m'avait fallu quarante ans pour commencer à entrevoir les mystères de ma place dans le monde et une voix intérieure me disait que ce cahier en contenait la clé, [...]»³⁹⁷. » On constate dans ce chapitre sur l'inondation que le thème de l'eau est important dans le roman *Scipion*. Anibal a laissé à Selma son document sur les bains romains, et sa version originale publiée sous le vocable *Les Bains*, en annexe de sa thèse de doctorat, lui a permis d'accéder à l'héritage. Selma a intitulé son document *Autant en emporte l'eau. Une mémoire des mouvements sociaux dans les bains romains*³⁹⁸. L'eau peut laver mais peut aussi détruire. Dans *Scipion*, le symbole est ambivalent. Il a aidé Anibal en partie en lui sauvant la vie (il a déjà été sauveteur ; il récupère son héritage)

³⁹² *Ibid.*, p. 153.

³⁹³ *Ibid.*, p. 188.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 189.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 190.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 214-215.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 216.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 53.

mais il lui a nui en l'empêchant d'avoir accès aux mémoires écrites de la main de son père. Si ce père conserve le titre de tyran, comme Anibal le nommait au début du roman, il a alors agi comme le dictateur de l'époque, en jetant à l'eau les prisonniers politiques dans ce qui étaient appelés *Les vols de la mort*³⁹⁹. Dans le cas de *Scipion*, ce sont les manuscrits du personnage-auteur, dictateur de la vie du personnage-lecteur, qui, une fois la dictature terminée, sont jetés à la mer. L'appétence d'Anibal pour comprendre les messages du père ne se produit que tardivement dans le roman. De plus, quand il voit toutes les preuves se diluer dans la rivière, il se rend compte qu'il ne pourra le juger à partir de ses propos intimes.

Le journal intime du tome VI pourrait aussi, de par ses propos, s'intituler *Confessions*⁴⁰⁰, élément d'architextualité⁴⁰¹ qui laisse entrevoir toute la teneur des confidences que s'apprête à recevoir Anibal. Il s'agit d'un cahier et non d'un livre d'Histoire relié par une maison d'édition ! Anibal en fait ainsi la description qui illustre bien plusieurs éléments de paratextualité qu'un lecteur regarde avant de commencer à lire un texte pour mieux en saisir la teneur générale :

Sur la première page, souligné en rouge et bleu, un titre d'une graphie un peu infantile : « Journal Tome VI », écrit si manifestement pour la postérité qu'on avait envie d'en rire. Appeler « tome » un cahier d'écolier était d'une vanité tellement exagérée que c'en était presque attendrissant. En dessous, de cette même écriture d'adolescent, une autre inscription : « W.F. Brener Hofman, 1975 », et, une ligne plus bas, avec un autre stylo et d'une main plus tremblante, sans doute ajouté bien des années plus tard : « Départ de Berta, considérations sur Hilda et l'abandon, le problème d'Anibal, pourquoi je ne serai jamais un bon historien, et quelques notes sur la détérioration de ma santé : très bon matériau »⁴⁰².

On observe que l'écriture du père est tremblante. On ne saura jamais si c'est la conséquence de sa santé fragilisée par la maladie, s'il est question de manuscrits ayant été rédigés en précipitation pour ne rien oublier, ou encore si le traçage est vacillant à cause de la

³⁹⁹ Mathilde Gérard, « Les vols de la mort », *Le Monde*, en ligne, consulté le 8 décembre 2019. https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/11/28/les-vols-de-la-mort-vont-etre-juges-pour-la-premiere-fois-en-argentine_1779790_3222.html Les prisonniers sont drogués, dénudés, ligotés, le plus souvent vivants et jetés à la mer à partir d'un avion.

⁴⁰⁰ Pablo Casacuberta, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁰¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰² Pablo Casacuberta, *op. cit.*, p. 116-117.

peur qui régnait à l'époque de la dictature. Ceci contraste avec ce que nous avons noté de l'écriture soignée de Clara dans *Une semaine en octobre*. Anibal a retranscrit les premières lignes du journal, celles datées du 4 octobre. Il y est relaté les deux points importants qui ont attiré son attention et l'ont complètement bouleversé. Nous l'avons déjà expliqué : il s'agit d'une part, du mépris du père envers sa fille Berta et, d'autre part, des commentaires au sujet d'Anibal. Le père écrit qu'il le trouve « *prisonnier depuis toujours de son pessimisme aigre et systématique* », mais qu'il est presque fier de la haine que son fils lui porte; il avoue de plus qu'il a fini par le retrancher dans un isolement d'ermite à cause de son autorité paternelle trop sévère, voulant le contraindre à « *se redresser*⁴⁰³ ». C'est « à bout portant⁴⁰⁴ » qu'Anibal reçoit ces quelques lignes. Le roman ne révèle aucune autre information sur les remarques du père, puisque tout a été perdu dans l'inondation avant qu'Anibal n'ait pu avoir accès au contenu entier du cahier intime. Un autre élément pour complexifier la lecture-en-compréhension d'Anibal qui cherche le sens profond des écrits de ce tyran de père.

En faisant un examen superficiel des boîtes, il remarque qu'elles contiennent effectivement la correspondance sentimentale de son père. Ne sont identifiés que ces éléments d'architextualité et de paratextualité⁴⁰⁵ : la correspondance était « rangée dans un vieux cartable en cuir qui avait appartenu à ma mère⁴⁰⁶ ». Avec la lecture de *L. inédit de poèmes : La Nouvelle Énéide, 1981 (sic)*, Anibal s'est trouvé confronté à la sentimentalité d'un père qu'il ne connaissait pas. Il qualifie cette série de poèmes soit de « malheureux ouvrage inédit », soit « d'œuvre énigmatique et involontairement humoristique⁴⁰⁷ ». N'ayant lu que six pages de ce qu'il jugea « l'opérette ronflante du professeur » à cause de l'abondance de « figures de rhétoriques invoquant le feu ou la lumière⁴⁰⁸ », Anibal était toutefois enclin à se demander si la personne à qui s'adressait ces rimes était sa mère⁴⁰⁹. Si tel était le cas, il se fait la réflexion que

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 118, en italique dans le texte original.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁰⁵ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 10.

⁴⁰⁶ Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 102.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.124.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 125.

son père aurait mieux fait de s'occuper d'elle et de ses enfants : « [...] à cette époque, aucun de nous n'était historien, ni ne voulait l'être, nous aspirions simplement à terminer notre soupe sans qu'il nous étouffe avec ses incessants sandwichs d'Histoire⁴¹⁰. » Avec le texte du père, *L. inédit de poèmes : La Nouvelle Énéide, 1981*, on ne peut s'empêcher de voir la coprésence de *L'Énéide* de Virgile et les emprunts à cette épopée mythique⁴¹¹. En essayant d'en imiter les vers, le recueil de poèmes du père se place dans une sorte de relation d'intertextualité⁴¹². Il s'agit d'une relation qui ne relève pas du commentaire mais qui dérive de l'épopée originale, en ce qui a trait aux allusions à l'amour, à l'abandon et à la victoire. Ainsi, ce passage du texte laissé en héritage constitue une façon de démontrer au fils que sa mère était vraiment aimée malgré ses maladroites d'époux. De plus, il renferme l'éloge d'une épouse qui, plutôt que l'abandonner, aurait dû se donner la mort, comme l'a fait Didon dans l'épopée de Virgile. Il est aussi possible de penser que ces poèmes veulent montrer au fils que la transition de l'oppression vers la liberté vient de se terminer et qu'une ère nouvelle, nationale et familiale, est sur le point de se concrétiser. Ce texte serait donc une marque de confiance envers le fils afin de l'encourager à vivre dans ce nouveau présent.

Dans le long extrait suivant, on se rend compte que la curiosité prend le dessus sur la crainte, bien que la première lecture de surface soit rebutante et qu'elle soit retardée pour

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.128-129.

⁴¹¹ Virgile : « Virgile est un poète latin (70 –19 av. J.C.) contemporain de la fin de la République romaine et du début du règne de l'empereur Auguste ». Il a écrit trois grandes œuvres : *L'Énéide* (la légende de Troie), *Les Bucoliques* (représentant l'harmonie de l'homme avec la nature) et *Les Géorgiques* (représentant les efforts de l'homme pour garder cette harmonie), en ligne, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Virgile/149102>, consulté le 20 février 2019. *L'Énéide* : « *L'Énéide* est une épopée relatant la guerre de Troie jusqu'à la fondation de Rome. Virgile a acquis ainsi l'immortalité littéraire et a influencé de nombreux auteurs tels que Ronsard, Dante et Broch. C'est un poème en 12 chants, que Virgile a écrit sur une commande de l'empereur Auguste. Il en a démarré la rédaction en 29 avant J.-C. et à sa mort, l'ouvrage n'était pas tout à fait achevé. Dans cette épopée mythologique, Virgile conte les voyages d'Énée, de la chute de Troie à son établissement en Italie. Un des épisodes célèbres de *L'Énéide* est la rencontre d'Énée avec Didon, la reine de Carthage. Très éprise de lui, celle-ci se donne la mort quand Énée reprend la mer. » En ligne, <https://www.lepetitlitteraire.fr/analyses-litteraires/virgile/l-eneide/analyse-du-livre>, consulté le 20 février 2019.

⁴¹² Gérard Genette, *op.cit.*, p. 13-19.

attendre un cadre ou une situation plus propice à l'interprétation des propos du père. C'est un exemple frappant qui décrit bien tous les processus de l'acte de lecture :

[...] je m'étais promis de ne pas explorer ces boîtes d'un seul coup, mais par incursions épisodiques, pour lesquelles je prendrais auparavant certaines précautions. La présence de cet inventaire m'aidait au moins à mitiger un peu d'incertitude. [...] J'avais examiné alors superficiellement les boîtes pour constater, en effet, la correspondance sentimentale de mon père, [...] ainsi que ces « journaux intimes », que je me promettais d'ouvrir dès que je serais en meilleure santé et que j'en aurais le courage. La campagne pouvait être l'environnement idéal pour une saignée de cette importance. Mais incapable de résister à la tentation, j'avais feuilleté le manuscrit inédit de poèmes du professeur [...]. Je tournai les pages du bout de mon index et m'arrêtai sur une au hasard. [...] J'avais aussitôt refermé ce petit manuscrit, car entamer un colloque intérieur sur les lourdeurs stylistiques de mon père était bien la dernière chose que je souhaitais faire. [...] Aussi avais-je décidé d'arrêter là, une semaine avant de partir à la campagne [...]. Là-bas, j'aurais du bon air et du temps⁴¹³.

Anibal ne se sent pas capable de lire un document à la fois. Il butine de l'un à l'autre. Il commence à lire le journal intime mais le laisse là, les propos sont trop lourds, même s'il en a entrepris la lecture dans un décor bucolique : « Comme son journal m'avait donné un coup de massue assez destructeur en début d'après-midi, j'avais décidé, dès mon retour au pavillon, de le troquer contre la lecture de cette œuvre énigmatique et involontairement humoristique [...]»⁴¹⁴. » C'est alors qu'il réussit à lire au complet le recueil de poèmes, seulement une fois encouragé par de longues gorgées de vin⁴¹⁵. Sa stratégie de lecture est la suivante. Il se met à regarder le recueil de poèmes et arrête de lire après six pages. Ensuite, il le lit d'un trait, ligne à ligne. Il se met alors à se poser des questions pour comprendre que ces rimes ridicules s'adressaient à sa mère⁴¹⁶. C'est alors qu'il retourne au journal du père pour retrouver les endroits où il parle de sa femme : « [...] je feuilletai les pages du journal en le parcourant des yeux en diagonale. Je cherchais le mot "Hilda", qui mit du temps à apparaître. [...] Je lissai la page et commençai à lire dans le même état qu'au bord de la rivière⁴¹⁷. » Anibal mentionne

⁴¹³ *Ibid.*, p.101-102.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.123.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.124.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.124-125.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.126.

même que son nom lui « sembla presque inconnu, comme s'il s'agissait du nom d'un personnage historique plus que celui de ma propre mère⁴¹⁸ ». Tout chaviré d'apprendre les circonstances du départ de sa mère, il ne peut poursuivre sa lecture⁴¹⁹. Il veut discuter avec son père mais il est évidemment inaccessible. Anibal est sidéré d'imaginer que sa mère les ait abandonnés pour une autre vie, en exil auprès d'un individu simple marchand de glaces. Pour garder sa santé mentale et sa sérénité, il doit même arrêter de réfléchir.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'Anibal est un lecteur coopérant, non passif. Il cherche constamment des interprétations plausibles de ce qu'il apprend dans les divers documents de son héritage, et il scrute aussi les expressions faciales des interlocuteurs chargés de les lui donner⁴²⁰. De telles stratégies lui permettent de faire un certain pairing d'informations pour arriver, tout scientifique qu'il est, à mieux comprendre les situations qu'il vit. Il doit également faire de fréquentes relectures, levant les yeux pour décoder ce qu'il vient d'apprendre et pour poursuivre sa lecture ainsi guidé. On retrouve même, à deux occasions, des allusions à un Lecteur Modèle comme celui préconisé par Eco⁴²¹ : à la lecture du journal intime, Anibal mentionne l'écriture du père qui semble destinée à « un improbable universitaire du futur qui pourrait s'intéresser à ces bizarreries géniales »⁴²². Mais le biographe imaginaire visé par le père est en réalité lui-même. Anibal est conscient que les propos du père dans son journal intime lui sont destinés et qu'en réalité, ils parlent autant de lui que de son père. Il est alors très ironique en disant : « Je laisse le récit de ses nombreux revers à l'improbable futur chercheur auquel il s'adressait dans les pages les plus inspirées de son journal⁴²³. » Le personnage-auteur avait donc prévu que son destinataire était un Lecteur Modèle en particulier : son fils Anibal.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.126.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.127.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.115.

⁴²¹ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 68.

⁴²² Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p.118.

⁴²³ *Ibid.*, p. 253.

Dans *Scipion* on assiste ainsi à plusieurs manifestations des processus de lecture élaborés par Gervais. Sont principalement actifs les processus perceptifs et affectifs qui influencent les processus cognitifs et argumentatifs du personnage-lecteur. Vu la complexité des textes laissés par le personnage-auteur, il est de plus en plus difficile pour le personnage-lecteur d'en extraire une transparence lui permettant de remplir son mandat de lecteur, c'est-à-dire, découvrir la raison sous-tendant le legs de ces textes. Un travail s'enclenche, si intense qu'il doit être fait par étapes discontinues où on observe les tensions entre une lecture de surface et une lecture en profondeur tout au long du récit.

CONCLUSION

L'interaction du personnage-auteur et du personnage-lecteur dans *Une semaine en octobre*⁴²⁴ et dans *Scipion*⁴²⁵ a d'abord été illustrée par la présence de textes complexes que le personnage-lecteur a dû commenter activement pour en comprendre la teneur. Les éléments de transtextualité, selon la nomenclature de Genette⁴²⁶, ont ainsi été circonscrits afin de concrétiser un des volets de notre projet. Ayant repéré les éléments de tension et de non-dits dans le texte, en nous référant aux écrits de Kundera⁴²⁷, nous avons, par la suite, déterminé comment le personnage-lecteur s'est impliqué, malgré ses réticences entre vouloir et ne pas vouloir savoir la vérité des propos. De plus, ces manifestations nous ont permis d'établir que le personnage-lecteur s'apparente à un prisonnier du personnage-auteur.

Les œuvres à l'étude sont identifiées comme des romans, notion d'architextualité bien marquée par Subercaseaux et Casacuberta. Ces fictions racontent cependant une autre fiction mise en scène par le personnage-auteur, référant ainsi à certaines caractéristiques métafictionnelles. Visant à déconcerter le personnage-lecteur, le texte du personnage-auteur se veut des plus obscurs. Nous avons dégagé de nombreux exemples de l'imbroglio interprétatif créé par les non-dits textuels et rapporté les aspects de métatextualité qui y sont révélés. Le personnage-auteur tire les ficelles du comportement du personnage-lecteur. Le contraste entre fiction et réalité a été développé en exposant, entre autres, les éléments de doubles où le personnage-auteur force le personnage-lecteur à s'investir dans une recherche de souvenirs. Ainsi furent dégagés les exemples de retours difficiles sur des événements que la mémoire préférerait oublier tant au niveau familial que national. L'abondance de références

⁴²⁴ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*

⁴²⁵ Pablo Casacuberta, *op.cit.*

⁴²⁶ Gérard Genette, *op.cit.*

⁴²⁷ Milan Kundera, *op.cit.*

intertextuelles, notamment de l'ordre sociopolitique, apporte à ces romans un éclairage sur les complexes relations entre Histoire et fiction.

La thématique de la captivité du personnage-lecteur est devenue évidente au cours de notre analyse. Les textes fictionnels volontairement énigmatiques et bien originaux, mis en place par les personnages-auteurs, enchaînent les personnages-lecteurs dans la nécessité urgente de les décoder. Ces romans s'inscrivent ainsi dans l'« esprit de complexité » discuté par Kundera⁴²⁸. La tension entretenue entre les deux types de protagonistes génère doutes et inquiétudes dans leurs réactions aux écrits imposés. Dans les deux romans, le personnage-auteur veut communiquer tacitement ses intentions ; le silence est omniprésent et les messages sont à double portée. De ce fait, on constate que l'appel du jeu est prépondérant dans les deux œuvres, d'autant plus qu'il s'agit d'un jeu avec un personnage-auteur absent. Est aussi mise en lumière l'importance de s'attarder aux buts de l'existence et de s'attacher à maintenir l'intégrité de l'Être ; le personnage-auteur contraint son interlocuteur à réaliser une évolution vers une vie plus équilibrée. Baudry⁴²⁹ indiquait d'ailleurs qu'une telle transformation soit un critère pour considérer qu'un personnage de roman devienne un personnage-lecteur. Les deux romans ont également fait ressortir les réflexions sur le temps qui s'écoule, tant par des souvenirs personnels que par des retours sur des événements historiques. Les éléments de créativité, tels que ceux compatibles avec le rêve selon Kundera⁴³⁰, sont représentés comme des états d'inconscience ou de certaines hallucinations plutôt que sous forme de connotations agréables. Ceci contribue encore ici à soutenir les états de mensonges et de non-dits qui caractérisent ces deux romans. De plus, la narration des récits, constituée en majeure partie de monologues, rejoint une structure non linéaire dans la foulée des textes métafictionnels, les effets de dédoublement, d'opposition et de miroirs contribuant à l'autoréflexivité du texte.

Nous avons illustré comment les stratégies de lecture développées par les personnages-lecteurs sont une sorte de transaction avec le texte. Leur façon de se les approprier est principalement de type métatextuel, étant donné les commentaires critiques qu'ils formulent tout au long du récit. Le personnage-auteur a présumé que son lecteur serait capable de

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Marie Baudry, *op.cit.*

⁴³⁰ Milan Kundera, *op.cit.*

comprendre son texte malgré sa mystérieuse présentation ; on repère alors la référence au Lecteur Modèle de Eco⁴³¹. Le personnage-lecteur ne peut rester passif. Il fait des mouvements de va-et-vient entre le texte, ses souvenirs et ses savoirs. Rosennblat⁴³² mentionne cette transaction texte-lecteur : celui-ci lit un texte à un moment donné de sa vie, un texte écrit à un moment donné de la vie de l'auteur. Cette relation d'écart est claire dans les deux œuvres. Dans *Une semaine en octobre*⁴³³, Clara est mourante et invente une fiction de type règlement de comptes avec son mari. Infidèle, son mouvement de lecture le contraindra-t-il à comprendre son attitude machiste ? Dans *Scipion*⁴³⁴, il s'agit de documents écrits secrètement par le père pendant la dictature ; ils sont lus solitairement par le fils à une époque plus calme dans le pays, mais houleuse dans sa propre vie. Le rapport entre le personnage-auteur et le personnage-lecteur est tout à fait inégal dans les deux romans. Il se crée encore ici une tension qui devient un stimulus de lecture. C'est d'abord une lecture superficielle traumatisante qui fut illustrée en faisant ressortir les processus perceptuels et affectifs utilisés par le personnage-lecteur. Par la suite, nous avons montré l'ampleur des éléments de lecture en profondeur qui furent enclenchés pour décoder le sens des messages habilement camouflés. Gervais⁴³⁵ et Thérien⁴³⁶ considèrent qu'en mettant de l'avant le processus symbolique qu'il sous-tend, l'acte de lecture favorise l'intertextualité : il fait passer la lecture d'un acte individuel vers des relations intertextuelles. L'analyse du corpus a amplement mis en évidence de telles relations.

Un autre résultat de notre analyse est le constat que le personnage-auteur adopte des comportements de violence par rapport au personnage-lecteur. Il se comporte à l'image des dictateurs bien connus des protagonistes. Il ressort de cela que le personnage-auteur se cache derrière un paravent d'écrits fictionnels, pour imposer un changement de perception chez le personnage-lecteur. Ainsi, dans *Une semaine en octobre*⁴³⁷, Clara raconte un récit visant à rendre Clemente presque fou de honte, de jalousie et d'incompréhension. Il est complètement désorienté dans ses comportements. Clara veut que Clemente éprouve, comme elle, les

⁴³¹ Umberto Eco, *op.cit.*

⁴³² Louise Michelle Rosennblat, *op.cit.*

⁴³³ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*

⁴³⁴ Pablo Casacuberta, *op.cit.*

⁴³⁵ Bertrand Gervais, *op.cit.*

⁴³⁶ Gilles Thérien, *op.cit.*

⁴³⁷ Elizabeth Subercaseaux, *op.cit.*

meurtrissures sentimentales qu'elle a subies pendant toutes ces années d'infidélité. Dans le cas de *Scipion*⁴³⁸, le professeur cache dans des boîtes scellées un testament et des documents qu'Anibal perçoit dès le départ comme un douteux butin. Connaissant la tyrannie évidente de son père de son vivant, il ne peut l'imaginer plus bienveillant de l'au-delà. Il appert cependant que certains documents prennent l'allure de confessions et de révélations dont la teneur pourrait s'apparenter à la fonction que Vargas Llosa⁴³⁹ attribue à la fiction dans les sociétés fermées : celle de transmettre les événements historiques.

L'issue de ces deux romans est l'accès à une forme de liberté. Dans le cas du personnage-auteur Clara, c'est elle qui se libère du poids de sa maladie, mais surtout de celui du lourd fardeau de l'infidélité de son mari. Pour Anibal, il est soulagé de recevoir son véritable héritage de ce père qu'il ne connaissait pas vraiment. Il peut alors poursuivre une vie paisible dans la maison paternelle.

On doit souligner l'adresse narrative des deux écrivains. Casacuberta et Subercaseaux ont su créer des univers où est déployée une violence intime, en même temps qu'ils laissent percevoir des événements historiques. En suivant Vargas Llosa⁴⁴⁰, nous pouvons donc affirmer que les sociétés dans lesquelles s'inscrivent ces romans constituent des sociétés fermées. Ils actualisent aussi ce que Kundera⁴⁴¹ soulignait, à savoir que les romans sont nécessaires et ont encore beaucoup à nous apporter.

⁴³⁸ Pablo Casacuberta, *op.cit.*

⁴³⁹ Mario Vargas Llosa, *op.cit.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Milan Kundera, *op.cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Casacuberta, Pablo, *Scipion*, Limoges, Éditions Métailié, 2015 (traduit de l'espagnol de l'Uruguay – titre original : *Escipión*, par François Gaudry, 2010), 264 p.

Subercaseaux, Elizabeth, *Une semaine en octobre*, Paris, Éditions Flammarion, 2008 (traduit de l'espagnol du Chili -Titre original : *Una semana de octubre*, 1999, par Anne Plantagenet), 182 p.

Corpus secondaire

Broch, Hermann, *Les Somnambules*, t. 1, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 1956 (traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn. Titre original : *Die Schlafwandler*, Munich, Zurich, Rhein-Verlag, 1930), 392 p.

Calvino Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 (traduit de l'italien – Titre original : *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, par Danièle Sallenave et François Wahl Turin, Éditions Einaudi.), 276 p.

Carroll, Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Londres, Éditions Macmilan, 1869, 196 p.

Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 2 t. Éditions J.-J. Dubchet, 1836.

Cortázar, Julio, *Marelle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966 [1963] (traduit de l'espagnol de l'Argentine - Titre original : *Rayuela*, par Laure Guille Bataillon et Françoise Rosset), 656 p.

Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maitre*, Paris, Pocket, 2019 [1796], 407 p.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary- Moeurs de Province-*, Paris, Éditions Michel Lévy frères, 1857, 479 p.

Joyce, James, *Gens de Dublin*, Paris, Éditions Plon-Nourrit, 1926 (traduit de l'anglais par Yan Fernandez, Hélène Du Pasquier et Jacques-Paul Raynaud, 1914), 319 p.

Liscano, Carlos, *Le fourgon des fous*, Paris, Éditions Belfond, 2006, (traduit de l'espagnol de l'Uruguay - titre original : *El furgón de los locos*, par Jean-Marie Saint-Lu, 2001), 159 p.

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 9 t., 1759.

Corpus critique

Sur Pablo Casacuberta

Casacuberta, Pablo, « Bio », en ligne, <https://www.pablocasacuberta.com/bio>, consulté le 12 février 2019.

Grande, Ricardo, « El arte llena una necesidad », Entrevista a Pablo Casacuberta : 17/04/2010, en ligne, <http://www.elpais.com>, consulté le 30 janvier 2017.

Hay Festival-Bogotá 39, « Imagine the world -Who are the new storytellers? », 2017, en ligne, <http://www.hayfestival.com/bogota39/en-index.aspx?skinid=7>, consulté le 30 janvier 2018.

Project MUSE, doi:10.1353/ntc.0.0005, « 9 temas y 62 respuestas », Pablo Casacuberta (Montevideo, Uruguay, 1969), *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, no 41-42, 2008, p. 86-86, en ligne, <https://doi.org/10.1353/ntc.0.0005>, consulté le 31 janvier 2019.

Torrance, Craig, « HOUSE: Cheekies », *Mix mag* (0957-6622), London, Eng. 231 Éditeur Development Hell Ltd, no 231, 2010, p. 102.

Sur Elizabeth Subercaseaux

Babelio, « Elizabeth Subercaseaux », en ligne, <https://www.babelio.com/auteur/Elizabeth-Subercaseaux/93622>, consulté le 12 février 2019.

Boaz, Amy, « Women on the Edge », *Publishers Weekly*, vol. 255, no 23, 2008, p. 28, en ligne, <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/17479-women-on-the-edge.html>, consulté le 20 janvier 2017.

Dumont, Jean-Luc, « Une semaine en octobre d'Elizabeth Subercaseaux », en ligne, <https://madeinquebec.wordpress.com/2008/10/30/une-semaine-en-octobre-delizabeth-sub>, 2008, consulté le 30 janvier 2018.

Mujica, Barbara, « Courageous women and the insightful essay- Elizabeth Subercaseaux: Telling It Like It Is », *Americas*, (0379-0940), vol. 50, no 1, 1998, p. 60-61, en ligne, <http://search.proquest.com/openview/bff8bc1dff0e97f50965e7c27f73fdc0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=364>, consulté le 25 mai 2018.

Goodreads, *Books published by Elizabeth Subercaseaux*, https://www.goodreads.com/author/list/1204029.Elizabeth_Subercaseaux, en ligne, consulté le 20 février 2019.

Chile, literatura chilena, novela realista, « Roman / Novela », en ligne, <https://pasiondellectura.wordpress.com/2016/06/>, consulté le 10 février 2019.

Corpus théorique

Allier Montaño, Eugenia, « Les disparus politiques en Uruguay, entre l'histoire et la mémoire », *Conserveries mémorielles*, no 10, 2011, <http://journals.openedition.org/cm/891>, consulté le 10 octobre 2018.

- Barsky, Robert Franklin et Dominique Fortier, « Les théories de la réception », dans Robert Franklin Barsky et Dominique Fortier, collaboratrice, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 135-155.
- Baudry, Marie, *Lectrices romanesques, Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014, 472 p.
- Belleau, André, *Le romancier fictif- Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, 229 p.
- Blau, Jnan Ananda, « Violeta Para : Chilean musician and activist », *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Violeta-Parra>, en ligne, consulté le 20 février 2019,
- Bonnefoy, Pascale, « Manuel Contreras, Chilean Spy Chief Under Pinochet, Dies at 86 », *The New York Times*, 8 août 2015, en ligne, <https://www.nytimes.com/2015/08/09/world/americas/manuel-contreras-chilean-spy-chief-dies-at-86.html>, consulté le 12 février 2019.
- Brown, Ellen F., « Margaret Mitchell. American Novelist », *Encyclopaedia Britannica*, en ligne, <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Mitchell>, consulté le 12 février 2019.
- Chatman, Seymour Benjamin, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca and London, Éditions Cornell University Press, 1978, 277 p.
- Cibercuba, « Pablo Milanés », en ligne, <https://www.cibercuba.com/bio/musico/pablo-milanes>, consulté le 12 octobre 2019.
- Corlinski, Virginia, « Nueva canción », *Encyclopaedia Britannica*, en ligne, <https://www.britannica.com/art/nueva-cancion>, en consulté le 20 février 2019.
- Dabène, Olivier, « Chili 1973-1988 : Du coup d'État militaire à la fin de la dictature ». <https://www.sciencespo.fr/bibliotheque/fr/rechercher/dossiers-documentaires/chili-1973-1988/chronologie>, en ligne, consulté le 19 novembre 2019.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 256 p.
- Durvy, Catherine, *Le roman et ses personnages*, Paris, Éditions Marketing S.A., coll. « Ellipses », 2007, 176 p.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche, biblio essais », 1985, 316 p.
- Emol, « Pablo Milanés y campos de concentración en Cuba: "Todavía espero que el Gobierno pida perdón" », 14 février 2015, en ligne, <https://www.emol.com/noticias/internacional/2015/02/14/703615/pablo-milanes-y-torturas.html>, consulté le 22 octobre 2019.
- Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Marketing S.A., coll. « Ellipses », 2006, 144 p.

- Ernaux, Annie, Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Ténart (dir.), *L'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Éditions Les Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, 210 p.
- Ferrer, Carolina, « Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres », dans Lucille Beaudry, Carolina Ferrer, et Jean-Christian Pleau (dir.), *Art et Politique : la représentation en jeu*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique », 2011, p. 33-58.
- _____ « Le merveilleux, le fantastique et le réalisme magique dans la littérature hispano-américaine : vision de la critique, vision des écrivains », dans Pierre Schallum (dir.), *Phénoménologie du Merveilleux*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 17-39.
- _____ « Littérature hispano-américaine et violence d'État », dans Isaac Bazié et Carolina Ferrer (dir.), *Écritures de la réclusion*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 5-25.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », n°257, 1992, 578 p.
- Gérard, Mathilde, « Les vols de la mort », https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/11/28/les-vols-de-la-mort-vont-etre-juges-pour-la-premiere-fois-en-argentine_1779790_3222.html, en ligne, consulté le 8 décembre 2019.
- Gervais, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, Nota bene, 2006, 298 p.
- Gervais, Bertrand et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Éditions Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.
- Gibbon, Edward, *L'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, 2 t., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » 1776-1788.
- Huey, Steve, « Pablo Milanés », *ALLMUSIC*, en ligne, <https://www.allmusic.com/artist/pablo-milan%C3%A9s-mn0000006855/biography>, consulté le 15 février 2019.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, New York and London, Éditions Methuen, 1984, 168 p.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985, (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, 1976), 405 p.
- Jakobson, Roman, « Linguistique et théorie de la communication », Roman Jakobson (dir.), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions Minuit, 1963 (traduit par Nicolas Ruwet), p.213-222.
- Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception- Theory and History of Literature, volume 2*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, 234 p.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Éditions Les Presses universitaires de France (PUF), 1992, 272 p.

- Koestler, Arthur, *The Roots of Coincidence-An excursion into parapsychology*, London, United Kingdom, Éditions Random House, 1972, 159 p.
- Krysinski, Wladimir, « Borges, Calvino, Eco: The philosophies of metafiction », dans Gracia, Jorge J.E., Korsmeyer, Carolyn et Rodolphe Gasché (dir.), *Literary Philosophers, Borgers, Calvino, Eco*, New York and London, Éditions Routledge, 2002, p. 185-204.
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1986, 199 p.
- Larousse, « Virgile », en ligne, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Virgile/149102>, consulté le 20 février 2019.
- Le Petit Littéraire, *Analyse du livre L'Énéide*, en ligne, <https://www.lepetitlitteraire.fr/analyses-litteraires/virgile/l-eneide/analyse-du-livre>, consulté le 20 février 2019.
- Lepaludier, Laurent (dir.), *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Centre de Recherche Inter-Langues d'Angers (CRILA), Rennes, Éditions Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, 216 p.
- Mackay, Ruth, « Reflective modes and narrative production: Metatextual discourse in contemporary American narrative », *Canadian Review of American Studies*, vol. 44, no 1, 2014, p. 65-84.
- Mankin, Robert, « Incorporer la science : le cas d'Edward Gibbon », *Dix-huitième siècle*, vol. 1, no 40, 2008, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2008>, consulté le 15 octobre 2018.
- McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, New York, Éditions Methuen Inc., 1987, 264 p.
- Morrice Low, « David Gibbon », *Encyclopaedia Britannica*, en ligne, <https://www.britannica.com/biography/Edward-Gibbon/The-Divide-and-Fall>, consulté le 6 décembre 2019.
- Publicola, « Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain », *Histoire pour tous de France et du monde*, 2012, en ligne, <https://www.histoire-pour-tous.fr/livres/4265-histoire-de-la-decadence-et-de-la-chute-de-lempire-romain.html>, consulté le 20 septembre 2019.
- Rosenblatt, Louise Michelle *Literature as Exploration*, New York, Éditions The Modern Language Association of America, 1995, 341 p.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Littérature », 2014, 128 p.
- Saunders Dero Ames, *The portable Gibbon: the decline and fall of the roman empire*, Londres, Penguin Books, 1977, 691 p.
- Schuerewegen, Franc, « Théories de la réception », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Méthodes du texte : Introduction aux études littéraires*, Paris, Éditions Duculot, 1995, p. 323-339.

- Thérien, Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Éditions Presses de l'Université du Québec, 2007, p.12-42.
- Thuillier, Jean-Paul, *Les Étrusques-Histoire d'un peuple*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Civilisations », 2003, 239 p.
- TV5 Monde-Info, « L'actualité de la condition des femmes dans le monde », en ligne, <https://information.tv5monde.com/terriennes/au-chili-en-ce-mois-de-mai-2018-une-vague-feministe-des-etudiantes-contre-les-violences>, consulté le 20 novembre 2019.
- Vargas Llosa, Mario, *La vérité par le mensonge : essais sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 (traduit de l'espagnol du Pérou - Titre original : *La verdad de las mentiras*, 1990, par Albert Bensoussan), 272 p.
- Waugh, Patricia, *The theory and practice of self-conscious fiction*, London, Éditions Routledge, coll. « New Accents », 1984, 176 p.