

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE DE CREATION

PRESENTÉ A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE ES ARTS (ETUDES LITTERAIRES)

PAR

LOUIS JACOB

B.Sp. LETTRES (ETUDES QUEBECOISES)

ESSAI SUR UN POLYLOGUE

DECEMBRE 1980

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

**Fiche-résumé de travail  
de recherche de 2e cycle**

- Mémoire  
 Rapport de recherche  
 Rapport de stage

Nom du candidat: M. Louis Jacob

Diplôme postulé: Maîtrise ès Arts (Etudes littéraires).

Nom du directeur  
de recherche: M. Armand Guilmette.

Nom du co-directeur  
de recherche (s'il y a lieu):

Titre du travail      Essai sur un polylogue.  
de recherche:

Résumé:<sup>\*</sup>

### Essai sur un polylogue.

Essai sur un polylogue s'inscrit dans la démarche que doivent suivre la recherche et l'expérimentation littéraire. Ce mémoire de création procède de deux logiques essentielles: tout d'abord celle de la création en tant qu'objet d'étude, et l'analyse comme facteur de recherche.

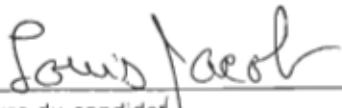
Les objectifs du mémoire peuvent se définir comme suit: permettre au texte de recherche de participer à la création littéraire et faire que cette dernière puisse devenir critique. De cette démarche devrait résulter le second objectif recherché, soit la création d'un polylogue. Il s'agit principalement de démontrer que la littérature a tout avantage à ce que se rencontrent plusieurs types de discours. Ainsi le polylogue devrait se réaliser par la rencontre de deux discours différents, de deux grandes formes de pensée, celle de la création et celle de la critique.

La méthodologie utilisée pour parvenir à ces fins s'inspire des grandes intuitions littéraires d'auteurs aussi différents que le sont Roland Barthes et Jean-François Lyotard. Mais le principal modèle de pensée et d'application nous vient de Julia Kristeva. Suite à la lecture de Kristeva, il fut possible de croire que plus d'un ordre de discours peuvent cohabiter et représenter une cohérence polylogique. Le texte du présent essai se lit donc ainsi: un éclairage critique tente tout d'abord d'identifier les différents discours qui suivront; suit la partie

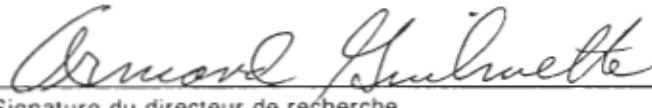
centrale du travail où sont créées deux trames en alternance, fruits de la création et de la critique; et enfin la conclusion tente de situer cet essai en fonction d'un nouvel état d'esprit relatif à la modernité du texte littéraire.

Parmi ces conclusions se dégage entre autres cette idée à savoir que la littérature moderne doit s'affranchir des formes traditionnelles de lecture et d'écriture. Une des façons trouvée dans cet essai afin de renouveler le discours du texte consiste en cette polylogique appliquée au texte. A partir du polylogue, reste à expérimenter toute la gamme de possibilités que celui-ci offre pour une lecture moderne du réel.

---

  
Signature du candidat  
Date: 17 décembre 1980

---

  
Signature du directeur de recherche  
Date: 18 déc. 1980

---

Signature du co-auteur (s'il y a lieu)  
Date:

---

Signature du co-directeur (s'il y a lieu)  
Date:

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier M. Armand  
Guillemette pour ses remarques cri-  
tiques et pour les intuitions créa-  
trices qu'il a bien voulu partager  
lors de l'élaboration de ce mémoire.

## TABLE DES MATIERES

	Page
ECLAIRAGE CRITIQUE.....	1
CHAPITRE 1: Récit-analyse.....	22
CHAPITRE 2: Théâtre-analyse.....	51
CHAPITRE 3: Poétique-analyse.....	87
CONCLUSION.....	113
ANNEXE.....	131
BIBLIOGRAPHIE.....	134

## ECLAIRAGE CRITIQUE

A travers des écrits dont la nature tient essentiellement à la pluralité d'expression, la littérature du XXe siècle s'offre comme le lieu où s'affrontent une multitude de discours particuliers et spécialisés, qui forment ainsi une langue écrite des plus complexes. Plus généralement cependant, c'est autour de deux pôles d'attraction que s'est constituée cette littérature, celui de la création et celui de la critique. Or, ils tendent aujourd'hui à se confondre en un seul discours: celui du texte. Que ce soit un texte critique qui fonctionne à partir d'une "inventivité" dynamique, ou qu'il s'agisse d'un texte de création dont l'expression ou le sujet se veut critique, le mot "texte" semble bien être celui qui convient le mieux aux écrits littéraires modernes. Et toute cette approche contemporaine de la littérature, du texte devrions-nous dire, introduit un changement dans les habitudes de l'écriture et, par conséquent, dans celles de la lecture. Des relations différentes s'établissent maintenant entre l'auteur et le livre, entre le lecteur et le texte, donc aussi entre les deux actants principaux, l'auteur et le lecteur, qui se cherchent et s'appellent mutuellement dans l'espace et le temps de cette expérimentation fascinante de

l'objet textuel.

C'est en fonction de cette démarche vers une modernité du texte que s'inscrit le présent mémoire. L'élaboration du travail repose donc sur les deux attitudes fondamentales que représentent, d'une part, la vision créatrice et d'autre part, la vision critique du texte. Il s'agit d'un mémoire de création, dans lequel se retrouvent création et critique, et par lequel nous tenterons d'établir un texte global. Nous essaierons dans ce texte de coder certaines réalités du discours littéraire moderne en utilisant la création comme un discours possible, puis nous décoderons ce même discours lors d'une intervention critique parallèle à la fiction. Cette démarche s'inscrit aussi dans une recherche du texte en fonction de la relation possible du lecteur avec le discours produit. Mais plus particulièrement, le mémoire se composera à partir du souci de permettre à plusieurs discours de pouvoir se créer, à la fois d'une manière autonome, et en fonction des autres discours. Ces trames multiples devraient malgré tout concourir à donner au texte une unité d'ensemble viable.

Le présent mémoire se veut donc une recherche formelle sur la possibilité de produire un texte écrit à partir d'un discours de création et d'un discours critique. A travers ces deux trames, l'intention du mémoire est de multiplier à nouveau les discours, d'une part en les créant, et d'autre part en les identifiant par l'analyse critique. La coexistence de tous ces discours amènera l'auteur ainsi que le lecteur à s'interroger sur

la nature du texte produit dans ce travail, et à questionner le rapport existant entre auteur-lecteur, écriture-lecture. Il faudra en outre permettre une mise en situation dans l'univers polylogique qui préside, du début à la fin, à l'élaboration du texte. Car finalement, c'est du polylogisme et de son intérêt comme fonction du texte, qu'il sera question plus globalement.

Avant de résumer les principales étapes par lesquelles passe l'élaboration de notre essai, nous devons définir le mot-clé qu'est pour nous celui de "polylogue", puisqu'il contient dans sa définition l'état d'esprit et la volonté de la présente recherche. Emprunté à Julia Kristeva d'après le titre de son livre Polylogue,<sup>1</sup> ce mot prendra cependant au cours de ce travail une tout autre connotation.

Par sa formation philosophique, -d'où l'intention de son discours-, Kristeva accorde à "poly" le sens de "plusieurs", et à "logos" le sens de "savoir", de "connaissance". Son essai est donc formé de plusieurs discours de connaissance, entre autres, de ceux de la psychanalyse, de la politique et de la philosophie. Kristeva ne privilégie pas dans ce cas un discours unique autour duquel se tramerait son idéologie. Au contraire, elle utilise plusieurs savoirs qui tendent, après s'être chevauchés, à se confondre pour faire naître un discours général, global, composé de plusieurs discours de savoir. C'est par le truchement de cette opération que s'élabore pour elle le poly-

---

<sup>1</sup>J. Kristeva, Polylogue, Seuil, "Tel Quel", Paris, 1977.

logisme. Dans son cas, le polylogue peut se définir en tant que pensée à plusieurs facettes réflexives, comme un savoir général, constitué de quelques savoirs tributaires de systèmes plus particuliers de la connaissance. Kristeva fonde le polylogue philosophique parce qu'elle veut permettre une confrontation de connaissances diverses qui s'agencent pour finalement former un discours plus général.

Le polylogisme, tel que conçu par cet auteur, ouvre des avenues nouvelles sur le plan théorique dans un effort systématique pour parvenir à coordonner plusieurs niveaux de discours dans un même texte. La combinaison savante à laquelle Kristeva réussit à donner forme, à partir d'une pluralité de connaissances dont les natures sont différentes, offre au lecteur un possible plus étendu de lectures, au sens où ces possibles conduisent à plusieurs logos. Ainsi, chaque logos permet au lecteur de suivre un cheminement particulier, plus spécialisé, et le polylogue, qui rassemble tous ces logos, garde présent à l'esprit du lecteur l'interaction virtuelle de tous ces logos. Par cette entreprise du polylogisme, Julia Kristeva aborde d'une manière nouvelle et originale l'univers du théorique, de la connaissance. Elle essaie d'éviter une fonction possiblement totalisante du discours théorique au profit de l'expérimentation d'un discours plus libre. Et en cela, elle rejoint une idée soulevée par Jean-François Lyotard:

"... le moment est bon pour essayer d'introduire un autre type de langage, où le discours théorique sera remis à sa place, -il ne s'agit pas de le sup-

primer bien sûr, je crois que ce serait encore de la terreur-, c'est-à-dire qu'il apparaîtrait comme un jeu de langage, comme un genre de discours, qui est lui-même intéressant en tant qu'il est inventif, et non pas en tant qu'il est vrai..."<sup>1</sup>

Le sens que nous accordons au mot polylogue dans le présent essai diffère quelque peu de celui que lui attribue Kristeva. Partant de l'étymologie du mot, nous conservons au préfixe "poly" sa signification première, celle de "plusieurs"; quant au suffixe "logos" qui a le sens de "savoir", nous lui préférons la signification de "discours". Il faut ici entendre discours en tant que logique d'expression, en fonction d'un machinisme du discours. Nous évitons de confondre cette logique avec celle du savoir. De telle sorte que polylogue signifiera ici manifestement plusieurs discours. Cette précision accordée au mot "polylogue", il est clair que le texte général de notre essai participera de plusieurs logiques de discours.

Il s'agit donc pour nous de fonder notre conception du polylogue sur celle de Kristeva, en lui apportant les modifications précitées. Grâce à ce modèle de pratique littéraire, nous poserons un regard original sur un texte créé à partir d'états de discours différents, nous effectuerons en quelque sorte un collage de ces discours en interpellation constante et nous devrons produire un texte cohérent et unique, mais polylogique, composé de plusieurs discours. Ces derniers seront si-

---

<sup>1</sup> Interview de Jean-François Lyotard à CFCQ-MF, cf. texte en annexe.

tués à différents niveaux d'intervention de la pratique littéraire, et ils se compléteront les uns les autres grâce aux liens qu'ils établissent entre eux. Ainsi défini, le polylogue s'affirme comme l'élément substantiel de ce mémoire de création. La méthode d'approche du texte ressemble donc à celle qu'emploie Kristeva, mais en diffère par le choix des discours. Et si l'auteur de Polylogue mobilise un discours de savoir empreint de connaissances très spécialisées, nous, nous proposons par contre un discours de création et un discours d'analyse qui ne se situent pas au niveau du savoir (philosophie, psychanalyse, etc...), mais à celui de "l'inventivité". D'où résulte une création critique. Les différents discours qui se rattacheront à la création comme à l'analyse opèrent dans plusieurs sphères de langage. Ils créeront donc un texte inventif qui, par une mise en forme ludique et machinique, deviendra autonome.

Afin de mieux faire saisir la structure du travail, précisons quelques points importants. D'abord, deux discours de première importance forment le texte selon deux logiques particulières: une logique de création basée sur la fiction et une logique critique basée sur l'analyse. Nous parlerons donc ici d'un texte de création ou de fiction et d'un texte critique ou d'analyse. Pour désigner ces deux textes, nous emploierons le mot trame. Chacune de ces trames demeure relativement autonome, c'est-à-dire que la trame de création constitue une unité dans la fiction et dans la forme, et que la trame critique se fonde à partir d'une analyse conséquente à la fiction, -elle pose son

regard critique sur cette dernière-, laquelle analyse tire son unité critique de son approche cohérente et soutenue jusqu'à la fin du texte. Nous verrons un peu plus loin comment ces deux discours principaux se décomposent en discours secondaires, soit par le genre d'analyse, soit par la forme de la fiction.

La disposition des deux trames principales, -discours de création et discours critique-, se caractérise par un système d'alternance. Bien que chacune des trames comprenne une suite logique, nous effectuerons un découpage nécessaire pour valoriser l'esprit polylogique. Cette disposition se présente de la manière suivante: Le premier chapitre, par exemple, est formé d'un discours de création en prose, ainsi que d'un discours critique qui tente d'identifier certains possibles illustrés dans la trame de création. Nous lirons alors un fragment de deux ou trois pages de création, puis suivra un fragment de deux ou trois pages d'analyse, et ainsi de suite jusqu'à la fin du chapitre, puis jusqu'à la fin du travail puisque les trois chapitres procèdent de même manière. Cette alternance des trames se justifie par sa commodité méthodologique, puis par l'effet polylogique qu'elle permet. En effet, elle favorise alors une élaboration des discours principaux, -fiction et analyse-, à partir de logiques plus particulières.

Le discours de création se fonde à partir de trois genres établis. Il se présente tout d'abord sous forme de prose, puis sous celle du dialogue et enfin sous la forme du poétique. Ces trois genres littéraires constituent trois formes de dis-

cours secondaires qui fondent le discours principal de fiction. Quant au discours critique, il produit une analyse basée sur le discours de fiction. Cette analyse tente d'identifier les logiques qui président à la structuration du récit, du dialogue et du poétique. Nous qualifierons le discours critique d'analyse d'identification. Ces analyses d'identifications deviendront aussi des discours particuliers, secondaires, qui composent le discours critique principal. Nous entendons ainsi que les deux trames, fiction et analyse, se chevaucheront et se constitueront en fragments, parmi lesquels s'exercera une interaction constante. La création exigera un regard d'identification de l'analyse car, justement, l'analyse servira à identifier les mécaniques du texte de fiction. Nous verrons plus loin comment, par cette technique du polylogue, peuvent se créer et être identifiés des discours secondaires qui structurent ainsi les discours principaux.

Pour mettre en évidence la structure générale du mémoire, voici une démonstration simple. Trois chapitres divisent le corps du texte en autant de parties d'égales longueurs. Ces chapitres sont composés des deux trames principales, celle de création et celle d'analyse, comme nous le montre le tableau suivant:

TABLEAU 1

	<u>Chapitre 1</u>	<u>Chapitre 2</u>	<u>Chapitre 3</u>
	fiction	fiction	fiction
Polylogue: texte.	—	—	—
	analyse	analyse	analyse

Chacun des chapitres a sa raison d'être car la fiction s'exprime à travers trois formes particulières. Ainsi le premier chapitre tient du récit, le second du dialogue théâtral et le troisième du poétique. Reprenons alors le tableau 1 en identifiant la trame fiction par ses formes particulières:

TABLEAU 2

	<u>Chapitre 1</u>	<u>Chapitre 2</u>	<u>Chapitre 3</u>
	récit	dialogue	poétique
Polylogue: texte.	—	—	—
	analyse	analyse	analyse

Grâce au procédé d'alternance dont nous avons déjà parlé, des fragments se forment à l'intérieur de chacun des chapitres. De telle sorte que fiction et analyse alterneront dans chacune des parties, au lieu que soient continues la trame-récit par exemple, et la trame-analyse qui porte son regard sur cette dernière fiction. Le tableau 3 indique l'aspect positionnel des trames:

TABLEAU 3

Polylogue: texte.

Chapitre 1: récit (3p.)\*/ analyse (3p.) / récit / etc...

Chapitre 2: dialogue (3p.) / analyse (3p.) / dialogue / etc...

Chapitre 3: poétique (3p.) / analyse (3p.) / poétique / etc...

\* La parenthèse où est inscrit 3p., veut uniquement signifier que chacun des fragments est à peu près d'égale longueur.

L'ensemble hétérogène que compose la trame fictionnelle motive le comportement analytique de la trame critique. Si l'analyse dégage constamment une identification des rouages qui déterminent la fiction, ces identifications changent cependant au rythme où évoluent les logiques de la création. De telle sorte qu'on retrouve au début de chacun des chapitres une table des matières qui précise les diverses identifications qui ressortent de l'analyse. L'unité de la trame critique se fonde sur celle de la trame fictionnelle, puisque les identifications suivent pas à pas, -à cause de l'alternance-, les mouvements de la création sur laquelle se pose le regard dérivant de la critique. Dans le même état d'esprit polylogique on retrouve donc l'unité des deux trames et la diversité de leurs logiques. Dans le tableau 4, plus complexe et plus complet, nous prendrons connaissance des différentes identifications reportées au début de chaque chapitre, et nous bénéficierons d'une vue plus vaste de la topologie du polylogue.

TABLEAU 4

Polylogue: texte.

Chapitre 1: Fiction: forme du récit  
 Analyse: discours d'identification des logiques (discours) de la fiction.

- récit/ discours de l'immobilité
- récit/ discours de la mobilité
- récit/ discours de l'horizontalité
- récit/ un temps, un espace...
- récit/ discours de l'attente

Chapitre 2: Fiction: forme du dialogue (théâtralité)  
 Analyse: discours d'identification des logiques (discours) de la fiction.

- dialogue/ discours de la caméra
- dialogue/ discours de la parole
- dialogue/ discours de l'enclenchement
- dialogue/ discours du mimétisme
- dialogue/ discours d'amorces
- dialogue/ approche du fantasmatique

Chapitre 3: Fiction: forme du poétique (tension vers le poétique pour l'éclatement)  
 Analyse: discours d'identification des logiques (discours) de la fiction.

- poétique/ deux rôles: deux discours
- poétique/ temps du verbe: ouverture
- poétique/ discours d'intégration
- poétique/ discours de tensions.

Comme nous le verrons plus explicitement par la suite, notons immédiatement que sous le nominatif "poétique", tel qu'il est employé dans le tableau, se rangeront aussi récit et dialogue. Ces deux dernières formes sont utilisées dans le troisième chapitre, mais elles tendent plutôt vers l'éclatement du discours. C'est précisément cette tension vers l'éclatement qui fonde le discours poétique et annihile les formes de discours précédentes. Mentionnons également que la table des matières, située au début de chaque chapitre, comportera la numérotation des pages correspondantes à chacun des fragments identifiés dans le tableau 4.

Les précisions et les tableaux des pages précédentes constituaient en quelque sorte un guide de lecture. A partir de cette topologie du texte, nous verrons maintenant quel est justement l'esprit polylogique qui structure le mémoire; comment les trames peuvent se décomposer et devenir de nombreux fragments; et quels sont ces fragments qui deviennent à leur tour de petits polylogues. Car le polylogisme est plus qu'une manière de procéder, il est une manière de penser d'où peut s'élaborer une écriture particulière et sans cesse indéfinissable, toujours à refaire et à repenser. Les pages qui suivent dénombrent les polylogues, les identifient jusqu'au niveau de la fragmentation des unités de discours, et tentent d'établir la justification de la présence des uns par rapport aux autres.

Nous affirmerons tout d'abord qu'à partir du moment où coexistent deux logiques de discours différentes, nous retrouverons un polylogue. Le polylogisme se fonde donc sur plusieurs logiques de discours d'où s'élaborent alors d'autres discours sous-entendus ou clairement identifiés. Les deux trames principales, par exemple, comportent des sous-trames qui les structurent, et ces mêmes sous-trames permettent que se créent d'autres unités polylogiques. De fait, par leur interaction, ces unités deviendront des fragments polylogiques. Par exemple, la trame création comprend trois unités de discours que sont le récit, le dialogue et le poétique. La trame critique, d'autre part, est formée de plusieurs discours d'analyse. Ces diverses identifications forment les unités polylogiques de la seconde trame. Et enfin, grâce à l'alternance des unités de discours, celles-ci se fragmentent. De telle sorte qu'un fragment du récit entre en relation étroite avec un fragment de l'analyse, et ceux-ci forment alors un fragment polylogique, puisque ce dernier procède de deux logiques de discours. Dans notre esprit, un polylogue est autant un discours général issu de deux logiques comme celles de la création et de l'analyse, qu'un discours relativement partiel créé à partir de la confrontation de deux fragments de texte. Ce sont ces différents polylogues que nous identifierons maintenant.

Le texte général de l'essai fonctionne, en premier lieu, à partir de deux pratiques littéraires distinctes: la création comme logique de discours sensible, et l'analyse en

tant que logique de discours critique. Ces deux approches exigent deux logiques mentales différentes. Elles se rapprocheront l'une de l'autre parce qu'elles sont conçues en fonction de leur interaction possible. Le chevauchement de ces deux trames, de ces deux logiques de discours, nous procure ainsi un premier polylogue:

- discours de création

Polylogue 1:

- discours critique (d'analyse).

Ce premier polylogue se décompose à nouveau en ses unités de discours. Voyons d'abord le polylogisme du discours de création. Cette dernière trame, en fonction de sa polymorphie, comprend des logiques diverses de discours. De telle sorte que les trois grandes formes littéraires établies qui s'expriment par la création deviennent les unités de discours de cette trame. Ainsi se formule ce second polylogue:

Polylogue 2:

- discours de prose (récit)

Discours de création: - discours théâtral (dialogue)

- discours poétique (éclatement).

Une des unités de discours du polylogue 2, le discours poétique, comprend à elle seule dans sa composition les deux autres unités de discours du même polylogue. Le discours poétique participe donc du polylogisme puisqu'une logique de la prose et une logique du dramatique fondent son discours. Le récit et le dialogue sont résolument dirigés, comme nous le

verrons dans le texte, par une tension du discours poétique. Ce dernier se réalisera totalement comme forme d'expression lorsqu'il parviendra à l'éclatement poétique, après avoir entremêlé les deux discours, prose et dialogue, pour les confondre dans sa forme. Ainsi, cette logique poétique, qui contient les deux autres logiques, forme à nouveau un polylogue:

Polylogue 3:

- récit (linéarité)

Discours poétique: - dialogue (verticalisation)  
(éclatement)  
- poétique (convergence).

Mais voyons maintenant quelles sont les différentes logiques contenues dans la seconde trame du texte, celle de l'analyse. Plus simplement, et en même temps d'une manière plus complexe, le discours critique se base sur deux logiques subtiles. Ces dernières sont difficiles à cerner puisqu'elles assument deux fonctions: une fonction d'objectivité d'abord, puis une fonction de subjectivité. C'est-à-dire que la trame critique s'élabore sur un canevas où l'analyse domine en tant que discours d'identification des rouages du discours de fiction. Cette analyse se présente alors sous un aspect "objectif". Mais la même analyse participe aussi d'un discours dérive. Ce discours, voilé par l'identification, n'en demeure pas moins très actif et s'évertue à donner une direction à toute la trame de fiction. Il essaie constamment de redresser les désirs du texte de création en fonction de ses propres désirs, de ceux de l'analyse. De telle sorte que le regard du

discours critique devient empreint de "subjectivité". C'est à partir de ces deux fonctions, subjectivité et objectivité, que se fonde un polylogue à l'intérieur du discours critique d'analyse:

Polylogue 4:

- discours d'identification  
(objectivité)

Discours d'analyse:

- discours critique de dérive  
(subjectivité).

Le discours d'identification ainsi que le discours critique de dérive sont rassemblés sans distinction quant à leur fonction respective sous les titres de chacun des discours d'identification de la trame critique. Ces discours d'identification sont nombreux, plus précisément quinze, et ils sont articulés en même temps par la logique objective et la logique subjective. L'énumération qui suit comporte tous ces discours d'identification comme l'indiquait le tableau 4:

Chapitre 1: discours de l'immobilité  
discours de la mobilité  
discours de l'horizontalité  
un temps, un espace...  
discours de l'attente

Chapitre 2: discours de la caméra  
discours de la parole  
discours de l'enclenchement  
discours du mimétisme  
discours d'amorces  
approche du fantasmatique

Chapitre 3: deux rôles: deux discours  
temps du verbe: ouverture  
discours d'intégration  
discours de tensions.

Nous avons fait jusqu'à maintenant un décodage horizontal du texte pour y trouver différents polylogues constitutifs du polylogue général. Cette lecture horizontale nous a permis de voir que la trame fiction se forme à partir de trois genres littéraires: le récit, le dramatique (théâtralisation) et le poétique. Nous avons aussi constaté que le poétique procède des deux autres genres. Quant à la trame critique, elle s'affirme selon deux logiques de discours: objective et subjective. Ces deux logiques s'expriment à travers quinze discours d'identification. Malgré cette lecture horizontale, puisque exercée sur les deux trames principales, une lecture verticale s'élaborait lors de notre définition des différents polylogues. Ainsi le premier polylogue constitué par une logique de création et une logique d'analyse a été identifié grâce à une lecture verticale qui juxtaposait les deux niveaux de discours. Mais plusieurs autres polylogues peuvent être identifiés dans le sens d'une telle lecture. On peut affirmer de la sorte qu'il y a constitution de trois nouveaux polylogues si on superpose la trame analyse à celle du récit, puis à celle du dialogue et enfin à celle du poétique. Car l'analyse voit ses discours d'identification mobilisés par le genre de la fiction et, en même temps, ceux-ci conditionnent souvent l'évolution de la logique fictionnelle sur laquelle ils exercent une influence par la dérive. L'alternance permet ce regard fragmentaire sur les deux trames qui nous fournissent ainsi les polylogues suivants:

Polylogue 5:  
- récit  
- discours d'analyse.

Polylogue 6:  
- dialogue  
- discours d'analyse.

Polylogue 7:  
- poétique  
- discours d'analyse.

Si nous poursuivions cette lecture à la verticale, un nouveau découpage deviendrait possible à partir de ces trois polylogues. Chacun d'eux contient en effet de petits polylogues fonctionnels que nous nommerons "fragments polylogiques". Ces fragments se composent toujours d'une partie du discours de fiction et de sa contrepartie dans le discours d'analyse. De telle sorte que le premier fragment du récit combiné au fragment d'identification qui s'y juxtapose, en l'occurrence il s'agit du "discours de l'immobilité", que ces deux fragments donc forment alors un fragment polylogique. Le texte comportera autant de fragments polylogiques qu'il y a de discours d'identification à partir d'une fraction de la fiction. Les fragments polylogiques seront donc au nombre de quinze, nombre qui coïncide évidemment avec la quantité de discours d'identification contenus dans la trame analyse. Il serait fastidieux de faire un tableau comprenant tous ces fragments polylogiques. Nous n'en donnerons qu'un exemple:

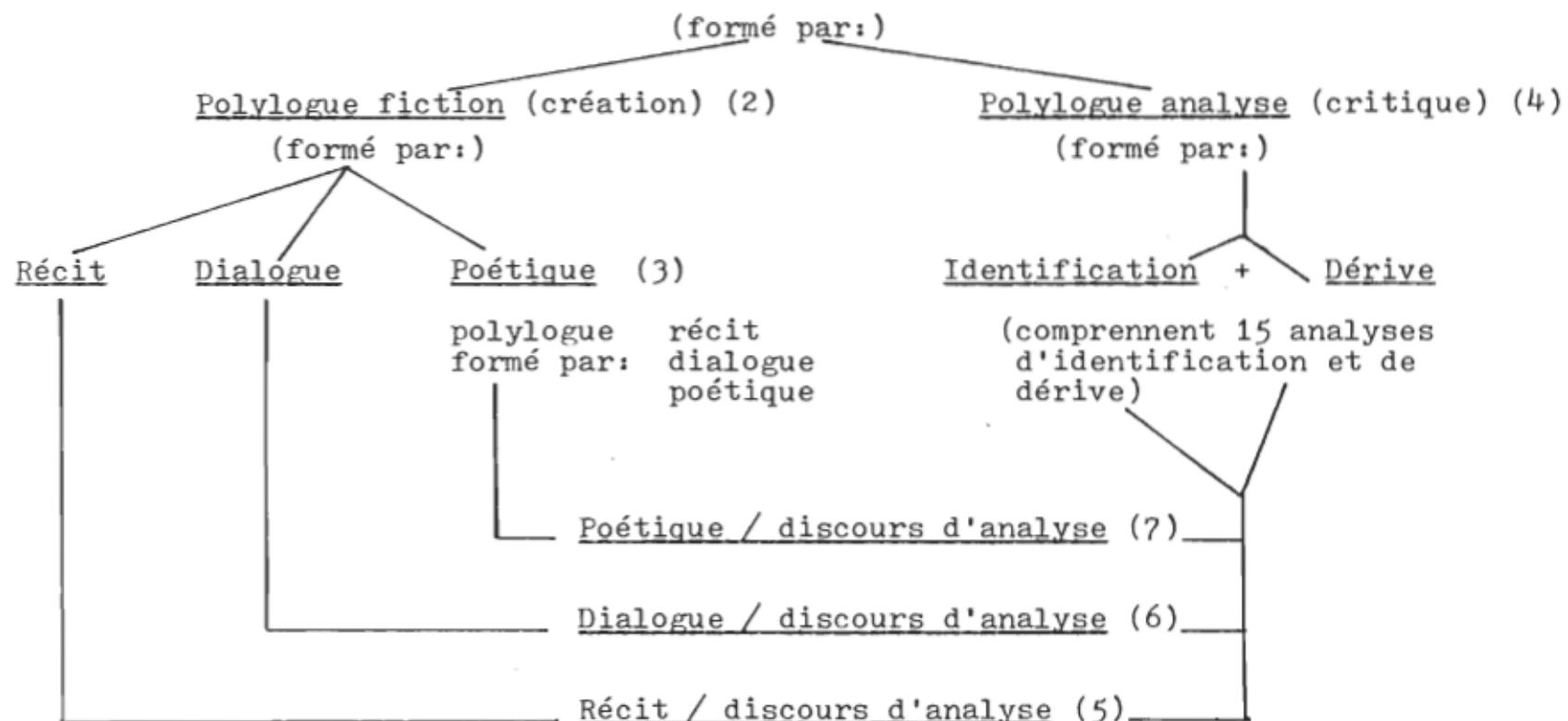
Série des fragments polylogiques: (cf. Tableau 4):

- ex. - récit/ discours de la mobilité
- ex. - dialogue/ discours du mimétisme
- etc...

Avant de passer au tableau 5 qui réunit les polylogues sous leur aspect général et particulier, notons que les fragments deviennent effectifs comme polylogues à cause de leur relative autonomie. Par exemple, les trois premières pages de fiction se lisent comme un bloc de sens parmi tant d'autres. Cependant, l'analyse qui suit ces pages et qui identifie les mécaniques fictionnelles des premières lignes de création prépare une identification particulière et orientée sur cette fiction. Les fragments polylogiques tirent ainsi leur autonomie de l'unité de sens qui se forme à partir de deux fragments de discours différents. Ils demeurent, bien sûr, liés par une sémantique et un formalisme général du texte, mais ils conservent malgré tout cela une grande part d'autonomie grâce au fonctionnement polylogique même.

TABLEAU 5

POLYLOGUE GENERAL (1)



Cette dernière combinaison forme les 15 fragments polylogiques:

ex. Récit/ discours de la mobilité, etc...

N.B. Les chiffres entre parenthèses correspondent aux numéros des polylogues identifiés dans les pages précédentes.

## CHAPITRE 1

### Récit-analyse

Fiction/ Analyse:

traces permanentes de l'écriture (en alternance).

Fragment 1

A) Fiction/ récit.....	23
B) Fiction/ récit.....	25
C) Discours de l'immobilité & Discours de la mobilité....	27

Fragment 2

A) Fiction/ récit.....	30
B) Discours de l'horizontalité.....	33

Fragment 3

A) Fiction/ récit.....	36
B) Un temps, un espace...	39

Fragment 4

A) Fiction/ récit.....	42
B) Discours de l'attente.....	45

Fragment 5

Fiction/ récit = cohésion polylogique des discours...	49
Analyse	

1 A

L'université est relativement calme. Ses murs épais reposent sur une base hydraulique à l'épreuve des tremblements de terre. Partout à l'intérieur, des corridors circulent limités par la structure de l'enceinte. Du tapis, collé sur toute la surface des planchers de béton, trame docilement des couleurs neutres, et par son unité chromatique ne suggère aucune direction précise. Partout, les thermostats indiquent un réglage du mécanisme qui situe la température ambiante à 70° fahrenheit, et partout aussi sont disposés des cendriers recouverts de chrome. Les salles de cours, de dimensions diverses, accrochées aux flancs des couloirs, possèdent chacune 1 thermostat, mais sont dépourvues de tapis sur le plancher; dans chacune aussi, solidement vissé sur un des murs, il y a un tableau au teint verdâtre, et rarement une fenêtre. Un éclairage adéquat, que composent des nervures de tubes fluorescents qui parcourent les plafonds de tout l'édifice, offre avec netteté l'ensemble du décor. Des bureaux privés, des salles de toilettes, des pièces de rangement, laboratoires, amphithéâtre, cafétéria, salons, entrées, sorties, bar, discothèque, infirmerie, bibliothèque, ascenseurs, escaliers, salles d'attente, d'exposition, de réception, d'habillage, de déshabillage, de discussions, de conférences, librairie, cave, poste de surveillance, studio d'enregistrement et de photographie, entrepôt, conciergerie, bureau d'accueil, d'information, salle de théâtre, jardins, tables de

travail, modules suspendus au plafond, machines distributrices, babillards, chambre des fournaises, gymnase, locaux d'ordinateurs, menuiserie, salles de lecture et autres justifient ce qu'il reste d'espace.

Un pas se fait entendre. Un pas s'amène lentement. Puis un autre qui suit le premier de près, pas à pas. Un pas et un autre et encore un pas et un autre. Un devant l'autre, toujours. Un pas, un pas: deux pas. Au fond du couloir, une chemise verte débouche. Sa partie inférieure sortie d'un pantalon en velours rouge se balance au rythme que les pas lui ordonnent. Immédiatement au bas du pantalon, sortent des bottes noires à haut talon, bottes très lourdes qui tombent sur le tapis des couloirs. Tellement lourdes qu'elles signalent par le bruit leur présence de loin. Un bras ballotte à l'air libre; un autre tient une serviette de cuir brun. Attachés au même tronc, les deux bras s'approchent à mesure que les pieds dans les bottes se posent un après l'autre en direction de l'avant. Le couloir est traversé rapidement et les jambes qui entrent dans les bottes noires se plient légèrement pour descendre l'escalier solide qui mène du quatrième étage vers le premier palier, à une des entrées de l'université. Le corps descend assez rapidement. En bas, un des bras, celui qui est libre, pousse vigoureusement une porte vitrée, puis attache un bouton de la chemise verte, saisit une poignée, tire fort, lâche, et les pieds sont au bar de l'université, suivis du reste. Trois chaises plus loin, cinq doigts déposent la serviette de cuir à terre, au pied d'une table, pendant que les cinq doigts inutiles de l'autre main s'emparent du dossier d'une chaise libre, la tirent de dessous une

table avec nappe, et permettent ainsi aux jambes de glisser le tronc sur le siège avant qu'elles-mêmes ne s'installent sous la table. Deux yeux focalisent pour regarder autour, et les deux mains, aidées de leurs cinq doigts défont la fermeture-éclair de la serviette brune, en sortent des feuilles et un stylo, les déposent sur la table, et referment le contenant en cuir. La main droite porte une bière à la bouche, et la gauche se saisit du crayon à l'encre et commence de glisser sur la première feuille de papier posée sur le dessus de la pile:

1 C

""DISCOURS DE L'IMMOBILITE:

La première trame du polylogue utilise un discours de description. Cette trame (annotée 1 A) s'attache à présenter un lieu, en l'occurrence une université, à partir de sa seule existence physique: description principalement de l'intérieur de l'édifice, de la couleur des tapis, inventaire approximatif des locaux, etc... La description veut donner à voir un objet tel qu'il est possiblement et généralement perçu par un regard qui s'y aventurerait et qui n'engagerait pas alors dans la vision ainsi offerte des images déformantes de fantasmes particuliers, des images d'une autre réalité que celle de l'existence propre de l'objet observé. Un discours d'information neutre et objective s'instaure dans la trame et tente de définir un objet par la description de ses composantes physiques, dressant un plan de son architecture sans en apprécier cependant les qualités ou défauts possibles, sans discuter la composition ou l'organisation spatiale de cet environnement. Ce premier discours en est un d'immobilité. Le sujet choisi est isolé de sa fonction sociale, c'est-à-dire que la description de l'université exclut la description éventuelle d'étudiants, ou de professeurs, lesquels personnages donnent une existence fonctionnelle à un édifice, en justifiant de fait l'existence même. Le discours de l'immobilité facilite la description du décor, de l'objet, puisque rien ne bouge, que rien ne se déplace, ce qui, dans le cas contraire, pourrait alors entraîner un mouvement du dis-

cours vers une dérive quelconque à la poursuite d'événements possibles. Il n'y a donc pas d'actions dans cette trame, ni de situations où virtuellement une action tirerait le panneau du décor pour le changer. Voilà pourquoi sont exclus de ce premier discours les personnages, donc les actants de l'université, ou tout autre intervenant. Il s'agit d'éviter toute intervention d'une autre fiction. Le choix de la fiction est donc garant de la nature de la narration qui prévaut dans ce texte, car changer de fiction amènerait la narration à se modifier elle-même, et à sortir du champ de la description qu'elle s'est imposée dans le cas présent. L'apparition possible d'un personnage pourrait alors troubler la réalité exprimée, par un regard qui doit d'abord suivre le chemin du filtre de sa perception. En choisissant un sujet immobile, en tentant d'en définir l'existence par une description très précise et dégagée de virtuelles apparitions événementielles, on en arrive à un discours de l'immobilité qui caractérise toute la première trame du polylogue.

#### DISCOURS DE LA MOBILITE

La seconde trame du récit (annotée 1 B) procède, de même que la première, par un discours de description, à cette différence que la description opère en rapport avec un changement d'objet et un léger glissement dans le regard. Tout d'abord, le discours évoque un personnage, qu'il ne circonscrit cependant qu'en définissant son habillement, accessoires qui deviennent de fait le personnage lui-même. Il y a appa-

rition d'un personnage dont l'identité ne peut s'établir qu'à partir du linge qu'il porte, n'ayant d'autres qualités ou caractéristiques que celui-là. Mais le regard du discours laisse intervenir, en alternance avec la description, une certaine mobilité, une action dont le personnage est le principal acteur. A partir d'ici donc, le mouvement de cet acteur oblige le discours à une description différente, laquelle doit maintenant inventer les parties du corps qui fondent ce personnage et qui justifient par là même l'existence du linge. D'un discours de l'immobilité, qui eût toujours été possible en autant que le personnage n'entreprene aucun mouvement, nous entrevoions un nouveau discours, celui de la mobilité qui est créée par le mouvement que le personnage donne au discours. La description s'instaure ici comme celle de l'action. Il y a une chemise verte, mais c'est celle-là précisément qui fonde l'action puisqu'elle agit. Elle fonde elle-même le personnage, le fait intervenir, le compose et le rend implicite à l'entendement: "Une chemise verte débouche". Il y a description et action, linge et fragments de corps. Le mobile s'installe dans l'immobile: "..., un des bras, (...), saisit une poignée, tire fort, lâche, et les pieds sont au bar de l'université, ...". Il y a eu déplacement de l'objet quant à sa nature, donc aussi déplacement du discours."

La main s'arrête, et les doigts de cette main déposent le stylo sur la feuille noircie de mots. L'autre main ramasse les feuilles empilées et les place dans la serviette de cuir brun. Le stylo y est à son tour glissé. Deux doigts referment la fermeture-éclair. Les jambes se contractent en se dépliant lentement, puis soulèvent le tronc, les bras, la tête et s'ébranlent en direction de la sortie du bar. Autre mouvement du bras qui, précédé de la main, fait un effort pour ouvrir la porte. La porte s'ouvre. Les pas s'engagent sur le tapis aux couleurs neutres, hésitent à l'embranchement de deux directions et choisissent finalement la droite. Le corps avance de quelques pas et ses yeux voient un babillard beige. Les jambes arrêtent. L'une d'elles se plie légèrement, l'autre demeure rigidelement droite tandis qu'une épaule s'accoste au mur où est accroché le babillard. Les yeux voient un horaire de cours, le scrutent, baissent et regardent la montre que le poignet retourne. Le nez exhale un soupir. Tout le corps reprend sa rigidité et les pieds recommencent avec alternance de se suivre ou de se précéder, selon le cas. Deux doigts claquent en glissant l'un contre l'autre. Une fois, deux fois, trois fois, et ainsi de suite... La tête dodeline doucement et les jambes s'allègent un peu. Les lèvres de la tête s'éloignent l'une de l'autre et prennent la forme d'un O, tandis que passe de l'air du dedans de la bouche vers le dehors sonore. Un sifflement aux modula-

tions accentuées s'engage entre les murs et va se perdre au bout du corridor que le corps traverse. Puis les yeux voient une porte ouverte sur une salle de cours très grande. Les jambes font bifurquer le corps à gauche qui s'engage à l'intérieur de la classe. Quelques pas se succèdent, arrêtent, repartent en faisant tourner le tronc à nouveau, et progressent entre deux rangées de bureaux beiges. La main prend une distance, les doigts agrippent un dossier de chaise, la tirent dans le sens opposé à l'emplacement du bureau, la lâchent. Le dos fait un mouvement vers le plancher pour permettre aux bras de déposer la serviette de cuir brun. Les bras la placent sur la tuile, remontent tirés par les épaules du dos, s'appuient sur le dessus du bureau alors que le tronc fléchit et dépose le siège sur la chaise. Les deux jambes se croisent. Dans la classe, les murs ont une hauteur de treize pieds. Un gris très pâle les recouvre complètement. De grosses briques les composent partout. Le plafond est formé par des tuiles acoustiques emboîtées les unes dans les autres et des trous noirs dans leur matière offrent un contraste avec le blanc de la peinture. Des armatures de tubes lumineux, fixées au plafond, éclairent toute la scène. Il y a aussi d'énormes bouches d'air chaud qui descendent jusqu'à terre. Huit rangées de six bureaux sont disposées géométriquement dans la salle et à l'avant demeure un seul bureau, face à tous les autres, et derrière ce bureau, est accroché un tableau verdâtre suffisamment grand. Avec un dossier en bois et un siège du même matériau, une armature de métal laisse reposer ses pattes sur des roulettes de caoutchouc résistant. Ces chaî-

ses sont légères et les bureaux, construits à partir du même principe, le sont aussi. Il n'y a pas de fenêtre dans cette salle de cours, mais il y en a une petite, rectangulaire, creusée dans la hauteur de la porte du local. Les deux jambes se décroisent car des pas se font entendre. Un des bras laisse pendre la main vers la serviette de cuir et les doigts défont la fermeture-éclair pour s'emparer de feuilles blanches. La main remonte jusqu'au bureau et les doigts laissent tomber la pile de papier sur le bois teint. L'autre main prend le stylo et le tronc se dresse légèrement pour que le dos soit parallèle au dossier. Un pied traverse le seuil de la porte, aussitôt suivi d'un second. La jambe du pantalon est alerte, se plie et se déplie rapidement pour mener un veston bleu vers l'avant de la salle de cours. Le veston compose avec une cravate simple et une chemise blanche. Les doigts tiennent en main une mallette noire qu'ils déposent sur le dessus du bureau, tandis que l'autre main repousse la chaise à deux pieds à côté du bureau. Dix doigts s'affairent à ouvrir les ferrures du couvercle de la petite valise pour y plonger aussitôt et en ressortir un paquet de feuilles toutes noircies. La tête aux cheveux peignés s'imprime un mouvement de gauche et de droite, revient se stabiliser en son centre, et la bouche se déride au moment où les lèvres commencent de bouger:

2 B

**""DISCOURS DE L'HORIZONTALITE:**

Dans la trame qui précède, il y a imbrication en une seule des deux premières trames du récit, celles du discours de l'immobilité et du discours de la mobilité. C'est-à-dire que la description du décor physique est incluse, motivée par la description d'une action. Il y a renversement de l'ordre premier car ici, le regard du narrateur se fixe d'abord sur la description d'un déplacement (action), lequel amène la description du décor (immobilité). Le mouvement des corps suscite un regard vers le décor. La fiction des discours n'a pas changé, mais leur fonctionnement dans cette trame démontre que c'est le choix de la fiction même qui motive la nature du discours et sa présence dans le texte.

Si on commence le texte avec la trame annotée 1 A (discours de l'immobilité), on ne peut passer à la trame annotée 1 B (discours de la mobilité), qu'en formulant un paragraphe; alors que dans le cas présent, la trame annotée 2 A comprend sans paragraphe le discours de la mobilité, et celui de l'immobilité amené par son contraire. Autrement dit, le discours de la mobilité inclut, englobe, dans la présente trame, le discours de l'immobilité. Il ne s'est donc opéré qu'un déplacement dans l'ordre de présence des trames.

Mais ces deux discours rassemblent cependant des qualités similaires que nous pourrions réunir dans un discours de

l'horizontalité. Les éléments qui le composent mènent le regard du narrateur vers l'horizon, en général vers le plat. Le mouvement des personnages est linéaire, de même que leur regard. Ce discours ne permet pas la verticalité, la profondeur, le gouffre ou le cosmos. Il promène l'objectif de sa caméra sur une surface plane et solide, décodant l'apparition d'une main ou d'un pied, et signalant la présence d'un mur ou d'un tapis. Les déplacements du regard sont simples, de l'avant vers l'arrière, vers le côté, vers un léger mouvement qui ne ramène l'oeil qu'à un mur ou à des bureaux. Le ton égal de la narration est celui d'une description à connotation minimale, connotation conséquente de la nature des objets que l'oeil de la caméra effleure.

L'horizontalité suggère peu, elle ne s'aventure pas au-delà du bout du corridor et limite l'investigation de l'imaginaire-lecteur dans le texte. Le discours de l'horizontalité définit l'espace habitable et, en plus de le définir, il le ferme en piégeant l'oeil à chaque mot devenu une prison: ces mots qui n'ouvrent aucune porte en dehors de leur objet. Et d'un mot à un autre se forme un univers limité aux objets qui le composent, et aux gestes fonctionnels de personnages qui y promènent leurs parties de corps. Ce discours nomme par l'horizontalité de son envergure, mais ne sépare pas, ne discerne pas le connu de l'inconnu. La nomination dans les descriptions fondé du connu mais ne suggère pas l'idée d'un inconnu, d'un inconnommé. Le regard ne va jamais plus loin que son geste et le

geste jamais au-delà de son objet: "Puis les yeux voient une porte ouverte sur une salle de cours très grande. Les jambes font bifurquer le corps à gauche qui s'engage à l'intérieur de la classe.".

Le discours de l'horizontalité est maître de l'espace, mais c'est encore la fiction, le choix de ses éléments, qui motive sa mécanique. Si le regard est limité, dans son champ d'observation, par un mur, c'est parce qu'il n'y a qu'un mur à regarder. Et tout le récit jusqu'ici ne propose dans ses discours que des objets aux qualités concourantes avec l'espace, et de là avec l'horizon. D'où un discours fonctionnellement limitatif et le plus opiniâtrement neutre, excluant de la sorte la possibilité de brèches où pourrait tomber l'imaginaire du lecteur éventuel. La fiction oblige ses discours à l'encadrer, à emboîter l'oeil dans le seul objectif qui permette de la voir, et par là de la réaliser. ""

3 A

La bouche ride ses lèvres, la tête va de gauche à droite et revient au centre du cou. La main replace dans la pochette du veston bleu un stylo noir. L'autre main articule ses doigts autour de la poignée de la mallette. La main libérée du stylo saisit les feuilles sur la table, et rejointe par l'autre main, ensemble, font une pile droite et égale. Un bras soulève le tout et le glisse dans la valise noire dont le couvercle est ouvert, tandis que l'autre bras reprend la chaise par son dossier et la tire en dessous du bureau. Les pieds reculent de deux pas et les doigts poussent les targettes dans la barrure du couvercle. Les lèvres reprennent des formes variées, puis les jambes de pantalon s'ébranlent avec souplesse tandis que l'un des bras accroche la mallette aux doigts de sa main. Deux pieds franchissent successivement le pas de la porte. Le tableau est couvert de craie. La température se situe à 70° fahrenheit et la lumière est régulière. Un dos s'appuie sur un dossier. Lentement, la main serre une pile de feuilles entre ses doigts et la range dans la serviette de cuir brun. Des muscles forts se tendent, ramènent le dos à une posture rigide, plient les jambes sous la chaise et soulèvent le tronc en même temps que les genoux déplient les pantalons. Le corps est debout. Le tronc se penche et le bras ballant ramasse la serviette. Un pied bouge, puis un second. Tous les boutons de la chemise verte sont vérifiés par deux doigts. La tête regarde mar-

cher les pieds, et le tronc passe l'encadrement de la porte. Le corps vire aussitôt à droite et s'engage dans un corridor large. Une main, par ses doigts, dégage les yeux des cheveux tombants, puis les mêmes doigts glissant vers une oreille, en grattent le lobe. Les pieds se posent et se lèvent, et se reposent et se relèvent. Le corps avance dans la direction de ses pieds, entre les murs propres du couloir. Les yeux voient d'autres portes de salles de cours. Le pas est légèrement plus rapide. Au bout du corridor, le corps penche vers la droite, poursuit quelques pieds, puis retourne vers la gauche en penchant toujours et se stabilise pour maintenir son rythme de marche. Le bras arrive devant une énorme porte que la main pousse, que le premier retient pour laisser passer le tronc, et que la seconde relâche pour que la porte se referme. Les pieds avancent encore un peu en ligne droite, puis tournent à droite et arrêtent le corps en face d'un comptoir très grand où sont disposées des assiettes à moitié pleines de nourritures diverses. Les yeux scrutent l'étalage, se fixent en un point précis, alors que les pieds déplacent le tronc vers cet endroit. Le bras libre l'élève et sa main, au moyen de deux doigts qui enserrent le contour d'une assiette, retire celle-ci prestement, au même moment où les jambes se dirigent vers un bureau où sied une caisse enregistreuse. Le bras dépose la serviette de cuir brun, la main fouille dans la poche du pantalon et en ressort avec des billets de banque qu'elle dépose dans une autre main, laquelle les enfouit au fond du tiroir de la caisse. La serviette reprise par la main, le corps s'engage à travers des rangées de

tables colorées et les yeux en choisissent une en s'arrêtant dessus. Une main dépose l'assiette sur la table, l'autre appuie la serviette de cuir sur une des pattes de cette table, la première main tire la chaise au moyen du dossier, le corps se plie et s'asseoit sur le siège. Une des mains prend une fourchette entre ses doigts, et le bras la soulève vers la bouche qui étire les lèvres et les ouvre toutes grandes. La fourchette laisse tomber un morceau de macaroni sur la langue, se retire de la bouche alors que les lèvres se referment et que tout le bas du visage commence des mouvements signalés par le menton, lequel descend et remonte rapidement. Un corps arrive à côté de la table. Son bras tire une chaise et son tronc se plie calmement. Le corps s'asseoit. Une main fouille dans la pochette d'un veston bleu, et en tire un paquet de vingt cigarettes. Les doigts ouvrent le contenant, entourent une des cigarettes et la retiennent du paquet. L'autre main allume un briquet et des doigts appuient solidement la cigarette sur les lèvres. La flamme du briquet sous le bout de la cigarette allume le tabac et la bouche s'entrouvre par le coin des lèvres d'où s'échappe une boucane grise. Une main offre une cigarette à l'autre main qui a déposé sa fourchette dans l'assiette. Cette dernière main l'accepte et la porte à sa bouche en l'allumant aussitôt, pour laisser sortir une boucane grise. Une des bouches ouvre les lèvres qui commencent de bouger très rapidement en expulsant des sons qu'une oreille entend:

3 B

"UN TEMPS, UN ESPACE..."

L'oeil du narrateur procède dans cette fiction d'un fonctionnement cinématographique: celui d'une caméra équipée d'un téléobjectif, c'est-à-dire un objectif unique qui permet d'éloigner ou de rapprocher, à convenance, l'objet visé par l'oeil du narrateur. Comme il n'y a qu'une caméra, qu'un regard donc et qu'un unique objectif, le narrateur se situe en un lieu unique aussi, jamais à deux endroits en même temps. Il n'y a donc pas de dédoublement d'espaces ou de superposition possible de ceux-ci. Il n'y a pas d'autre temps que celui de l'exploration d'un espace défini, ou d'un objet poursuivi. S'il y a poursuite d'un objet, il n'existe dans la fiction que le temps de cette poursuite. Le temps est celui de la description, et il n'existe pas de description du temps, à moins que ce dernier ne soit vu sous l'angle de l'action, du mouvement qui fait aussi l'objet de la description.

L'espace est visionné de trois manières. D'abord, le téléobjectif saisit un plan général, ce qui amène le narrateur à faire une description énumérative de ou des espaces successifs qui entrent dans le champ de sa vision: en 1 A par exemple, la caméra signale qu'il y a dans l'université "Des bureaux privés, des salles de toilettes, des pièces de rangement, laboratoires, amphithéâtre, etc...". C'est une vision macrocosmique de la fiction. D'une seconde manière, l'objectif rapproche tout et regarde en gros plan les objets visés. Et ces objets, par-

ties du corps ou de décor, deviennent l'espace même de la fiction. Le gros plan semble se fixer sur un espace microcosmique qui ramènera l'oeil du narrateur à se déplacer dans un autre espace. En favorisant une main, un doigt, un pied, le narrateur utilise une troisième pratique de sa caméra: il est obligé d'employer son objectif dans la poursuite des mouvements. La caméra s'immobilise sur un décor, fait un gros plan d'une partie du corps, et joue ainsi dans l'espace alors que le mouvement du corps traîne l'objectif de la caméra à sa suite, et qu'il l'oblige à balayer l'espace des mouvements: en 3 A, "Le corps s'asseoit. Une main fouille dans la pochette d'un veston bleu, et en tire un paquet de vingt cigarettes.". La caméra passe d'un plan général où elle filme à un corps qui s'asseoit. L'objectif se rapproche sur un mouvement, celui de la main qui fouille, et passe alors sur l'espace du veston qui est bleu. L'autre mouvement de la main nous fait voir un paquet de cigarettes.

Le temps est linéaire: fixe ou en mouvement, il est vécu comme un espace, dans le premier cas, et comme le temps même d'une action, dans le second cas. Il existe dans l'unidirection que suit le discours. Parti d'un point A, le temps peut se figer un instant, deux instants, où il n'est d'ailleurs qu'en attente d'une action, et cette action justement amènera un mouvement que suivra alors le temps pour parvenir au point B du discours. Puisque la caméra se déplace dans une logique de progression dans l'espace, le temps fait de même et suit la ligne

droite d'une flèche, sans jamais revenir en arrière, ni devancer l'espace du discours. Le temps va au rythme de la pellicule qui filme la trame des décors et des actions.""

4 A

Deux oreilles cessent d'entendre. Quatre lèvres se ferment deux à deux. Deux doigts écrasent une cigarette toute brûlée dans le cendrier transparent posé sur la table. Deux autres doigts saisissent une assiette et la soulèvent. Les jambes s'étendent, puis se contractent et relèvent le corps assis sur une chaise. Le tronc du corps se dirige vers une ouverture pratiquée à même le mur de la cafétéria, et parvenu à ce trou, les doigts déposent l'assiette sale sur un comptoir de métal. Les jambes font un demi-tour complet et rapproquent vers la table où un autre corps attend. Arrivées à proximité, les bras du tronc debout présentent une main au bras droit du veston bleu, lequel bras offre à son tour une main. Les deux mains, l'une dans l'autre, font une poignée de mains. Les deux bras se retiennent vers leurs corps respectifs. La chemise verte se penche légèrement alors que le bras gauche soulève une serviette de cuir brun et que les jambes poussent leur pied entre les rangées de tables vers une porte vitrée. Le corps entier s'appuie sur la porte qui s'ouvre rapidement, et le tronc passé, se referme aussitôt. Les pieds font leur chemin sur le tapis du corridor, et les bras poussent une autre porte. La serviette glisse de la main vers le plancher en céramique. Le tronc avance légèrement et place son bassin au-dessus d'une latrine blanche. Les mains fouillent dans le pantalon en velours rouge. Un corps entre dans la salle de toilettes et s'avance au-dessus d'une

cuvette. Les mains de la chemise verte referment la fermeture-éclair du pantalon rouge. Les jambes font se retourner le corps en sens inverse, vers des lavabos blancs. Les mains ouvrent deux robinets, passent sous l'eau, empoignent un savon, se frottent ensemble, repassent sous l'eau, et referment les robinets. Puis les bras lèvent les mains vers un séchoir à air chaud. Les pieds amènent le tronc vers la serviette de cuir brun. Les bras la ramassent lorsque le dos se plie, puis les jambes font sortir le tronc de la salle de toilettes en passant le chambranle de la porte.

Les pas avancent lentement dans un corridor plus sombre. L'oeil voit une boîte téléphonique noire, puis le mur, et la tête se remettant d'aplomb, les deux yeux perçoivent la présence de deux portes côté-à-côte au fond du couloir noir. Les jambes persistent dans cette direction, puis une main prend la poignée de la porte de gauche, la tourne et le battant s'ouvre. Le bassin franchit un tourniquet de métal et tout le corps avance maintenant dans la bibliothèque. Les pieds se posent sur un tapis vert pâle. Un peu plus loin vers la droite, le bras pose sa main sur la rampe d'un escalier et les jambes, pliant le pantalon de velours rouge à la hauteur des genoux, font monter le tronc jusqu'au sommet de l'escalier de la bibliothèque. Alors, tout le corps tourne à droite, les yeux repèrent un rayon de livres, les pieds traînent le corps qui s'arrête devant ces étagères que les yeux regardent de très près. Un doigt se pose sur la tête, gratte le cuir chevelu. Puis toute la main de ce doigt descend sur la nuque et tous les doigts de cette

main se lovent autour du cou, le frottent lentement, s'arrêtent et partent de la nuque pour prendre un livre qui est sur le rayon. Les pieds font demi-tour, ébranlent le corps et le dirigent pendant quelques pas vers un espace où sont disposés en désordre des bureaux de travail. Le tronc se plie, fléchit encore au rythme des jambes et installe son bassin sur une chaise devant un bureau. Les bras laissent tomber la serviette de cuir brun à terre. Les deux mains ouvrent le livre à la première page et les yeux se baissent, suivant le mouvement de la tête. L'oreille entend un son. Les yeux se relèvent et voient à droite une paire de jambes qui cognent leur pied sur les deux pattes de bureau sous lequel la moitié du corps est glissé. Les pieds cessent. Les yeux fixent à nouveau la première page. La tête se relève encore et les yeux font un tour d'horizon dans l'espace où se trouvent les bureaux de travail. Une main, à gauche, gratte un crâne. Une autre bouchonne une oreille et une troisième, plus au centre, bouge dans un nez gigantesque, à l'aide de son index. Un corps a les bras croisés et ses yeux sont fermés; un autre corps est penché sur des feuilles et une main tient un crayon sur le bureau. Un tronc passe, un bras dépasse, un corps se lève, un autre s'asseoit. La tête se baisse derechef; les yeux suivent la descente et s'arrêtent sur la première page:

"DISCOURS DE L'ATTENTE":

Le texte pourrait être caractérisé par un discours du concret, puisque tous les éléments nommés dans cette prose renvoient à un référent matériel. On s'exerce à ne représenter que des objets dont la réalité est indissociable de celle d'un éventuel lecteur concerné. Et dans le texte, et dans la réalité, existent ces objets multiples que perçoit le regard du narrateur: bureau de travail, bibliothèque, salle de cours, stylo, etc... Ils ne sont jamais suggérés, ou implicites à une description, mais nommés et représentés, définis et dessinés dans un décor qui leur est propre. Il n'y a que du visible dans la description et nulle autre réalité que celle offerte par la face visible de l'objet, de la chose. Discours du concret, donc discours de l'apparence, car un objet ne laisse pas deviner ce qu'on en voit, il est vu. Il existe par la façade qu'il présente au regard. Dans la description, l'oeil ne s'aventure pas au-delà de la réalité apparente. Et l'oeil de la caméra ne peut creuser cette réalité. Il se repose sur la surface du matériel. Il y a, en fonction de cette observation de la réalité dans le texte, une quasi complète élimination des pronoms personnels. Ainsi, même dans le discours, l'objet n'offre guère de substituts et le moins souvent possible.

Le texte pourrait aussi être caractérisé par un discours du vide, qui existe ici comme discours essentiel au dis-

cours du concret. Cette matérialité est à l'immobile ce que le vide est au mouvement. Il y a discours du concret en ce qui concerne la description des choses, et discours du vide en ce qui a trait à une description du mouvement dans le texte. Ici, la caméra qui balaie le décor n'est pas fixe, elle bouge et c'est elle qui amène le changement du panneau de scène lorsqu'elle poursuit un mouvement. Ce discours du vide l'est, au sens que lui attribue un mouvement qui permet à l'oeil de la caméra de glisser continuellement d'un jeu d'apparences à un autre. Ainsi ce mouvement ne change pas la nature du regard, mais seulement son objet. Et le mouvement du discours, sa mobilité, ne mène pas plus loin dans l'incursion qu'aux limites qui définissent l'espace de son existence. Le regard du narrateur, s'il suit, par exemple, le mouvement des pieds, se heurte à un tapis, puis à un mur, ou à une porte que le bras ouvre, et ne peut continuer plus loin que le mur de la bibliothèque, ou celui de la cafétéria, ou encore la page blanche d'un livre. Le discours règle sa "machination" sur la "machine". Il décrit un objet, un moteur, ses valves, son huile, son carburateur, puis enfin son mouvement: le moteur tourne, c'est tout. Il l'a isolé du reste de l'espace possible. En ce sens, il tourne en rond.

Principalement, ces deux discours, du concret et du vide, produisent cependant un discours principal, par effet sur le lecteur, celui de l'attente. D'abord, l'emploi généralisé de l'indicatif présent oblige l'oeil du lecteur, introduit dans celui de la caméra, à suivre le texte de la même manière

que le narrateur le fait, c'est-à-dire par l'objectif de la caméra unique. Toujours dans un présent, un instant défini, le lecteur doit se conformer à la réalité temporelle du texte, celle qui l'empêche de se diriger vers l'avenir ou de retourner au passé, d'où il pourrait éventuellement reconstruire son texte, établir sa version du scénario. Ici le temps du verbe l'oblige à l'instant unique, et de là au regard unique. Son oeil est confondu, en tant que regard, avec la pellicule de la caméra, cette pellicule qui s'imprime à mesure que la caméra filme, ni avant, ni après. L'oeil est donc soumis à l'espace. La caméra poursuit ainsi une suite de mouvements des fragments corporels (discours du vide) qui conduisent à des objets (discours du concret), mais ne capte rien de plus que l'apparence des choses ou de leur espace. Le lecteur fige devant cette fixité de l'existence (devant son hyperréalisme), ce qui l'amène en état d'attente par l'effet de l'impatience. Comme les éléments du texte ne comportent pas de puissance connotative, qu'ils ne suggèrent pas, le discours, dans son ensemble, devient alors une suggestion de l'attente qui repose sur un espoir que le regard porte dans l'espace du texte. Le lecteur, qui promène son regard par l'oeil de la caméra, évolue toujours d'un point A à un point B, et revient toujours à cet univers cloîtré. Il est soumis au temps de l'action, à l'insignifiance des objets, à la non-identité de personnages fragmentés. C'est alors que le texte produit un discours qui manipule un suspense: celui de mener quelque part ailleurs, où la logique du texte serait tout autre. L'oeil suit pas à pas un mouvement, et

espère que celui-ci le mènera peut-être ailleurs. Il s'établit donc une tension voulue, provoquée d'une part par le piétinement de la caméra devant des objets, et d'autre part par le désir de changement qu'opèrent dans le regard les possibles du discours de la mobilité, tension donc qui produit justement ce suspense, et par conséquent un discours de l'attente."<sup>8</sup>

Les yeux se relèvent. Encore un peu plus. Les pupilles fixent droit devant, vers un immense tableau de six pieds de hauteur et huit pieds de largeur. Le tableau est verdâtre par son ardoise et couleur chrome sur les plinthes qui retiennent l'ardoise au moyen de vis chromées aussi. Au bas du tableau, repose une bande de métal blanc, en position couchée, vissée solidement aux plinthes. Le tableau, écroué dans un mur de béton beige, s'élève de deux pieds au dessus du plancher. Et sur le tableau, sont inscrits des mots dessinés à la craie: ""La mécanique du discours ici est claire. Le discours de la mobilité, identifié ici par les deux premières phrases et le début de la troisième (les pupilles fixent droit devant), amène l'oeil à bouger. Le narrateur déplace donc l'oeil de la caméra vers l'objectif visé. Il s'opère un glissement dans le décor. Ce discours de la mobilité introduit l'oeil, le regard, dans un espace de choses où tout est stagnant; il fait glisser vers le discours de l'immobilité où tout est fixe, où la description observe avec le plus de neutralité possible. Et ces deux discours combinés confinent le regard à l'horizontalité, à la linéarité descriptive ou événementielle, d'où discours général de l'horizontalité. Pour bouger à nouveau, le discours de la mobilité doit s'instaurer." Les yeux se tournent maintenant vers la gauche, puis reviennent vers la droite. La main monte jusqu'à la hauteur du visage, et les doigts s'étirent vers les

paupières rougies. Les doigts frottent les paupières, puis la main revient sur le dessus de la table de travail. Une jambe se croise sur l'autre, sous le bureau. Les omoplates esquissent un mouvement de l'avant vers l'arrière, puis reviennent. Deux doigts serrent la première page et la lèvent doucement pour la retourner. Les yeux se penchent sur la seconde page et commencent de lire: ""Le corps s'était légèrement mis en mouvement et l'oeil du narrateur pouvait espérer que le mouvement le fasse sortir du discours tenu jusqu'ici à l'intérieur d'un lieu privilégié. Mais ce lieu est isolé de tout autre, et l'action semble limitée par le cadre dans lequel elle évolue. Le narrateur suggère ainsi un discours général de l'attente: attendre que le mouvement instaure une autre pratique, qu'un lieu nouveau s'offre où la caméra ne piétine pas et ne cloisonne pas. Et pour répondre à cette attente du lecteur, pour poursuivre le discours plus longtemps, sans répéter indéfiniment une mécanique du sur-place, il faut que le discours se charge d'une autre logique, logique qui le redéfinira, qui lui imposera d'autres fonctionnements. Polylogique d'un discours à l'intérieur duquel plusieurs discours se partagent la tâche d'écrire.""

## CHAPITRE 2

### Théâtre-analyse

Fiction/ Analyse:

traces permanentes de l'écriture (en alternance).

Fragment 6

A) Fiction/ récit.....	52
B) Fiction/ dialogue.....	55
C) Discours de la caméra & Discours de la parole.....	57

Fragment 7

A) Fiction/ dialogue.....	60
B) Discours de l'enclenchement.....	63

Fragment 8

A) Fiction/ dialogue.....	66
B) Discours du mimétisme.....	69

Fragment 9

A) Fiction/ dialogue.....	72
B) Discours d'amorces.....	75

Fragment 10

A) Fiction/ dialogue.....	80
B) Approche du fantasmatique.....	83

6 A

Les doigts referment la couverture sur le livre. Une main ramasse la serviette de cuir brun. Les jambes font un effort de raidissement et tout le tronc se relève. L'autre main entoure de ses doigts le dos du livre et le corps l'amène à la suite de ses pieds qui se dirigent vers un rayon de bibliothèque vert foncé. Le bras de la main qui tient le livre monte jusqu'à la hauteur du cinquième rayon. Les doigts desserrent leur étreinte et le livre se place parmi plusieurs autres de la même collection. Deux pieds font demi-tour, foulent le tapis, puis font tourner à gauche le corps qui déplie et replie et déplie et replie à nouveau les jambes du pantalon de velours rouge jusqu'au bas de l'escalier. Là, la chemise verte poursuit ses pas vers une porte située à gauche d'une autre porte à droite. Le tronc passe par un tourniquet, une main tourne une poignée, les pas font deux pieds, et la porte se referme. Les bottes à haut talon se posent l'une après l'autre, l'une après l'autre, l'une après l'autre, l'une après l'autre, et tournent à droite. Le tronc progresse dans un couloir court, vire à nouveau à gauche, et débouche sur un grand corridor de béton. Il y a toujours du tapis et les murs sont uniformes. Les jambes marchent vers le bout du corridor, vers une porte rouge vif devant laquelle trône une sorte de guichet. Les jambes se rapprochent puis parviennent au guichet noir. A l'intérieur de la grande boîte de bois, une casquette sur une tête bouge de

gauche à droite, puis de droite à gauche, sous l'action du cou qui fait pivoter la tête. La chemise verte s'arrête pile, le bras gauche lève le poignet vers les yeux qui se penchent sur une montre, et le bras redescend le tout jusqu'à la poche du pantalon où la main s'enfouit. Le tronc ne bouge pas. Puis le corps fait demi-tour et s'arrête. Le corps est immobile. Puis le tronc bouge par les pieds. Et les pieds cessent de bouger. Le tronc fait demi-tour à nouveau, replace le corps devant le guichet. La main sort de la poche du pantalon, élève le poignet vers les yeux. Le bras ramène le tout sur le côté du corps. La casquette se penche vers l'avant et se relève. La main fouille dans la poche arrière du pantalon de velours rouge, et les doigts sortent une carte blanche. La main monte la carte devant des yeux, et la casquette reprend son mouvement de pencher vers l'avant et de remonter vers l'arrière. Les doigts replongent la carte dans la poche arrière, et le corps s'ébranle en direction de la porte rouge. Le fessier s'appuie sur une barre qui commande l'ouverture du battant. La porte s'ouvre, le corps traverse l'embrasure, et la porte se referme.

La chemise verte reste plantée dans le pantalon rouge, juste à l'entrée de l'immense pièce. Les yeux regardent des chaises et des tables qui entourent une piste de danse de grandeur moyenne. La piste est éclairée par des réflecteurs de couleurs opaques et diverses. Les lumières clignotent au rythme des sons lourds qui sortent des haut-parleurs que les yeux

regardent maintenant vibrer sur des caisses en bois. Une fumée laineuse et grise teint l'air, et les yeux rougissent lentement. Le corps fait un pas, et la tête se tourne en direction d'un bar assiégié de pieds, de bras, de jambes, de troncs, têtes, oreilles, cheveux, joues, de toutes les couleurs, et de toutes les grandeurs et grosseurs. Le tronc avance d'un autre pas tandis que les yeux scrutent la salle pleine de tout. Les pieds font trois pas, continuent, et perdent de vue deux marches. Le tronc bascule dans le vide et tandis que les bras battent l'air comme pour voler, le fessier tombe durement sur le sol en appuyant le reste sur sa base. Des lèvres se fendent largement tout autour du corps. Les yeux ne voient plus que des jambes, sautillantes, molles, maigres, pantalon blanc, vert, bleu, orange. Le tronc se redresse et traîne le bras qui tient la serviette de cuir brun. Les yeux voient une table où un corps est assis. Les jambes repartent, les épaules bousculent d'autres épaules, reçoivent un peu de bière qui tombe d'un verre déséquilibré, puis le corps parvient à la table. La chemise verte tend la main droite que l'autre corps saisit aussi d'une main droite. La chemise verte s'asseoit sur le pantalon rouge, et en face, un chemisier jaune pâle repose son tronc sur une jupe d'un bleu très léger. Un plateau apporte six bières en bouteille. Une main donne un billet à une autre main, et le plateau s'en retourne. Aussitôt, les deux bouches s'agencent.

6 B

Bouche 1.- Et alors?

Bouche 2.- Et alors quoi?

Bouche 1.- La bouche peut parler fort?

Bouche 2.- Bien sûr, ici il n'y a rien à entendre.

Bouche 1.- La jupe colle bien au corps. C'est un bleu magnifique.

Bouche 2.- Merci! ...et les boutons de la chemise ne tiennent toujours pas?

Bouche 1.- Bof! Tout dépend de la respiration. Quand le souffle est retenu, les boutons sont étranglés. Suffit de pas relâcher les poumons et ça tient.

Bouche 2.- Hummm... Je vois.

Bouche 1.- Quoi?

Bouche 2.- Le problème quoi!

Bouche 1.- Eh bien! tant mieux; mais ce n'est pas tellement grave, suffit de rattacher les boutons lorsqu'ils sont défaits, c'est tout!

Bouche 2.- La bière est excellente ici. Probablement à cause de la fumée. Aucun contour précis. Tout est flou, comme dans une grosse vapeur d'alcool.

Bouche 1.- La chemise ne sent que ça à la fin d'une soirée.

Bouche 2.- Ne sent que quoi?

Bouche 1.- L'alcool et la fumée tiens!

Bouche 2.- Ah oui, bien sûr.

Bouche 1.- Mais la musique y est pour quelque chose dans le goûт de la bière.

Bouche 2.- Et la danse aussi. Avec la chaleur, l'effort des jambes, des bras, du corps.

Bouche 1.- C'est vrai, oui...

Bouche 2.- Tiens, voilà encore le complet vert tendre qui transporte son magnétophone jusqu'à la table ici.  
Drôle de tête cette bouche!

Bouche 1.- C'est à en faire une crise de folie, ou d'hystérie, ou de nerfs...

Bouche 3.- La chaise est libre?

Bouche 2.- Eh oui...

Bouche 3.- En espérant que le magnétophone ne dérange pas trop...

Bouche 2.- Bof...!

Bouche 3.- Merci beaucoup. Toutes les autres places sont déjà occupées.

Bouche 2.- Et cette crise?

Bouche 1.- Bof!

Bouche 3.- Il s'agit de ne pas tourner le contrôle du volume d'une manière exagérée.

Bouche 1.- Pour sûr!

Bouche 3.- Si le son dérange trop, il suffit de le dire...

Bouche 2.- D'accord.

Bouche 3.- Voilà! L'engrenage s'enclenche et c'est parti:

""DISCOURS DE LA CAMERA:

Le discours qui se poursuit en 6 A n'apporte pas d'éléments nouveaux en soi. Principalement, il s'agit toujours du discours que le narrateur tient au bout de l'objectif de sa caméra. Il chemine pas à pas dans un décor qu'il filme à la poursuite des traces de corps qui motivent les déplacements du regard: "Les bottes à haut talon se posent l'une après l'autre, l'une après l'autre, l'une après l'autre, l'une après l'autre, et tournent à droite." La systématique éprouvée depuis le début dure toujours, bien qu'une mécanique tente de mettre au point une sortie du discours qui répondrait à l'effet de l'attente produit jusqu'ici chez le lecteur. Si les fragments/personnages ouvrent une porte derrière laquelle existent des événements, des situations susceptibles d'introduire d'autres procédés dans le texte, c'est que le narrateur aura été placé dans des conditions permettant une autre approche, donc un autre discours. Et effectivement, derrière cette porte qui s'ouvre, la caméra nous laisse voir des éléments d'intervention, des fragments/personnages, fragments/objets, fragments/décors, qui peuvent posséder un discours propre. Les boîtes remplies de haut-parleurs indiquent un potentiel de discours musical par exemple. Ainsi, la caméra est amenée par une intervention du fragment/personnage à témoigner de sa rencontre d'un autre fragment/personnage attablé, ce qui amènera un changement opérationnel dans le discours.

### DISCOURS DE LA PAROLE:

En 6 B s'effectue un changement dans la forme générale. Délaissant la prose qui dominait depuis le début, le texte s'engage dans le dialogue caractéristique de la forme théâtrale. La perception du texte procédera alors de fonctionnements diversifiés. Une première différence dans le discours général enregistre la prise en charge d'un discours par un autre. Il s'agit ici de la parole, du dialogue, qui encadre le fonctionnement de la caméra et la fait dépendre de son discours de ré-parties. La caméra, à cause du changement de décor général qu'impose le dialogue, ne peut poursuivre son investigation de la même manière. Elle dépend de l'oeil du narrateur qui est lui-même dépendant du nouveau discours qui s'est établi. Le narrateur est incapable de filmer des paroles, aussi doit-il maintenant se mettre à l'écoute, tendre l'oreille au discours nouveau. Dès lors, c'est aussi le regard du lecteur qui est orienté de façon différente. Le discours de la parole contient par suggestion celui de la caméra. Le narrateur est obligé d'entendre, d'écouter, mais ce qu'il entend et écoute suggère un décor, une situation qu'une caméra lointaine retransmet par le réseau de représentations de l'imagination. La caméra n'a plus qu'une fonction visualisante secondaire. Elle vient après l'ouie, laquelle est dorénavant la principale indicatrice du discours. La caméra n'est plus en contact direct avec l'événement, qui nous est d'abord signalé par la parole des bouches/personnages, puis montré par une caméra plus près de la repré-

sentation que de la présentation. Ainsi, dans la phrase de la bouche 3 qui dit: "Toutes les autres places sont déjà occupées.", un fait est porté à notre attention par un discours de paroles: celui du dialogue; le narrateur relève cette indication dans laquelle est déjà contenu cependant un balayage de caméra qui dépend des paroles proférées, et le lecteur imagine un décor où toutes les places seront occupées. Et si le narrateur et sa caméra dépendaient dans le discours de la mobilité des actions des fragments/personnages, ils dépendent maintenant des paroles des bouches/personnages.""

7 A

Bouche 1.- Ben alors, c'est pas trop tôt! Il était temps de l'arrêter ce magnétophone. Avec tout ce bruit qui sort de partout, les oreilles battent l'air comme des panneaux au vent!

Bouche 3.- Y'avait qu'à le dire.

Bouche 2.- C'est fait, voilà!

Bouche 1.- C'est le sang qui tourne en enfer dans les oreilles de la folie!

Bouche 2.- C'est rentrer un fil de 220 volts dans le tympan!

Bouche 1.- Creuser le crâne d'une perceuse!

Bouche 2.- Entendre des niaiseries!

Bouche 1.- C'est compris, fallait l'dire.

Bouche 2.- C'est fait.

Bouche 3.- Ben y'était temps!

Bouche 1.- Faudrait peut-être partir? La musique est ennuyante...

Bouche 2.- ...mais la bière demeure très bonne.

Bouche 1.- ...comme une lune voilée par des nuages...

Bouche 2.- Et puis il y a tant de danses sur la piste; tant de lumières qui clignotent partout, tant d'yeux qui s'ouvrent, se ferment, se colorent...

Bouche 1.- ...les soirs de pluie dans la nuit...

Bouche 2.- ...s'habillent de lunettes, de fards, de gestes, de signes que la musique dessine.

Bouche 1.- ...mais la musique est tellement plate!

Bouche 2.- C'est connu, les goûts ne se discutent pas, s'en-nuyer est terriblement plate, sentir est gênant, mourir est pire, vivre à faire, aimer à prouver et...

Bouche 1.- Et rester assis à ne rien faire? Complètement inutile!

Bouche 2.- Fallait que cela se dise.

Bouche 1.- Ca y est?

Bouche 2.- Oui.

Bouche 1.- Que dire maintenant?

Bouche 2.- Le deuxième bouton de la chemise verte est détaché.

Bouche 1.- Y'a qu'à le rattacher. Voilà.

Bouche 2.- Encore deux petites bières peut-être?

Bouche 1.- Pourquoi pas?

Bouche 2.- Et de deux! Voilà!

Bouche 3.- Le magnétophone est un instrument qui permet de...

Bouche 1.- ...la ferme!

Bouche 2.- Tout de même une sale habitude cette manie, non?

Bouche 3.- Oui.

Bouche 2.- Encore cette manie en plus de toujours contredire, non?

Bouche 3.- Oui.

Bouche 1.- La ferme!

Bouche 2.- Faut pas prendre le mors aux dents.

Bouche 1.- D'accord.

Bouche 2.- La soirée ne fait que commencer.

Bouche 1.- C'est vrai! il est tôt encore.

Bouche 2.- Pourquoi est-ce toujours comme cela?

Bouche 1.- C'est ainsi fait. Les soirées commencent, continuent, puis se terminent.

Bouche 2.- Comme les pieds bougent sur la piste, se réchauffent, suent beaucoup, se font du bien, puis du mal, puis font vibrer les mollets, puis les genoux, puis les cuisses, le bassin, le torse, les bras, le cou, la tête...

Bouche 1.- ...puis tout cesse, par épuisement, par fatigue, nonchalance quelconque, manque de désirs, désir d'arrêter tout, d'y penser un peu et puis...

Bouche 3.- ...si le son perturbe, il n'y a qu'à le dire. Le volume est à son plus bas:

7 B

**""DISCOURS DE L'ENCLENCHEMENT:**

Dans le discours de la mobilité, relevé à partir du récit, le narrateur saisissait par sa caméra une mécanique qui conditionnait les déplacements généraux du regard vers un décor, un fait, un objet, ou un fragment/personnage. Seule cette mobilité, que le discours mettait en place, parvenait à installer une action propre à une dynamique du mouvement. Dans ce cas, tout était saisi au niveau du regard. Par la présente forme, celle du dialogue théâtral, c'est l'oreille qui intervient principalement comme organe de perception. Tout le discours passe d'abord par l'ouïe. Mais il est nécessaire que ce discours de la parole possède une dynamique qui mène le narrateur à percevoir ce mouvement qui entretient le texte. Comme équivalent au discours de la mobilité s'instaure ici un discours de l'enclenchement.

Il s'agit de motiver l'oreille du narrateur qui écoute, à attendre une suite du discours, et de lui permettre de témoigner d'une logique qu'il perçoit. La mécanique du dialogue pose donc une première répartie, à partir de laquelle doit se créer un mouvement d'où une seconde répartie naîtra, puis une troisième à partir de la seconde, ou de la première, et ainsi de suite... Il ne s'agit pas de faire sens, mais de modeler une forme qui suscitera chez le narrateur un intérêt le disposant à une investigation auditive du texte qui se dit. Le

discours de l'enclenchement dispose donc une répartie qui contient en germe un appel à la poursuite du discours puisqu'il y va de sa propre survie en tant que discours. A la question suivante posée dans le dialogue par une bouche: "Que dire maintenant?", une autre bouche, par la logique de l'enclenchement, répond: "Le deuxième bouton de la chemise verte est détaché."; et cette seconde répartie en amène une troisième: "Y'a qu'à le rattacher. Voilà.". Ainsi le discours de l'enclenchement s'impose comme une mécanique vitale dans le dialogue, et permet au narrateur d'écouter du texte, des paroles; de la même manière, le discours de la mobilité introduisait la caméra du narrateur dans un décor différent, selon que les fragments/personnages le lui offraient ou non par un mouvement quelconque. La mobilité du discours créait les changements de plan de la caméra, comme l'enclenchement fonde un discours susceptible de faire tendre l'oreille au narrateur, et de permettre tous les autres possibles de discours par la suite.

Ce n'est pas la logique sémantique du discours tenu qui garantirait la présence du narrateur intéressé à ce qu'il entend, mais la logique structurale que fonde la méthode d'enclenchement des réparties, qui justifie cette permanence de la présence du narrateur. L'importance d'une réplique dans ce cas est tributaire de sa structure langagière. Si la répartie A pose une question à propos de la température, le narrateur tend l'oreille à la question parce qu'elle appelle une réponse. Sa présence ne sera pas prolongée par la nature de la réponse,

mais précisément par l'attente de cette réplique qui comble le discours autrement laissé pour compte et qui serait appelé à cesser bientôt. Le narrateur "entend" une question, il tend l'oreille pour "écouter" la réponse, et attend à nouveau la ré-partie qui suivra ce que suggère le ton de la réponse; et cela se poursuivra si le discours continue à disposer ses réparties selon la méthode de l'enclenchement, discours qui pose des balises avec lesquelles le narrateur compose une ligne d'écoute, un tracé autonome où des engrenages se rapprochent et s'éloignent de leur arbre d'attache dans le seul but de faire fonctionner la machine, non de lui imposer une direction.

C'est la mécanique elle-même, en tant que signification d'un discours, qui doit fasciner le narrateur. La fascination ainsi exercée sur un sujet peut suggérer dans l'ordre sémantique, mais cela ne concerne pas le discours de l'enclenchement qui restreint sa fonction à celle du publiciste qui engendre de l'intérêt. L'intérêt du discours de l'enclenchement demeure la survie des possibles des autres discours, et assure l'intérêt du lecteur et du narrateur (qui est ici observateur), à des seules fins d'existence. Car sans le narrateur (ainsi que le lecteur), il n'y a guère de texte possible dans le présent dialogue."

8 A

Bouche 1.- Ca achève cette petite cassette? Un jour, dans la vie, faut bien voir que tout est trop fort, que tout perturbe le petit silence qui n'arrive plus à se faire entendre!

Bouche 3.- C'était pour rendre service...

Bouche 1.- C'est pas le bon moment!

Bouche 2.- Surtout pas quand les haut-parleurs crachent le 4e mouvement d'une 9e en disco. Faut avoir un tout petit minimum de culture non?

Bouche 3.- En disco?

Bouche 2.- Ben sûr!

Bouche 1.- Mais c'est complètement con le disco!

Bouche 2.- Si le disco est con, tout est con!

Bouche 1.- Ca c'est vrai!

Bouche 2.- C'est décidément pas ici que la civilisation va faire un pas.

Bouche 1.- Eh bien sur la piste de danse, la civilisation fait des sauts, bondit d'infarctus, s'arrache les oreilles de décibels. Ses pieds s'enfuient sous son regard malade au rythme d'un délire d'électricité qui brûle les fumées jusqu'aux yeux fermés dans la musique. Ici, les bras, les jambes, les bassins giclient de civilisation. Des aurores succèdent aux couchers de soleils mauves des lumières parfumées

de couleurs et...

Bouche 2.- ...et la folie gagne rapidement les cerveaux par des veines aux courants de bière. Trop, c'est trop.  
Assez, c'est pas assez, mais trop, c'est trop!

Bouche 1.- Ben quoi?

Bouche 2.- Y'a rien à dire de ces niaiseries-là. La musique est bonne, c'est tout!

Bouche 1.- Choquant! Très, très, très choquant!

Bouche 3.- C'est reparti. Les discours se suivent et se ressemblent.

Bouche 2.- Esprit de bottine!

Bouche 1.- Oui. Esprit de clocher!

Bouche 3.- Bon. Les discours se suivent mais ne se rassemblent pas. La preuve...

Bouche 1.- ...c'est que les bateaux qui flottent peuvent s'amarrer, ceux qui pourrissent au fond de la mer ne le peuvent pas.

Bouche 2.- Ca, c'est bien vrai.

Bouche 1.- Y'a pas plus vrai que cela, hein?

Bouche 2.- Et les avions qui volent peuvent atterrir, ceux qui sont écrasés dans le désert ne le peuvent pas.

Bouche 1.- Et les automobiles qui ont un moteur démarrent, les autres pas.

Bouche 2.- Et les infirmes dansent sur leur chaise, les autres, non.

Bouche 1.- L'important, c'est d'être d'accord.

Bouche 2.- Oui, sinon les bras, les mains, les jambes pour-

raient jamais entrer en contact avec d'autres parties en d'autres corps; ils pourraient jamais se serrer la main, se faire un clin d'oeil, tendre l'oreille, partir sur un coup de tête, se donner un croc-en-jambe, s'enlacer, se tirer par les cheveux, se faire la bise, se les mettre à dos, avoir la cuisse alerte, être cul-de-jatte, se passer la corde au cou, se mettre dans leur peau, se jeter aux pieds de...

Bouche 1.- Et faire des pieds-de-nez!

Bouche 2.- Et s'embrouiller pour que rien ne paraisse!

Bouche 1.- Faire disparaître les traces!

Bouche 2.- Effacer les empreintes digitales sur les verres.

Bouche 1.- Et boire beaucoup dans ces verres...

Bouche 2.- ...pour tout effacer de la mémoire...

Bouche 1.- ...ne se souvenir de rien du tout...

Bouche 2.- ...pour être d'accord avec tout...

Bouche 1.- ...et avec les autres corps...

Bouche 3.- Et merde! L'enclencheur est bloqué!

Bouche 1.- Tant pis!

Bouche 3.- Ah! Ca y est. Il s'est décoincé:

8 B

**""DISCOURS DU MIMETISME:**

Si le narrateur est attiré par les réparties des bouches, ces dernières semblent manifester un réel intérêt à exister d'une manière particulière, par rapport à la réplique d'une autre bouche, en mimant le discours précédent. Ainsi, le narrateur prête l'oreille à un discours où une mécanique de fascination l'y oblige, par exemple, dans la forme question-réponse. Mais les bouches, à l'intérieur du discours même, sont agressées par une mécanique qui les force à tenir une réplique construite sur le modèle de la précédente. Une sorte de pulsion du discours, à laquelle les bouches ne peuvent résister, les amène, la plupart du temps, à se connecter sur le flux qui sort de la réplique précédente. Ainsi, en 8 A, à la répartie qu'offre la bouche 2: "Esprit de bottine!", la bouche 1 répond par: "Oui. Esprit de clocher!". Discours où les formes se ressemblent, et où les intervenants se répondent du tac au tac, comme poussés par une même pression; mais aussi discours où les acteurs se copient généreusement, comme s'il était plus important d'exister dans le discours de l'autre que dans le sien.

Les bouches tiennent un discours où l'intention apparente est souvent de mimer le propos, d'où s'établit alors une sorte d'homotypie dans la forme des répliques, tant en ce qui concerne le genre de réflexions énoncées, le rythme et la rapidité de la réplique, que la reprise du discours ou sa conti-

nuation sur une pulsion identique. Ainsi, dans la répartie suivante, il y a une communication établie à partir d'un même genre de réflexion, laquelle emploie le même vocabulaire et la même rapidité d'expression: "Mais c'est complètement con le disco!", dit la bouche 1, "Si le disco est con, tout est con!", répond la bouche 2. En ce qui concerne le flux qui est le lien donné puis repris par le répliquant, les monologues entretenus par les bouches, en alternance, en sont un bon exemple:

"Bouche 2.- Et les avions qui volent peuvent atterrir, (...).  
 Bouche 1.- Et les automobiles qui ont un moteur démarrent, (...).  
 Bouche 2.- Et les infirmes dansent sur leur chaise, (...)."

Ici, c'est la conjonction "et" qui lie les répliques, et qui devient l'expression d'une pulsion que les bouches ressentent et expriment par un flux du discours devenu saccadé, mais qui se poursuit néanmoins, se pose de ligne en ligne, et accentue son effet de réplique en réplique. Cette homotypie des phrases, qu'on retrouve autant dans leurs formes que dans leurs contenus, contribue à rendre l'effet d'un discours formé de blocs fonctionnels de phrases qui s'accumulent dans le seul espoir d'exister plus longtemps. Autrement, chaque réplique tombe en déroute et se perd en chemin, au moment même où une bouche la profère.

Par le discours du mimétisme, la phrase peut exister, cohérente et logique, mais dictée par plusieurs voix. Il s'agit alors d'un discours unique auquel adhère plus d'une pensée:

"Bouche 1.- Et boire beaucoup dans ces verres...  
Bouche 2.- ...pour tout effacer de la mémoire...  
Bouche 1.- ...ne se souvenir de rien du tout...  
Bouche 2.- ...pour être d'accord avec tout...  
Bouche 1.- ...et avec les autres corps..."

La même phrase est servie par deux bouches dont l'une offre une première réplique, que l'autre saisit spontanément et dont elle copie la structure et la pensée, dans le but d'étendre encore plus loin le discours, de prolonger la parole garante de l'existence du dialogue entamé. Il y a donc ici un possible du discours polyphonique, mais aussi une sorte de polylogique subtile et latente. Ainsi, dans l'exemple mentionné plus haut dans le texte, à la réplique de la bouche 1: "Et boire beaucoup dans ces verres...", la bouche 2 aurait pu répondre: "... pour tout raviver à la mémoire...", et tout le texte aurait été changé. Les répliques ne miment donc évidemment que la pulsion du discours engendré, et poursuivent par là même la logique de ce discours, ce dernier laissant supposer malgré tout un possible de logique différente. ""

9 A

Bouche 3.- C'est recoincé! Faut l'excuser.

Bouche 2.- Pauvre magnétophone!

Bouche 3.- Oui, c'est à cause des dépôts que la fumée laisse sur tout le mécanisme, et qui entravent la bonne marche des engrenages. Il a le poumon essoufflé pour ainsi dire et...

Bouche 1.- ...la vie n'a pas d'odeur.

Bouche 2.- Quel pessimisme. Enfin, il y a beaucoup de mouvements malgré tout. La piste de danse va caler tellement elle est remplie. Tout gigote terriblement!

Bouche 1.- Y'a des jambes qui cassent sur cette piste.

Bouche 2.- Mais plusieurs sourires se fendent jusqu'aux oreilles qui dansent.

Bouche 1.- Des oreilles sourdes à tout après quelques temps.

Bouche 2.- Mais l'exercice ainsi procuré ne peut être que bénéfique!

Bouche 1.- Et les coeurs qui flanchent? Et les ongles incarnés dans des souliers trop petits? Et les sueurs qui amaigrissent et développent la faim? Et les risques de panique, de piétinements, de cervelles éclaboussées, si jamais le feu se déclarait?

Bouche 3.- Le magnétophone en souffrirait certainement!

Bouche 1.- La ferme! Triple buse!

Bouche 3.- Où ça?

Bouche 2.- Dans la salle de toilettes:

Bouche 3.- Quelle blague!

Bouche 1.- Et les salles de toilettes! Faut voir comme elles sont les salles de toilettes! Y'a plein de peignes qui labourent sans relâche des crânes qui germent devant les miroirs; des tas de doigts fouillent dans leur nez, dans leur pantalon, et d'autres doigts barbouillent les murs au crayon noir; des bouches se font des confidences, d'autres hurlent devant leur souper. Des veines sont piquées de seringues, et ces mêmes veines s'ouvrent parfois pour laisser couler le trop-plein de vie rouge qui dérange. Et d'autres fois, des mains s'agrippent à un cou et serrent...

Bouche 2.- Et quelquefois peut-être, y'a des pénis qui pissent, juste en passant?

Bouche 1.- Oui, et...

Bouche 2.- Bon, ça va! C'est plus gai sur la piste de danse, et c'est parfait ainsi. Les doigts qui pincent une fesse sont plus agréables à regarder que certains discours ne le sont à entendre!

Bouche 1.- Oui mais...

Bouche 2.- ...mais rien du tout!

Bouche 3.- Voilà! C'est ça!

Bouche 2.- Quoi ça?

Bouche 3.- Rien!

Bouche 2.- Sur la piste, des bras partent en ailes, tracent un

parcours de couleurs à travers les faisceaux, placent au-dessus de têtes dansantes, se lovent autour d'un dos cambré, rasent la terre et remontent doucement le long d'une hanche qui se balance. Les pieds dansent d'un pouvoir nègre sur un sol qui glisse et où les corps parfois s'étendent pour s'y reposer.

Bouche 1.- Le dalot est vide!

Bouche 3.- Oui, le goulot est à sec!

Bouche 2.- Y'a qu'à lever un bras, et le plateau vient.

Bouche 1.- Trois mains en l'air ici!

Bouche 2.- Ce sera deux bières par main.

Bouche 3.- Les voilà déjà! Tout de même.

Bouche 2.- 56 492!

Bouche 1.- Faudrait de la monnaie!

Bouche 2.- Y'en a plus?

Bouche 3.- La machine paiera en nature, c'est simple. Le doigt appuie et:

9 B

**""DISCOURS D'AMORCES:**

Commencé dans un récit, le discours, maintenant parvenu au dialogue, tente d'ouvrir les portes situées au bout de chaque cul-de-sac où le narrateur est amené. Dans le récit, le discours de la caméra était mobilisé par les fragments/personnages qui encadraient indirectement toute la gestuelle de l'objectif que le narrateur manipulait. Ce balayage de l'horizontalité cloisonnait l'horizon lui-même, le coupait de toute autre manière de concevoir l'espace. Et à chaque pas que la caméra faisait, l'oeil frappait le mur d'un cul-de-sac, d'un discours bloqué duquel on avait éliminé les possibles de dérives vers d'autres discours. Par contre, dans le dialogue, l'oreille du narrateur est connectée sur un discours qui poursuit les possibles de sa pulsion. Mais il s'agit d'un discours d'amorces, de tentatives des fragments/personnages de s'expulser d'un discours limitatif pour rejoindre des territoires où l'expression diffère, devient originale et surtout non-limitative.

Par rapport au discours de l'horizontalité, le dialogue permet une verticalisation dans un espace qui, même s'il est fictif, demeure un possible d'affirmation pour les fragments/personnages. Le texte comprend alors un discours où l'espace reste conventionnel, connu, sans issue nouvelle: un discours de description par suggestion, comme lorsqu'on devine que la musique est disco, qu'il y a beaucoup de bière, un im-

mense nuage de fumée. Tout cela ramène en quelque sorte à un horizon. Et il existe un discours qui tente une sortie vers un autre réel: une sorte de verticalisation par rapport au réel horizontal dans lequel les fragments/personnages tombent comme s'ils étaient à la poursuite d'un autre souffle, et de là, à la recherche d'un autre paysage essentiel. C'est le discours du mimétisme qui déclenche cette pulsion d'où naîtront d'autres décors; ainsi en 8 A, la bouche 1, à la suite d'un discours rapide et déliriel, en arrive à propulser le narrateur dans un décor onirique: "(...). Ici, les bras, les jambes, les bassins giclient de civilisation. Des aurores succèdent aux couchers de soleils mauves des lumières parfumées de couleurs et....". Cette réplique amène l'oreille du narrateur à "imaginer" un autre univers, un monde d'images différentes de celles que la caméra piégeait dans le récit. Le discours prend une direction perpendiculaire à sa trame habituelle, "s'élève" pour ainsi dire vers d'autres horizons.

Un autre genre de bifurcation que prend le discours amène ici une profondeur de champ qui n'existe pas dans le récit. Même si les fragments/personnages entretiennent dans une réplique une description de décor, on y introduit par la pulsion déliruelle du discours une sorte de "vision", cette dernière opérant une transformation du paysage par le mouvement, par l'apport de nouveaux fragments/personnages et la création de situations. Dans les répliques en 9 A, la bouche 1 parle de faire voir les salles de toilettes. Elle débute par une des-

cription qui s'avère aussitôt inapte à la neutralité qu'on connaissait dans le récit:

"Faut voir comme elles sont les salles de toilettes: Y'a plein de peignes qui labourent sans relâche des crânes, (...); des tas de doigts fouillent dans leur nez, (...). Des veines sont piquées de seringues, et ces mêmes veines s'ouvrent parfois ...".

Chacun des éléments décrits suggère un espace différent, quoique la salle de toilettes demeure le lieu de la description.

C'est par suggestion que s'opère un changement de décor ou la naissance de nouveaux décors à l'intérieur du paysage général, par l'effet de la profondeur de champ qu'offre justement cette description. Il s'agit donc d'un regard inquisiteur qui cherche à travers des formes définies ce que celles-ci peuvent recéler de caché, de non-dit, de sous-entendu.

Bien sûr, ces deux amorces de discours transformateur qui veulent sortir des sentiers connus et mener la parole, semble-t-il, vers des espaces encore peu explorés par le texte, ces deux discours donc demeurent partiellement figés devant l'ouverture qu'ils créent. C'est-à-dire qu'un autre discours les ramène toujours et systématiquement à l'ordre premier de la neutralité. A chaque déviation de la ligne de conduite vers un lieu où s'ouvre une porte, le discours reprend les rennes de la neutralité et oblige la suite des interventions à revenir à leur point de départ. On interdit toute discussion à partir d'un écart, pour l'empêcher de se concrétiser plus longtemps:

"Bouche 1.- Oui mais...  
Bouche 2.- ...mais rien du tout!" (9 A).

Et lorsque le discours se perd dans une pulsion de son langage, on le ramène en faisant intervenir un enclencheur qui n'a d'autre but que de retenir le discours en place neutre:

"Bouche 2.- Sur la piste, des bras partent en ailes, tracent un parcours de couleurs à travers les faisceaux, planent (...). (...) et où les corps parfois s'étendent pour s'y reposer." (9 A).

A cette réplique déviante, on impose donc la répartie d'un enclencheur qui ramène le discours du fragment/personnage à un ton normal: "Le dalot est vide!" (9 A).

Si certains discours en sont d'amorces, d'autres sont particulièrement démobilisants. Ainsi, à partir d'une ligne droite, un discours amorce son trajet vers une porte à ouvrir, et parvenu à la hauteur de la porte où déjà il entrevoit un autre monde, une réplique du discours d'origine l'oblige à revenir, et à laisser cette porte ouverte. La dernière réplique citée n'a aucun lien de sens immédiat avec la réplique qui la précède, mais elle est nécessaire pour réorienter le discours qui dévie. Evidemment, le discours pourra se composer uniquement de ce jeu jusqu'à la fin, jeu de tensions qui se soumettent tout de même à un ordre de la tranquillité, qui font l'aller-retour vers la transgression et retournent toujours à la forme originelle du discours. Mais devant l'inutilité de sa composition linéaire qui peut durer le temps voulu, le discours doit chercher à sortir par une de ces portes pour traverser sa propre identité, celle d'un discours qui pourrait éventuellement éclater, briller de tous ses possibles, vivre sous tous

ses visages, avec tous ses gestes, et son corps entier rassemblé vers une expression multiple, plurielle. ""

10 A

Bouche 3.- Mieux vaut l'arrêter avant qu'elle ne chauffe trop cette pauvre machine!

Bouche 1.- Oui. Il y a nerfs et nerfs. Faut pas ambitionner sur sa nature.

Bouche 2.- D'autant plus que la soirée s'attarde!

Bouche 1.- Quel rapport?

Bouche 2.- Le discours est croûté. La nuit mine lentement les corps. Les jambes s'épuisent doucement sur un dernier rythme, les troncs ne se supportent plus, et les bras sont ballants. Et quand tout est terminé, une musique rôde encore dans l'oreille, à la recherche d'un nerf qui secouerait le corps une dernière fois!

Bouche 1.- C'est vrai, il est très tard. La nuit languit dans cette fumée et même les lumières ne la cherchent plus sur la piste. La course est finie.

Bouche 2.- Il n'y aura plus rien ici bientôt...

Bouche 1.- Tiens! Le complet vert tendre est parti, sans apprêter le magnétophone.

Bouche 2.- Il n'y a plus rien ici!

Bouche 1.- Faudrait partir?

Bouche 2.- Pour aller où?

Bouche 1.- Peu importe, dès que la chemise verte et la jupe bleue regardent la nuit encore quelque temps!

Bouche 2.- Il fait trop froid!

Bouche 1.- La chemise verte sur le pantalon rouge demeure seule, en compagnie d'une jupe bleue sur laquelle repose un chemisier jaune. Les plateaux dorment, empilés en ordre, et les portes sont fermées à clef...

Bouche 2.- C'est de la simulation!

Bouche 1.- Que la chemise verte parle de la chemise verte, et du chemisier jaune?

Bouche 2.- C'est inventer...

Bouche 1.- ...quelque chose où il faut en venir!

Bouche 2.- Y venir pourquoi?

Bouche 1.- Pour sortir d'ici! De ce lieu où rien n'a vraiment d'importance. Pour ne plus regarder un pied en fonction du soulier, pour ne pas retourner dans ces corridors inutiles, où n'importe où ailleurs, où tout est fermé, dans les stades, les champs de blé. Nulle part où aller!

Bouche 2.- Les boutons du col de la chemise verte sont tombés!

Bouche 1.- Deux yeux le remarquent, et une main s'avance sur la table, écarte un cendrier, et prend entre ses doigts une paume légèrement potelée...

Bouche 2.- ...et la paume se retourne toute rebondie de sang, tandis qu'un tronc se lève et va s'asseoir près d'un corps en face, dessinant une courbe avec deux bras étrangers qui se réunissent alors.

Bouche 1.- Et une main descend sur une jupe bleue, s'appuyant sur un genou...

Bouche 2.- ...qui s'élève légèrement pour que glisse la main  
vers l'intérieur d'une cuisse chaude...

Bouche 1.- ...où une autre main descend, caressant l'autre  
cuisse aussi chaude...

Bouche 2.- ...qui s'écarte maintenant...

Bouche 1.- ...pour que les mains passent sous les fesses qu'el-  
les enveloppent de leurs doigts...

Bouche 2.- ...et les fesses se soulèvent tandis que des doigts  
s'agitent sur un pantalon rouge, autour d'une bra-  
guette sur laquelle un bassin vient se poser...

Bouche 1.- ...et où un corps se fraye doucement un chemin  
d'algues...

Bouche 2.- ...tandis que tout recommence de bouger, que la mu-  
sique luit doucement au centre des néons colorés,  
que mille corps se balancent de bras, de jambes, de  
cheveux, de bassins...

Bouche 1.- ...et qu'une explosion de nerfs tendus dans les  
circuits de machines fait surchauffer des plombs...

Bouche 2.- ...et des fils à hautes intensités, qui déclenchent  
d'étincelles des courts-circuits dans le discours  
d'un magnétophone qui ravale son ruban:

**""APPROCHE DU FANTASMATIQUE:**

Au suspense de l'attente ressenti dans le récit, correspond une tentative de résolution qu'ébauche le discours du dialogue. Créant la même tension, le même effet d'attente devant un univers cloisonné, le discours théâtral entretient cependant une sorte de dialectique des deux discours: celui de l'attente, et celui qui permettrait de l'éliminer, de mener le texte ailleurs afin de ne plus sentir l'impuissance d'un discours qui tourne en rond, et mène donc à l'attente. Le dialogue, dans le cas du discours de l'attente, reproduit un univers physique cloisonné: celui d'une discothèque. Il poursuit ainsi le même espace que le récit décrivait, espace cul-de-sac, sans avenues ni sorties. Il situe l'action des fragments/personnages de la même manière: dans une sorte d'inaction où l'immobilité est permanente. Son discours tourne encore autour de l'insignifiance des objets, effleurant leur apparence et utilisant le même regard extérieur, principalement un regard de neutralité. Le dialogue entretient donc une tension qui résulte de l'effet procuré par un discours de l'attente, comme c'était le cas pour le récit, tension particulière qui existe entre le narrateur-lecteur et le texte.

Mais le discours dialogué improvise par sa mécanique une autre tension qui résulte du contact établi entre eux par les deux discours généraux les plus visibles du texte: le discours de l'attente et le discours fantasmatique. Le rôle du

premier étant établi dans le texte depuis le début, il était nécessaire que le second naisse, en réaction au premier, afin de mener le discours hors de limites inutiles. C'est ainsi que s'instaure cette dialectique qui permet à deux discours de se chevaucher, de se répondre, et de créer alors un discours qui les englobe, et qui par sa dynamique propre mène le narrateur-lecteur dans un champ de lecture ou d'écoute à partir d'où naissent des possibles. Et ce sont justement ces possibles qui peuvent entraîner le narrateur-lecteur dans un univers où les limites sont disparues, où l'espace devient viable, lieu où des portes s'ouvrent et communiquent avec d'autres imaginaires, d'autres réalités. C'est la cohabitation des impossibilités d'un discours avec les possibilités de l'autre qui engendre cette mécanique à réponse d'un discours à l'autre, d'un imaginaire à l'autre.

Le dialogue qui existait depuis le début, neutre et amorcé, contribuait déjà à produire cet effet d'un chevauchement de discours; mais c'est principalement le dernier dialogue, celui en 10 A, qui démontre un discours vif du désir de sortir des carcans jusqu'ici permanents. Le discours tenu en 10 A pose d'abord les questions qui soulèvent le problème de l'attente et sa résultante cul-de-sac:

"Bouche 2.- Il n'y a plus rien ici!  
 Bouche 1.- Faudrait partir?  
 Bouche 2.- Pour aller où?  
 Bouche 1.- Peu importe, ..."

Les fragments/personnages sont insérés par ce discours du banal dans une réalité d'où ils désirent s'exclure, réalité à partir

de laquelle ils veulent exister autrement. C'est alors que le discours monte sa mécanique et approche le fantasmatique sans permettre à la banalité de perturber son élan. Une pulsion du discours propulse les fragments/personnages dans un univers dont le prétexte est l'érotisme. Les bouches parlent pour ainsi dire la même langue, appuient leur existence sur un discours de l'espoir, ce discours illustrant les possibles d'une mécanique qu'elles veulent explorer pour sortir de l'univers clos:

"Bouche 1.- ...et où un corps se fraye doucement un chemin d'algues...  
 Bouche 2.- ...tandis que tout recommence de bouger, que la musique luit doucement au centre des néons colorés, que mille corps se balancent de bras, de jambes, de cheveux, de bassins..."

Cet espoir qu'entretiennent les fragments/personnages, au même titre que le narrateur-lecteur qui n'existe que par le texte, cet espoir donc se concrétise par l'éclatement du discours. Cet éclatement semble maintenant exclure du dialogue le discours de la banalité, du cul-de-sac, et fonde l'existence d'un discours qui s'éclate en possibles multiples:

"Bouche 1.- ...et qu'une explosion de nerfs tendus dans les circuits de machines fait surchauffer des plombs...  
 Bouche 2.- ...et des fils à hautes intensités, qui déclenchent d'étincelles des courts-circuits dans le discours d'un magnétophone qui ravale son ruban:".

Le narrateur-lecteur connaît maintenant le plaisir que lui procurent les possibilités du discours: celui d'exister de diverses manières, de l'oeil à l'oreille, du banal à la pulsion

essentielle, d'un discours à un autre discours. La polylogique du texte amène celui-ci à se remplir de possibles discours qui peuvent conduire n'importe où, ou revenir en arrière à la mécanique de départ. Il s'agira maintenant de voir où le discours se dirige, et il est peu probable que ce soit vers un retour, puisque ce discours vient à peine de découvrir les possibles d'expression, et qu'il y est arrivé en contestant l'inutilité du discours de la banalité, du cul-de-sac, du tourne-en-rond. ""

## CHAPITRE 3

### Poétique-analyse

Fiction/ Analyse:

traces permanentes de l'écriture (en alternance).

Fragment 11

A) Fiction/ récit.....	88
B) Deux rôles: deux discours.....	91

Fragment 12

A) Fiction/ récit.....	94
B) Temps du verbe: ouverture.....	96

Fragment 13

A) Fiction/ récit-dialogue.....	98
B) Discours d'intégration.....	101

Fragment 14

A) Fiction/ récit-dialogue.....	104
B) Discours de tensions.....	106

Fragment 15

Eclatement du poétique.....	108
-----------------------------	-----

Fragment 16

(Page à usage facultatif).....	111
--------------------------------	-----

11 A

Les murs de la discothèque sont noirs, recouverts d'une épaisse couche de peinture noire, et tout dans la salle s'en trouve noirci. Seules deux lumières rouges filtrent à travers l'opacité. Ces deux balises guident les regards vers deux portes. Sur la première balise, située à une des extrémités de la salle, il est écrit: "TOILETTES"; et sur la seconde, installée à l'extrémité opposée, le rouge fait ressortir les lettres blanches qui composent le mot "SORTIE". L'air est encore tout lourd de la soirée chaude. La fumée dense des cigarettes tressée partout sa laine et rien n'est plus visible que la pellicule grise qui recouvre tout. La musique, enfouie dans les boîtes des haut-parleurs, refait le plein en silence dans le vide pesant de la nuit, en prévision des soirées à venir. Autour de la piste de danse se promènent en vapeur des nuages d'odeurs de bière et d'alcool, échappés de flaques nombreuses que des verres renversés ont dessinées sur les tapis salis. Un troupeau de chaises attend en désordre le prochain déplacement et des plateaux, empilés sur le comptoir du bar, dégoutte légèrement un liquide brunâtre et mousseux. Tandis que certaines tables se remettent difficilement des brûlures qu'ont subies les nappes, quelques-unes d'entre elles chauffent encore un peu de la cire répandue par les bougies fondues. Rien ne bouge vraiment sinon deux corps entremêlés, en position assise sur une chaise ainsi que les engrenages d'un magnétophone qui ronronne

mal.

La bouche 1 décolle doucement ses lèvres reposées des lèvres de la bouche 2 qui replace son tronc à la verticale. Toujours assis sur le bassin du pantalon rouge, le corps du chemisier jaune étend sa main vers le magnétophone et un doigt s'écrase sur le bouton de commande qui déclenche ainsi le mécanisme de sa fonction "ON". Les yeux de la bouche 2 remarquent que le ruban s'est complètement enroulé autour du cabestan, mais dans le sens inverse de sa direction normale, et qu'il a fonctionné durant toute la période qu'ont duré leurs ébats sur la chaise. Le chemisier jaune, lentement, dans le noir, se relève, rajuste la jupe bleue de ses doigts, et avec la main, esuie d'un mouchoir ce qui coule le long de ses cuisses. Ce corps, maintenant debout, fixe de ses yeux le corps de la bouche 1, immobile lui aussi. Il fait chaud et très noir dans la salle.

Le corps assis transpire abondamment et n'arrive guère à se ressaisir. La main du chemisier jaune quitte le tronc et pose ses doigts dans la chevelure de la bouche 1 qui s'entrouvre alors légèrement. La chemise verte se redresse un peu, puis c'est au tour des jambes, qui étaient tout étendues, de se remettre lentement sur pied, relevant ainsi tout le tronc de sa position assise vers la posture verticale. La main se retire des cheveux et tombe lourdement le long de son corps, au moment même où la tête de la bouche 1 se penche et que ses yeux constatent que la braguette de son pantalon rouge est ouverte

évidemment depuis le début de l'opération. Ses joues rougis- sent légèrement et la bouche 2 éclate d'un rire qu'imite bien- tôt la bouche 1. Les doigts de la chemise verte commencent de rattacher tous les boutons défaits, puis les yeux cherchent dans l'obscurité un point de repère, un signal quelconque, et tombent alors sur une des deux lumières rouges de la salle. Les yeux de la bouche 1 cherchent à lire ce qui y est inscrit, mais l'opacité est trop forte, et son corps se met alors en branle dans cette brume de goudron, cherchant à se rapprocher de la balise. Parvenue à quelque distance, la bouche 1 parvient à voir de ses yeux le mot "TOILETTES", et tout le corps se dirige résolument vers la porte qu'on suppose au-dessous de l'indication.

Les yeux de la bouche 2 voient disparaître doucement le corps dans cette nuit, sachant très bien où se dirige la culotte rouge. Dans son chemisier jaune et sa jupe bleue, le tronc se penche, les jambes se plient, et le bassin s'asseoit sur la chaise que la chemise verte a laissée libre. La bouche 2 attend un moment, peigne de ses doigts fins sa chevelure folle, la ramenant ainsi à la raison, puis considérant de ses yeux le ruban du magnétophone qui gît sur la table, presque déroulé en entier, elle prend la roulette et tente d'y retourner le ruban. Puis, le ruban replacé dans la bobine, et la bobine dans le magnétophone, la bouche 2 décide d'en faire l'écoute en attendant le retour de la bouche 1. Ses doigts vérifient les boutons de contrôle, et le pouce appuie sur "ON":

11 B

**""DEUX ROLES: DEUX DISCOURS:**

On sait que le narrateur est présent depuis le début du texte et qu'il a traité des lieux ou des événements en fonction d'une position d'observateur. D'abord préoccupé de poursuivre les décors et les gestes comme s'il était caméraman, on le retrouve par la suite, et caméraman et perchiste, dans le sens où il doit, en plus de filmer pour rapporter, écouter dans la discothèque les paroles qui deviennent par elles-mêmes cinématographiques. Le narrateur a donc évolué d'une observation visuelle relativement neutre, à une observation auditive, en soi neutre, mais dont le contenu du témoignage (dialogues des fragments/personnages) opérait dans le discours un léger glissement vers le fantasmatique.

Partant de ce premier rôle, le narrateur, suite à l'approche du fantasmatique dans le dialogue, se trouve un second rôle que les discours l'obligent à tenir. En effet, de son discours de la neutralité qu'il conservait depuis le début, le narrateur, gagné lentement par un discours de l'imagination qui fait suite à l'approche du fantasmatique, le narrateur glisse donc vers un discours de la subjectivité et devient à son tour une sorte de personnage traditionnel du récit, un personnage qui perçoit et manipule un discours en y intégrant sa propre vision, sa perception personnelle du décor et de l'événement.

A ces deux rôles du narrateur correspondent deux dis-

cours généraux: un premier qui se confine dans l'observation neutre d'une réalité, et un second qui rapporte des événements d'une manière subjective, et qui opère alors un changement dans le texte. Par exemple, si dans le récit du premier chapitre le narrateur décrivait un mur, il le faisait avec le plus de neutralité possible, n'observant que les qualités de n'importe quel mur, puisque tous les murs ont une couleur, une composition, une texture, etc... Dans le second chapitre, il rapporte dans le texte ce qu'il entend, et rien d'autre, sinon ce qu'il peut aussi à l'occasion entrevoir. Mais dans le troisième chapitre, en 11 A, gagné par la contagion d'un discours de l'imagination, il apprécie ce qu'il décrit, donne forme à des impressions qu'il laisse suggérer par l'objet de sa description; ainsi, il commence même à deviner, à décrire à partir de suggestions que lui procure le décor: "La fumée dense des cigarettes tresse partout sa laine..."

Dans ce second rôle que le narrateur commence d'occuper, s'inscrit donc la préoccupation de l'évolution du discours vers des horizons nouveaux, en dehors des limites qui le confinaient à durer éternellement, mais sans répondre à une attente que le narrateur-lecteur ressentait devant l'inutilité croissante de ce discours cul-de-sac. L'approche du fantasmatique semble fonder des personnages qui rassemblent leurs fragments d'être par l'imagination dont ils font preuve pour se rendre consistants, pour occuper l'existence; mais seul le narrateur peut nous transmettre ces informations susceptibles de faire

évoluer le discours vers des lieux imaginaires à venir, et c'est en devenant pour ainsi dire un personnage qu'il remplit cette fonction.

Le narrateur est devenu lentement au fil des discours comme "intéressé" par ce qu'il rapportait. Il semble se sentir plus concerné par l'évolution des événements. Mais intéressé, il l'est par le discours des deux fragments/personnages qui tendent à vouloir faire éclater les limites du discours général, et pour cela, ne peuvent se passer des services d'un narrateur actif, qui permettrait lui aussi une perversion du texte. Les discours divers ont donc fondé un discours fantasmatoire en sachant qu'il susciterait de l'intérêt, et répondrait par la suite au discours de l'attente, piégeant les tensions du texte pour les utiliser à des fins d'éclatement. Le changement de vision du narrateur, de la neutralité à la subjectivité, comme possible du discours, peut amener le texte à prendre les orientations qu'il recherche maintenant: imagination, éclatement, bref tous les possibles d'un discours qui s'use pour mourir en possibles, et demeurer ainsi porte ouverte sur d'autres créations."

12 A

"OFF" ramène le silence dans la salle noire aux deux lumières rouges. Le bras du chemisier jaune refait le trajet, mais en sens contraire, du magnétophone jusqu'au buste, et se pose, en se croisant avec l'autre bras, sous les deux seins. Pendant ce temps, la chemise verte, toute lumière éteinte dans la salle de toilettes, et toute bragette ouverte devant un lavabo, cherche à asperger avec l'eau du robinet ce qui colle sur le devant de la culotte rouge et rend mal à l'aise ce tronc timide. Bientôt, devant tant de noirceur et autant de froideur venue du robinet, la culotte rouge laisse son bras aidé des doigts de sa main refermer la bragette et assurer le bouton qui retient en place la taille du pantalon sur les hanches, et esquisse un premier mouvement signalant un départ imminent de la chemise verte en direction de la salle où attend la jupe bleue.

Au même moment, le chemisier jaune se prend la tête dans les mains, de fatigue un peu, mais aussi pour se concentrer sur l'effet procuré par l'audition de la bande enregistrée qui a tout capté des ébats sur la chaise, mais à l'envers, le mécanisme d'entraînement ayant mal fonctionné. La jupe bleue, par sa bouche, demande à ses oreilles ce qui pourrait être à l'origine de ce bris, et surtout de quelle manière interpréter le discours qui court à l'envers sur la bobine, d'où difficulté de connaître ce qui s'est vraiment passé. Le chemisier jaune

relève la tête et tente de voir, à cause du bruit de pas légers qu'il perçoit, s'il s'agit bien du pantalon rouge qui s'amène dans sa direction, ce dont il ne semble guère doutier étant donné l'absence totale de corps autour des deux troncs. La chemise verte arrive à proximité de la jupe bleue, vérifie d'un regard rapide si la bragette est bel et bien refermée, puis relève la tête, et tout le tronc s'étire pour saisir une chaise qu'il place à côté de celle des ébats, sur laquelle est assise la croupe de la jupe bleue. Pendant tout le temps de cette opération cependant, le chemisier jaune n'avait cessé de signaler la présence du magnétophoné à la chemise verte. Et lorsque celle-ci l'eut remarquée par le biais des yeux, de sa bouche elle s'enquit vivement, ce à quoi répondit la bouche 2 en appuyant sur le bouton "ON" :

**""TEMPS DU VERBE: OUVERTURE:**

Si dans les deux premiers chapitres le discours de fiction s'en tenait, par le travail neutre du narrateur, à l'emploi de l'indicatif présent comme temps de description d'un espace, et seul espace d'un temps (cf. 3 A), il en va autrement en 12 A, où le discours commence d'utiliser d'autres modes et change fondamentalement le regard du narrateur. Il ne peut plus être question ici de poursuivre un événement ou encore de filmer un décor par le truchement d'une seule caméra, et donc de limiter l'espace au temps unique de la description, puisque l'emploi des autres modes de la langue française amène une distorsion dans la représentation des mêmes événements qui ne sont plus nécessairement successifs, mais peuvent devenir simultanés. Il en va de même en ce qui concerne les espaces qui peuvent se multiplier et se chevaucher dans le discours.

Tout ceci est l'œuvre du narrateur subjectif qui se découvre au chapitre 3; narrateur dont le rôle a été fondamentalement changé et qui devient un intervenant plutôt qu'un observateur neutre comme auparavant. Ce dernier acquiert une subjectivité propre qui lui confère presque un rôle de personnage, car c'est lui qui dirige maintenant son regard omniprésent dans plusieurs espaces; il se recompose un discours personnel à partir de deux discours que la fiction lui imposait: soit le discours de la caméra, où il était limité dans ses mouvements par

ceux des fragments/personnages, et le discours de la parole, qu'il devait enregistrer à partir des fragments/personnages. En 12 A, le narrateur laisse entendre qu'il a fait le même travail, mais qu'il le reprend comme s'il fallait effectuer un montage de ce que la caméra et son oreille ont saisi des lieux et événements. Il couvre ainsi le discours par un montage de la réalité, plutôt que de se laisser entraîner là où le discours le menait soit dans le récit du premier chapitre, soit dans le dialogue du second. Le narrateur saisit donc certains possibles du discours, l'emploi de temps différents, pour peut-être créer une ouverture vers un texte de l'imagination: imagination des fragments/personnages, et celle d'un narrateur, qui se doublera peut-être aussi de celle du lecteur. ""

13 A

"OFF" était l'allure qu'offrait le visage de la chemise verte, muet devant ce qu'il venait d'entendre sur le magnétophone. La bouche crispée ne parvenait pas à expulser des sons qui semblaient se frapper sur un palais de fer et auxquels les lèvres refusaient le passage vers le dehors, vers la salle où tout était aussi noir qu'en dedans. Le chemisier jaune remarquait bien l'état dans lequel se trouvait le visage de la chemise verte, mais hésitait devant une attitude à donner à son propre visage, aussi ce dernier resta-t-il impassible. La jupe bleue permit cependant à son bras de se détacher du bouton de contrôle du magnétophone et de revenir s'installer, croisé avec son semblable, sous les seins. Le tronc de la culotte rouge se leva, et ses pieds lui firent compléter deux tours sur place. Puis sa tête se leva légèrement et les mots sortirent en empilade de sa bouche:

- On n'a pas idée de de fai en dre re ten cho ça se comme des ...

- Hé! Ho! Reprends-toi un peu, de lui rétorquer la bouche 2 qui s'impatientait devant le travail buccal de l'autre.

- On n'a pas idée de faire entendre des choses comme ça sur un magnétophone qui est âgé d'au plus trois ou quatre années et qui...

- Bon! Bon! lui répondit exaspérée la bouche de la jupe bleue qui était décontenancée devant aussi peu de nuances

exercées sur un discours qui le choquait, il faut bien le dire, très profondément. La bouche 1, remontant sa culotte rouge qui baissait graduellement à chaque effort fourni par le poumon de la même bouche 1, de la même culotte rouge, de la même chemise verte toujours déboutonnée, se surprit alors à commander deux bières pour se calmer, criant à tue-tête dans la discothèque. Et évidemment personne ne venait, puisque tout était fermé et qu'on avait oublié les deux personnages dans la salle, alors qu'ils étaient en pleins ébats, à deux sur une seule chaise.

- Si tu continues à crier, tu verras arriver par la porte tous les gardes de l'université qui vont nous arrêter et nous emprisonner, tout-à-fait comme on choisit le thème du voleur malchanceux lorsqu'on écrit un livre.

- Alors il n'existe aucune issue, si j'ai bien compris!

La bouche 2, avec son chemisier jaune, sa jupe bleue, et ses deux seins, se composa une attitude légèrement hautaine.

- En fait, il y a une sortie puisque la lumière rouge l'indique au fond de la salle.

La bouche du jeune homme s'excitait de plus en plus et, se rassoyant de nouveau nerveusement près de la jeune femme, il continua:

- Oui, il y a une sortie, ça je m'en doute, mais on risque de tomber face à face avec un gardien: et alors paf! pour le coup du voleur malchanceux.

- Mais nous pourrions patienter jusqu'à la réouverture de la discothèque demain soir, et alors nous deviendrions les premiers clients, sans plus? Et puis, il y a tant de petites

choses à faire...

- Ah non! Ne recommence pas! Ce qu'il y a sur le magnétophone est déjà bien suffisant comme ça. N'en parlons plus.

Une atmosphère de vieille fumée brûlée deux fois remplissait la salle, et l'opacité de nuit brumeuse matérialisait une noirceur quasi complète. Seule la faible lueur des deux lumières alarmait l'oeil. La femme prit la main du jeune homme dans la sienne et commença de lui tapoter calmement la paume, ce qui eut pour effet de le calmer. Puis il s'enquit de l'heure à sa compagne.

- Par chance, dit-il, la nuit n'est plus jeune, mais demeurer ici toute la journée ne m'enthousiasme guère.

- Tu verras, ce sera vite passé, lui répondit la femme, qui continuait de caresser la paume de l'homme, tout en rapprochant son corps de l'autre.

- Mais qu'est-ce qu'on fait du magnétophone? lui demanda le jeune homme, devenu moins anxieux.

- Tu sais, il n'y a rien de tellement grave sur le ruban. Tout a été enregistré à l'envers et voilà pourquoi tu t'interroges tellement. Nous pourrions écouter à nouveau l'enregistrement, mais en commençant par la fin peut-être?

Alors, l'homme posa son doigt sur l'enclencheur du mécanisme:

13 B

**""DISCOURS D'INTEGRATION:**

C'est dans la logique de sa démarche que le narrateur intègre en 13 A le discours du récit et celui du dialogue. Puisqu'il effectue maintenant son propre montage de la réalité à partir des différents discours, il doit rassembler les deux grands genres jusqu'ici exploités, et les réunir pour les mieux dissoudre par la suite. Parti du récit comme possible d'expression, puis du dialogue, le narrateur, en les intégrant l'un à l'autre, pose un autre possible d'expression, une manière différente qui contient les deux possibles précédents, et en fonde un troisième. Il y a donc en 13 A un discours composé de descriptions, non plus neutres, mais subjectives, résultat du travail de montage effectué par le narrateur; il existe des dialogues à l'intérieur desquels se fondent des personnages qui n'étaient jusqu'ici que des fragments d'identité; et le tout tend à former un discours où s'intègrent des éléments qui n'étaient depuis le début que des inconnus tentant d'établir des rapports entre eux, ce que les sortes de discours ne permettaient pas, et que le narrateur a créés depuis.

Dans ce dernier discours de fiction, la polylogique du texte s'affirme en réunissant plusieurs logiques des discours précédents à l'intérieur de la même fiction. On retrouve ainsi la caméra (le regard) du narrateur posée sur le décor: "...et l'opacité de nuit brumeuse matérialisait une noirceur quasi

complète." Il y a donc discours de l'immobilité comme dans le récit, mais il existe aussi un discours de la mobilité qui mène l'oeil du narrateur vers les mouvements des personnages: "...et se rassoyant de nouveau nerveusement près de la jeune femme, ...". On retrouve toujours aussi le discours de l'horizontalité, fruit du jeu de la caméra qui ne peut sortir d'un lieu clos, ainsi le narrateur est-il encore limité à l'horizon presqu'inexistant à cause de la noirceur et des murs de la salle. Les conditions du discours de l'attente sont réunies, mais sous forme de tensions différentes, car le lecteur peut espérer un éclatement du discours général à cause justement de l'approche du fantasmatique créée au second chapitre. De fait, tous les discours du deuxième chapitre sont présents aussi dans la polylogique de la fiction en 13 A. Le discours de la caméra dispose des éléments d'interventions aptes à causer un éventuel éclatement et le discours de la parole est représenté par le dialogue présent dans le texte. Et ce dialogue contient le discours de l'enclenchement et sa dynamique propre à entretenir le texte:

"- Alors il n'existe aucune issue, si j'ai bien compris!  
 (...)  
 - En fait, il y a une sortie puisque la lumière rouge l'indique..."

Le dialogue se caractérise de même par un discours du mimétisme:

"- On n'a pas idée de de fai en dre re ten cho ça se comme des...  
 - (...)  
 - On n'a pas idée de faire entendre des choses comme ça..."

Et les amorces dans le discours sont nombreuses à se manifester pour permettre au lecteur d'assister, et peut-être plus tard si possible, de participer à une forme d'éclatement du discours qui commence déjà de s'affirmer dans un pluriel de pulsions.

Si les discours divers qui composent le texte depuis le début se retrouvent réunis, les identités éparpillées en fragments commencent maintenant à se rassembler, à se fonder et à s'établir dans les différents discours qu'elles sont susceptibles de changer par l'apport de pulsions que le narrateur leur permet de vivre. En fondant des personnages en entités particularisées par leurs formes de discours à venir, le narrateur crée un jeu de tensions qui s'établit d'abord entre les personnages, puis entre le narrateur lui-même et les personnages, et enfin entre le lecteur et le discours général. Car le lecteur est toujours limité dans le discours de l'attente qui le fait plus ou moins tourner en rond, et dont il espère toujours une porte de sortie, un aboutissement quelconque, ou alors un éclatement dans un autre discours auquel il pourra participer comme lecteur et comme actant.""

14 A

Cela durait tout au plus une vingtaine de minutes.

L'homme venait d'arrêter le mécanisme de la machine, qui par ailleurs commençait à s'échauffer sérieusement. La femme éloigna sa chaise de celle de l'homme, se leva debout et fit deux tours complets sur elle-même. Puis elle se rassit et dit:

- Et alors? Tu vois bien que ce n'est pas grave. Ce n'est rien du tout.

- Mais le ruban tournaît dans le sens contraire de sa trajectoire normale, et la machine chauffe, et nous sommes ici prisonniers, et l'air est noir, et c'est toujours pareil, point.

La jeune femme demeurait calme. Rien ne semblait jamais l'étonner. Elle s'adossa plus confortablement sur sa chaise et rétorqua:

- Mais nous sommes bien ici. Rien ne nous dérange. La nuit est calme en dedans, alors que dehors il peut faire un temps de chien.

L'homme s'agitait toujours, et même de plus en plus. Il regardait autour de lui, cherchant des objets que le rouge des lumières aurait pu dessiner dans la salle. Rien. Il ne s'habituerait pas à vivre dans cette sorte d'absence d'être, surtout depuis qu'il était venu à la discothèque, et qu'il avait acquis une drôle d'identité en rencontrant cette jeune femme, qu'il semblait pourtant connaître auparavant.

- Ecoute, dit-il à la femme très nerveusement, écoute bien dans toute cette noirceur. C'est comme si les murs suintaient et dégouttaient sur les tapis, projetant un bruit sourd dans l'opacité de la fumée. Tout-à-l'heure, ton corps retenait toute mon attention, et maintenant, c'est le noir qui retient tout mon corps, et qui fait des bruits partout, qui rentre les tables dans le plancher, tire les tapis sous les pieds, peint l'air et nous avec lui...

- ...et c'est vrai qu'il y a bien quelques bruits dans cette salle, mais ce ne sont que les restes de musique de la soirée, lui répondit-elle en se levant debout pour mieux scruter cette brume de fusain.

- Non! Il y a plus que cela. C'est intolérable de demeurer ici dans ce vide opaque, dans ces ténèbres où tu n'existes que par deux lumières rouges, qui ne signalent rien sinon la perdition, l'inutilité des portes de sortie où on attend peut-être qu'on sorte afin de nous attraper...

- Mais nous n'avons rien fait, reprit la femme, en colère maintenant devant ce délire qui glissait lentement en elle, et lui causait une peur qui s'affirmait de plus en plus. Des bruits commençaient à sourdre dans ses oreilles, pointant leurs visages en notes hautes et scintillantes, bientôt se promenant d'une oreille à l'autre, puis de son oreille à celle de l'homme; et les sons devenaient plus sourds, s'écrasaient au fond des corps comme des tonnes de sable pour s'étouffer en refoulant jusque dans les gorges de l'homme et de la femme qui se mirent bientôt à crier ensemble:

14 B

""DISCOURS DE TENSIONS :

Depuis que le discours de l'attente existe, s'est créée une tension générale qui sous-entend une certaine forme de résolution du discours global. En 14 A, dans la première partie du texte, le discours de l'attente s'amplifie et devient inclus dans un discours de tensions. Ce discours de tensions est monté de toutes pièces par le narrateur, et tend à mener le discours vers une autre avenue de possibles. Ainsi le narrateur, dans son rôle de manipulateur de discours, se charge de créer des conditions d'existences viables pour les deux fragments/personnages. Il les fonde en entités qui possèdent une identité, surtout afin qu'ils lui servent. De fait, dans la première partie de ce texte, les personnages vivent une situation que leur impose le narrateur. Il les place en condition d'exister à l'intérieur du cadre qu'il choisit pour eux. Les personnages jouent donc un jeu de tensions qui s'établit à partir de la relation qu'ils doivent obligatoirement subir du narrateur.

En d'autres mots, la description dirige le dialogue, elle suggère le mouvement, le décor, et enfin l'attitude même du personnage qui doit répondre dans son dialogue de ce qu'on lui impose. Si le narrateur prétend dans sa description que "La jeune femme demeurait calme.", le personnage de la jeune femme entretiendra dans son dialogue une atmosphère de calme: "Mais nous sommes bien ici. Rien ne nous dérange.". Le narrateur manipule ses personnages et ordonne les réparties selon l'atmos-

phère qu'il veut bien entretenir. Et s'il veut rendre l'ambiance malsaine, il force son personnage à le faire. Ainsi, en signalant que "L'homme s'agitait toujours, et même de plus en plus. Il regardait autour de lui, ...", le narrateur stimule le personnage à s'inquiéter; c'est pourquoi ce dernier reprend: "Ecoute, dit-il à la jeune femme très nerveusement, écoute bien dans toute cette noirceur.". En agissant de la sorte, le narrateur suscite chez les personnages une sourde craine devant quelque danger dont nous ne connaissons rien. Mais le narrateur lui-même ne sait rien de ce qui suscite cette inquiétude qu'il décrit, de la nature du malaise qui l'oblige à en parler et, par la suite, lui permet d'inquiéter ses personnages. Il participe à cette tension qui doit normalement générer un autre discours, soit de régression, soit d'éclatement. Le narrateur, manipulant des personnages, est lui aussi manipulé et acculé au pied du mur avec eux et le lecteur, tous maintenant placés devant l'inévitable aboutissement d'un discours."<sup>10</sup>

Et ils criaient tellement fort, à deux, un homme et une femme, que toute mémoire disparut autour d'eux, qu'ils ne virent plus rien dans le noir de cette nuit. Une peur panique les amenait chacun à l'intérieur de soi, au plus près de l'épiderme intérieur, par un réseau de nerfs surchauffés et de sang bouillant qui refoulait des extrémités du corps pour s'engorger dans les poumons syncopés des cris. Complètement désarticulés, leurs membres arrachés et disséminés tout autour, ils crièrent ainsi jusqu'à ce que les poumons leur sortent par la bouche d'un discours qui éclatait:

corps d'alarmes

opacité d'étoiles  
suie d'iris  
anonymement soi

nuitamment dactylos  
des personnages paillés  
au feu des mots

ON criant OFF

nerfs hautes tensions

u  
n  
p  
e  
n  
d  
r<sup>u</sup>  
é  
v  
e

rue du discours

fauves veines  
sortir OUT  
EX d'ici

sang clapotant  
berge du texte s'ensable rougissant

l'étape à voyager seul  
by night  
mots de chasse  
qui piègent en songeant

pulsions se p r o p u l s e n t  
a c l a t a  
r l a t  
t a  
o a  
u n  
t t

clouer des rêves  
à tout hasard

discours criblé  
nuit discothèque  
des lecteurs boivent  
à même le canon

off off off off off off off:

(Page à usage facultatif)

Un pantalon rouge se relève, sous l'action des jambes qui se déplient. Une main serre une autre main, puis le bras libre de la chemise verte saisit de la main la serviette brune accotée sur la chaise, et les pieds se retournant, entraînent le pantalon rouge vers une lumière rouge sur laquelle est écrit "SORTIE". La main de la chemise verte tire la porte par la poignée, et tout le corps se glisse à travers l'encadrement. La porte se referme tandis que les pieds avancent entre les murs d'un long corridor, au bout duquel ils font tourner le tronc à gauche. La chemise verte est déboutonnée et les doigts d'une main tentent de remettre les boutons en place. Les pieds font leur pas, puis prennent la droite comme direction et parviennent en haut d'un escalier. Le tronc s'arrête, la tête se penche pour permettre aux yeux de vérifier les bottes noires. Puis les jambes se plient et se déplient, entraînant le tronc dans la descente de l'escalier. Le pied se pose sur une dernière marche, et l'autre touche le tapis du premier étage. La chemise verte s'engage dans un autre long couloir. Les pieds progressent, l'un après l'autre, l'un après l'autre, l'un après l'autre, l'un après l'autre, et la valise brune tombe des mains de la chemise verte. Le tronc s'arrête, se plie vers l'avant, une des mains, celle de gauche, ramasse la valise brune, puis le tronc se déplie, et les pas repartent. Au bout du long corridor, les jambes tournent à droite, et le

tronc disparaît, puis une botte, et finalement l'autre. Deux pas se font entendre encore, puis un peu moins, et un seul pas enfin, et puis on n'entend plus rien. L'université est relativement calme.

## CONCLUSION

Nous signalions dans l'"Eclairage Critique" que le texte de fiction/critique opérerait l'éclatement de son propre discours. Cet objectif devait se réaliser à l'intérieur de structures et de mécaniques textuelles fonctionnant grâce à l'esprit polylogique. D'où, par ailleurs, devait naître le polylogue tel que nous l'avions conçu. Une manière de conclusion s'impose maintenant à partir du texte réalisé en fonction de son éclatement et en rapport avec le polylogisme. Qu'y a-t-il à dire à propos de cet éclatement du discours et de ce polylogue fonctionnel, sinon que le texte les a représentés dans l'optique que nous avions d'écrire à partir de plusieurs discours? C'est l'intérêt que représentent justement tous ces discours écrits en fonction de leur éclatement et le lieu insolite du polylogisme où ils nous conduisent qui feront l'objet de quelques considérations découlant de l'expérience entreprise.

Le présent discours en est un d'identification, au même titre que tous les discours d'analyse qui s'insèrent dans le polylogue général. Notre discours s'inscrit dans cette catégorie puisqu'il pose un regard critique sur le dernier fragment de création composé de textes poétiques ainsi que d'une page à

usage facultatif. Il faut d'abord remarquer l'absence de guillemets pour encadrer notre intervention critique. Effet de l'éclatement du discours général, les guillemets n'ont plus leur raison d'être ici dans un discours de création qui s'est totalement désintégré. En général, la fiction englobait toujours le discours d'analyse. Ce dernier, considéré comme inclus dans le discours général, faisait partie d'un processus de composition inhérent, dans notre texte, au mode polylogique comme façon de voir le texte même. A ce titre, le discours d'analyse était représenté sous la forme d'un monologue ou d'un dialogue sorti de la bouche d'un fragment/personnage; parfois on le retrouvait exprimé dans les pages d'un livre que lisait un fragment/personnage, ou encore, il était le discours que tenait une bande enregistrée. Mais ici, ce discours d'identification, que nous pourrions désigner comme "discours de l'éclatement", agit en tant que discours critique extérieur au texte, puisque ce discours est tenu par l'auteur au moment de la conclusion alors que lui-même se place désormais devant le texte et non plus dedans.

L'éclatement était préparé depuis le début par le discours de fiction et celui d'identification. Les deux discours se répondaient dans une sorte de complicité établie à partir de la cohabitation de deux logiques de discours essentiellement différentes. On voit ainsi dans le premier chapitre un discours de fiction basé sur une mécanique de cloisonnement qui, d'une part, fait tourner en rond son propre discours au

bout de quelques pages et, d'autre part, à la suite de l'identification de ses structures, oblige le discours d'identification à faire de même. Ce dernier en vient ainsi à souhaiter que la fiction fonctionne à partir d'autres mécaniques. De là dépend son évolution, ainsi que la survie d'un discours général qui se veut en mouvement vers un éclatement. Pour durer, les deux discours doivent entretenir des relations de tensions qui produisent l'évolution de leurs structures. De telle sorte que le discours de fiction incite alors le discours d'analyse à établir, par des identités démontrées, les structures de son être, et que le discours d'analyse, par son aspect critique, motive le discours de création à transgresser ses propres structures, à les déplacer afin qu'elles se transforment. C'est par ce commun accord que les deux discours négocient implicitement leur existence et leur fin en fonction d'un but: parvenir à l'éclatement.

Ils y parviendront d'abord en faisant éclater la forme de leur discours, alors que les mots s'éparpillent comme propulsés par une dernière énergie sur toute la surface de la page qu'ils constellent de fragments. Ainsi, le discours général éclate en confondant fiction et analyse; il abolit les deux ordres de discours principaux, dont on retrouvera des fragments sur les deux dernières pages dans un ordre anarchique (exception faite de la page facultative). Donc les deux discours se confondent, se scindent en fragments, et apparaissent éparpillés, pêle-mêle dans un discours que nous qualifi-

ons comme étant celui de l'éclatement. Ce dernier parvient à éliminer les dernières limites que lui imposaient les trois chapitres dans leur forme particulière. Le récit/ analyse, le dialogue/ analyse et le récit-dialogue/ analyse (les deux sont combinés dans le dernier chapitre avec le poétique) parviennent à la désintégration au profit du poétique, cette pulsion essentielle au discours, son expression la plus forte et la plus significative dans ce cas-ci. Sur les deux dernières pages, nous retrouvons tous les modes d'expression précédant l'éclatement. Ainsi le discours poétique de la fin contient, parmi ces fragments, des identités propres aux formes déjà exprimées: un personnage ("un pendu rêve") et des descriptions de lieux comme dans le récit/ analyse ("nerfs hautes tensions-rue du discours"), une ébauche de répartie du dialogue/ analyse ("ON criant OFF"). On retrouve également un narrateur implicite au texte poétique, une approche du fantasmatique ("opacité d'étoiles-suie d'iris"), ainsi qu'une intervention masquée, ou plutôt poétisée, du discours critique qui se confond dans l'univers poétique ("discours criblé" ou "mots de chasse").

Le discours de l'éclatement englobe en ses deux pages les autres discours qui l'ont précédé dans l'ensemble du texte. En ce sens, s'il est éclatement, il demeure aussi condensation, prisme focalisant sur l'ensemble, qui décompose pour recomposer autrement, sans limites d'expression, sans ordre d'apparition et sans que des rôles de discours ne prennent le pas sur d'autres. Tous sont à la fois volatilisés et réimpri-

més en caractères gras, niés et réaffirmés avec force, d'où un éclatement viable qui mène l'auteur et le lecteur vers des possibles à explorer. L'éclatement du discours général a quelques conséquences sur la conception et la réalisation du fonctionnement polylogique. Tout d'abord, il faut bien admettre que le texte, une fois terminé, représente une logique en soi, qui est celle de la polylogique. Nous pouvons dire que le polylogue intégral n'est pas atteint puisque, s'il n'est repris par personne dans une autre voie, ou de la même manière mais lors de discours différents, il n'est pas une logique d'approche de plusieurs discours. Même si cette logique se fonde sur plusieurs logiques, lorsque l'entreprise se termine, cette dernière se fige dans sa forme, dans ses contenus et fixe ses logiques diverses dans une logique de polylogue. Mais pour demeurer polylogique, le discours qu'on entreprend doit sans cesse demeurer mobile. Constamment il doit être repris en charge, soit par l'auteur qui recommencerait d'une manière différente, soit par le lecteur qui peut reprendre le texte en ses termes, avec ses préoccupations mais dans l'état d'esprit polylogique. Le lecteur approche une sorte de discours qui ne sera défini qu'à la fin par les logiques plurielles qu'il aura utilisées pour élaborer son propre polylogue, ou encore critiquer celui de l'auteur.

En ce sens, le présent polylogue permet au lecteur de superposer son attitude critique à celle de l'auteur; et voilà pourquoi on peut dire que, d'une certaine manière, l'entrepri-

se polylogique est réussie. C'est par l'attitude devant le texte, par la vision du monde, par les connaissances en fonction de leur utilisation, que le polylogisme s'inscrit dans une voie originale d'approche de la littérature. C'est parce qu'il pourrait permettre de superposer des attitudes créatrices avec des critiques de tous genres, sémiotiques, psychanalytiques et autres, voire même avec des approches para-littéraires ou complètement subjectives (méta-langage personnel par exemple), que le polylogisme demeure un modèle intéressant sur le plan de la recomposition possible de textes. Le polylogisme pourrait faire naître des textes différents de ceux que nous connaissons, et qui joueraient le pari de la littérature moderne là où éclatent et coexistent difficilement, pour l'instant du moins, les pensées critiques et théoriques contemporaines en fonction des discours de création.

Mais poursuivons plutôt les pistes qui nous conduisent à d'autres éléments importants de la polylogique. Si on regarde le corps du texte polylogique actuel dans son ensemble, la dernière page qu'on identifie comme facultative s'offre à nous dans toute son intention de logiques plurielles. Le seul fait de présenter dans le texte une page qualifiée de facultative permet au lecteur d'entrevoir une alternative à l'aboutissement commun du discours. Ce lecteur est libre d'utiliser ou non cette page. Le voici par conséquent placé devant deux logiques de texte. Une première qui organiserait un discours d'un certain début jusqu'à une certaine fin et qui épuiserait

ainsi un sujet quelconque. Et une seconde logique qui offrirait une alternative et, de ce fait, une fin et une non-fin de son discours, puisqu'elle accepterait, par cet acte, qu'on n'épuise pas le sujet ni les formes virtuelles du discours.

Le lecteur hérite alors du choix. S'il cesse sa lecture avant la dernière page, il se confronte à un éclatement qui, dans le polylogue actuel, n'est pas une limite atteinte du discours, car on nous propose une forme d'aboutissement recherchée depuis le début. Si au contraire le lecteur adopte la formule proposée implicitement dans la dernière page, il se place devant un texte qui l'oblige à retourner à la première page de l'entreprise. Il doit alors considérer que le texte, malgré son aboutissement à un cheminement (l'éclatement), le ramène à son début et le situe en position de recommencement. A partir de là, le lecteur opte pour le nouveau départ et adapte sa critique et sa poétique à l'entreprise polylogique.

Par ce procédé, l'actuel polylogue évite le piège du texte devenu tout simplement polyphonique. Il serait possible d'élaborer un discours polyphonique, à plusieurs voies ou voix, mais qui demeurerait malgré tout tributaire d'une logique unique. Le polylogue, par la définition même que nous avons accordée au mot, signifie plusieurs logiques. Il élabore avant tout un discours général à partir de logiques diverses. Mais il établit aussi un rapport auteur/ lecteur, texte/ lecteur, texte/ auteur, démarche/ anti-démarche, aboutissement/ reprise, etc..., desquels rapports se déduisent des logiques

et des conceptions du texte qui demeurent très diversifiées.

Il est clair qu'une telle facilité pour le lecteur de pouvoir s'insérer dans le polylogue, par le biais de son propre texte de désirs, relève de l'aptitude du polylogue élaboré à exploiter des formes. C'est beaucoup plus l'aspect structural et formel du texte créé que son contenu qui nous intéresse ici. Depuis le début, il n'est question à proprement parler que de mécaniques du discours et non pas de l'aspect sémantique qui caractérise chacun des discours. Mais si nous n'avons relevé du texte que les mécaniques diverses des logiques de discours, nous pouvons malgré tout témoigner d'une sémantique très générale que nous confirment ces mécaniques et ces structures au moment même où elles fondent un ordre polylogique en soi. Le sens de ce texte serait alors de pouvoir exprimer la logique d'une manière plurielle à travers un texte de création et d'analyse. Les structures du texte font sens pour nous signifier l'existence de la logique à plusieurs niveaux dans un discours qui se multiplie par des formes conduisant à plusieurs autres logiques. D'où le polylogisme que nous signifie le discours général.

Les approches techniques contenues dans le polylogue tendent à représenter ce que Lyotard qualifie d' "inventivité". Par leurs approches multiples, ces techniques offrent à l'éventuel lecteur des possibles de codage/ dé-codage du texte. Elles tendent à multiplier les possibles visions de texte que le lecteur peut utiliser d'une manière différente de celle

de l'auteur. Elles peuvent donc concourir à rendre inventif un texte qu'un lecteur écrit en réorganisant et en diversifiant les structures par ses propres techniques. Le polylogue, tel que présenté, est le fruit d'un travail d'encodage à partir de logiques diverses. Mais le lecteur peut décoder les logiques, les démonter et les critiquer selon ses désirs, puis introduire dans le texte une logique personnelle. Cette logique peut participer de la création, ou alors de la critique et se poser comme une analyse sur la création de l'auteur, ou encore sur la création du lecteur lui-même. Ce dernier rend le texte inventif par l'apport de sa créativité ou de sa critique. Par exemple, un lecteur peut préférer voir dans la trame analyse une perversion du texte à partir d'une poursuite effrénée vers les réseaux d'images de la trame création. Il peut aussi opter pour une critique socio-historique des structures de la fiction. Tout lui est permis dans cette inventivité que lui offre un premier polylogue.

Les possibles sont variés et peuvent pratiquement tous s'intégrer à la démarche de ce texte; d'où l'entreprise de codage/ décodage qui s'avère être fonctionnelle. Un nouveau texte polylogique s'écrirait alors par des logiques fondées en fonction du nombre d'encodages que le lecteur opérerait à partir de son propre codage/ décodage effectué sur un polylogue déjà fait. Par conséquent le texte de l'auteur n'est pas plus vrai que celui du lecteur. De telle sorte qu'un lecteur créateur peut remplacer la trame fiction par la sienne ainsi que

la trame analyse; il peut aussi ne remplacer que la trame analyse par sa propre critique qu'il reporte sur la trame fiction de l'auteur. La polyvalence fonctionnelle du polylogue permet au lecteur d'entrevoir l'intérêt du polylogisme qui répondrait peut-être en partie au problème soulevé ici par Lyotard:

"La terreur théorique, ça veut dire qu'un certain genre de discours, qui est justement le discours de savoir, discours de connaissance qui se réfléchit lui-même, se donne comme le méta-langage de tous les autres genres de discours, c'est-à-dire comme capable de parler tous les autres, de les analyser, de les définir, de les situer. Je dis que c'est une terreur parce que finalement cela veut dire que tous les autres discours, ceux des artistes, ceux des peintres, ceux des narrateurs, des romanciers, des poètes, etc... sont des discours qui viennent comme des cas pour justifier le discours, le méta-langage des théoriciens. Celui-ci va toujours parler donc avec cette espèce de privilège qui tient la structure même du langage de savoir, et qui est de pouvoir effectivement prendre en référence n'importe quoi; alors qu'il est vrai que le poète ne parle pas d'un autre discours, pas nécessairement en tout cas."<sup>1</sup>

Le polylogue s'offre au lecteur comme un instrument très malléable puisqu'il permet de reprendre la lecture et l'écriture à son propre compte. Le texte évite ainsi la terreur théorique dont parle Lyotard, parce que les structures et les modes de lectures demeurent multiples. Mais c'est surtout à cause du langage même qui peut être utilisé que l'auteur ou le lecteur ne restent pas fixés sur un méta-langage de théoricien. Dans l'esprit polylogique, le manipulateur du texte peut employer toutes les logiques pour redonner un sens d'inventivis-

---

<sup>1</sup>Cf. texte en annexe

té au discours. Le lecteur ne se borne pas au discours de connaissance ou à la théorisation, il invente puisqu'il re-lit et/ou ré-écrit le texte. Il lui est loisible de se retrouver auteur, lecteur, théoricien ou critique, créateur ou analyste, etc... Tout dépend du discours qu'il choisit pour son intervention. Le lecteur s'inscrit lui-même dans une nouvelle démarche polylogique. De fait, il la fonde selon plusieurs lieux d'intervention et en fonction de l'action lecture/écriture qu'il choisit. Un tableau représente ici des lieux que l'auteur ou le lecteur peuvent occuper pour recréer le polylogue.

### 3 lieux possibles:

$$1) \quad \begin{matrix} \text{poétique} \\ (\text{codage}) \end{matrix} + \begin{matrix} \text{analyse} \\ (\text{décodage}) \end{matrix} = \begin{matrix} \text{critique} \\ (\text{encodage}) \end{matrix}$$

$$2) \quad \begin{matrix} \text{analyse} \\ (\text{codage}) \end{matrix} + \begin{matrix} \text{critique} \\ (\text{décodage}) \end{matrix} = \begin{matrix} \text{poétique} \\ (\text{encodage}) \end{matrix}$$

$$3) \quad \begin{matrix} \text{critique} \\ (\text{codage}) \end{matrix} + \begin{matrix} \text{poétique} \\ (\text{décodage}) \end{matrix} = \begin{matrix} \text{analyse} \\ (\text{encodage}) \end{matrix}$$

Voyons un exemple où la position du lecteur ou de l'auteur peut varier. L'auteur code un discours par le poétique, il décide le poétique par une analyse et il encode le tout par une critique qui porte sur le texte, tout comme nous faisons actuellement dans ce polylogue. Mais l'auteur peut à nouveau coder un discours par du poétique, le décoder par une analyse, et c'est le lecteur qui encoderait le tout par sa propre critique qu'il pose sur le texte. Et on peut alors interchanger les

rôles de telle sorte qu'on épuiserait les positions selon leur possibilité. Mais le texte polylogique lui-même ne serait pas épuisable; par l'acte de re-lecture et de ré-écriture en fonction d'une relation auteur/lecteur, le polylogue se renouvelle constamment. A partir de cette démarche polylogique, le lecteur opère sur le texte comme actant. Il insère ses propres logiques dans un texte qui possiblement n'aurait rien de commun avec celui de l'auteur, mais fonctionnerait selon les mêmes modalités, dans le même esprit polylogique et pluralisé quant aux possibles de formulations.

C'est précisément cet effet de déplacement qui permet au lecteur de percevoir dans toute sa force le fonctionnement polylogique ainsi que son esprit. Le lecteur se déplace toujours en fonction de sa critique sur un texte quelconque. Ici le même lecteur peut varier ses positions puisqu'il peut devenir actant du discours. Il lui est possible de s'inscrire dans un processus de création critique par la démonstration d'une mécanique propre à s'adapter à ses désirs de lecture et d'écriture. Tout comme l'auteur l'a fait, le lecteur peut reprendre à son compte un polylogue qu'il fonderait à partir de lectures et d'écritures découlant de diverses logiques. Il peut faire intervenir ces logiques sur le texte qui s'offre à lui, ou tout simplement réécrire un texte personnel, mais à partir des modalités du polylogisme.

Cette manière de procéder, qui ressemble beaucoup à celle du collage, tend à confirmer l'idée de Lyotard. L'effet

de déplacement et de collage de logiques diverses amène l'auteur et le lecteur à un résultat précis,

"C'est-à-dire de montrer que le vrai n'est qu'un cas, un type de critère qui appartient à un certain genre de discours, comme le juste appartient au prescriptif, comme le beau comme on disait autrefois appartient au littéraire si vous voulez, pour aller vite, et donc de faire comprendre que ce qui est important dans le théorique, c'est justement son inventivité."<sup>1</sup>

Le lecteur et l'auteur se confondent alors. Ni l'un ni l'autre ne participent de manière inégale au créatif et au théorique. Ils sont devenus le même acteur du geste et de la pensée polylogiques et ils utilisent le discours de savoir comme ils le feront des autres ordres de discours, toujours à la poursuite de ce que Lyotard ajoute ici:

"..., l'important est de modifier toujours le discours théorique, donc de multiplier les variantes, de changer les coûts, de changer les théories, alors à ce moment-là on se met à traiter le théorique comme de l'expérimentateur, ou comme de l'expérimental, et donc on le reverse dans la sphère générale des jeux de langage qui est celle des arts."<sup>2</sup>

Et collage ainsi que déplacement sont deux manières polylogiques de concevoir le texte. Ces deux habitudes peuvent confiner l'auteur/lecteur à l'expérimental. L'expérimentation de textes et de logiques permet alors d'éviter l'écueil du théorique vécu comme discours du vrai. Ainsi tous les discours jouent un rôle important sans qu'aucune logique n'exerce de priviléges sur l'autre.

<sup>1</sup>Cf. texte en annexe

<sup>2</sup>Idem

Nous revenons ici à l'importance qu'on doit accorder à la dernière page du texte polylogique, celle qui est qualifiée de page facultative. A partir de jeux de langage déjà établis, cette dernière page concrétise sur le plan formel les possibles qu'inscrivent les discours dans le polylogue. Elle représente la dernière utilisation qu'on peut faire d'une lecture plurielle et polylogique et évite au polylogue de tomber dans les entraves d'une logique étroite et réductrice. Si le texte tend essentiellement vers un éclatement de son discours, il doit malgré tout conserver un contrôle sur ce discours, pouvoir au besoin en amorcer la fermeture. La dernière page refermera le discours, si on l'utilise. On peut se servir de cette page ou la laisser tomber, mais il faut avoir la possibilité de l'employer. Le dernier fragment se présente comme facultatif, mais sa présence demeure essentielle.

C'est précisément cette possibilité qui confirme le caractère polylogique le plus apparent du texte. La lecture plurielle permet alors deux démarches de recommencement. La première consiste à éliminer la dernière page et à retourner au début du texte pour la re-lecture au moment précis où on a subi l'éclatement du discours poétique. La seconde possibilité réside dans le fait que l'emploi de la page facultative referme le discours et ramène le lecteur au début du texte, mais dans une démarche en circuit fermé puisque cette page limite l'ouverture attendue (et de fait réalisée) en refermant l'ouverture sur elle-même. Cela force le lecteur à établir un ni-

veau critique différent de celui qui était offert par la première possibilité. Tous ces possibles se fondent à partir de discours qui n'ont d'autre préoccupation que celle d'investir la langue, le texte, de tous les désirs et logiques qu'ils portent en eux. Barthes dit justement de la langue: "Elle est l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible."<sup>1</sup> C'est cette représentation d'une manière de voir polylogique que le texte en général tend à signifier; c'est du moins ce que nous désirons voir dans le sens général du polylogue.

Par tous ces rapports que nous avons établis entre le texte et le lecteur, entre l'auteur et le lecteur, etc...., nous croyons avoir permis que des possibles du texte suscitent un intérêt certain en ce qui concerne une façon de revoir notre approche du texte. Cette approche se trouve traditionnellement, mais surtout depuis quelque temps, insérée entre les diverses théorisations qui s'exercent sur la littérature. Or, justement pour échapper à la totalisation, nous voulions éviter de mettre en pratique une théorie unique ou de dégager du discours une pensée "vraie". Il semblait important dans cette entreprise de reprendre contact avec cette forme d'inventivité dont parle Lyotard. Il fallait rompre avec la démarche traditionnelle qui consiste habituellement en un regard critique inspiré d'une grille d'analyse connue et qu'on pose sur un

---

<sup>1</sup>R. Barthes, Degré Zéro de l'écriture, ed. du Seuil, coll. Points, no 35, 1953 et 1972, p.11

texte déjà reconnu.

Le polylogisme a permis en ce sens de tout recomposer à partir de données très diversifiées; il incite de la sorte à repenser la relation critique en fonction de sa motivation face à la création. L'état d'esprit général qui a sous-entendu la démarche effectuée se rapproche du sens d'un désir que Félix Guattari exprime en ces termes: "Il me semble qu'il serait utile, (...), qu'on essaie d'utiliser autrement la parole et les références aux textes écrits. Il faudrait toujours repartir de zéro, oublier les totalisations théoriques."<sup>1</sup> Pour ce faire, il ne faut pas oublier ce qui est connu et probant dans l'univers de la pensée critique et créatrice, mais il est peut-être essentiel de l'utiliser autrement, de s'en servir avec un maximum d'imagination pour rendre à terme des entreprises d'inventivité.

L'intelligence polylogique perçoit le fait littéraire comme en mouvance perpétuelle; partant de cette constatation, elle doit reprendre à son compte la critique et la création par une approche qui élimine les limites, les classifications, les catégories. Ainsi le polylogue doit toujours tendre vers l'éclatement du connu, du manifeste, étayant pour ce faire des connaissances multiples, des intuitions créatrices, toutes logiques de discours qui sont forcées de se confronter, de s'ap-

---

<sup>1</sup>G. Deleuze et F. Guattari, Politique et psychanalyse, ed. Des Mots Perdus, 1977, 16e feuille

puyer, de se corroborer, mais qui tendent malgré tout à parvenir à une forme d'éclatement de leurs pensées. En s'élaborant comme un montage de fragments, le polylogue critique puisqu'il choisit, puis crée parce qu'il fonde ses propres discours hétérogènes et ses propres lois. Par ce collage de discours, il peut mettre en scène des logiques qui deviennent opérantes entre elles et qui se bousculent dans leurs références historiques, fomentant dans une sorte d'osmose le degré polylogique d'expression et de compréhension. De telle sorte que le discours de création, trop souvent considéré comme simple sujet, peut alors inverser les rôles et devenir l'acteur qui critique-ra le critique lui-même. Evidemment l'inverse est vrai, reconnu et pratiqué. L'action de ces deux ordres de discours, conjuguée dans une systématique de liberté d'intervention, empêche qu'ils ne se totalisent pour opérer une quelconque réduction du langage ou de la pensée. En cela le polylogisme permet de mettre en action des pensées théoriques qui, à partir d'un autre fonctionnement, seraient peut-être demeurées à l'état de dialectes théoriques, dialectes s'ignorant les uns les autres et ainsi réduits à une forme d'isolation qui engendrerait alors possiblement une perception totalisante de la pensée.

L'actuel polylogue n'est peut-être qu'une esquisse de projet plus vaste qu'on devrait mettre en branle pour réaliser une synthèse des genres et des niveaux de perception de la littérature, aujourd'hui soumise à un champ de critiques venues d'horizons divers, comme l'analyse sociologique, marxiste, psy-

chanalytique, linguistique et autres. Mais le polylogisme demeure assurément une tentative de réponse adéquate devant l'émergence de problématiques qui tournent aujourd'hui autour du texte moderne (la littérature ancienne aussi évidemment). Et si le polylogue, comme mode d'emploi du discours littéraire, ne contribue pas à résoudre pratiquement tous les problèmes, il demeure au moins une manifestation importante et significative du discours humain placé devant une pensée contemporaine elle-même axée trop souvent sur une perception totalisante et récapitulatrice. Le polylogue, lui, promeut le fragmentaire, le multiple, l'hétérogène, l'illimité.

## ANNEXE

(Ce texte est tiré d'une entrevue avec Jean-François Lyotard réalisée par Bernard Pozier et Louise Blouin, et diffusée à CFCQ-MF, Trois-Rivières, le 30 janvier 1979.)

"Je crois qu'il est temps d'interrompre la terreur théorique, et votre question est une très bonne question, parce qu'il est vrai qu'il y a une espèce de poids de la théorie et de la politique sur la pensée française qui a pesé extrêmement lourd finalement depuis, on peut dire, la fin de la deuxième guerre mondiale. La terreur théorique, ça veut dire qu'un certain genre de discours, qui est justement le discours de savoir, discours de connaissance qui se réfléchit lui-même, se donne comme le méta-langage de tous les autres genres de discours, c'est-à-dire comme capable de parler tous les autres, de les analyser, de les définir, de les situer. Je dis que c'est une terreur parce que finalement cela veut dire que tous les autres discours, ceux des artistes, ceux des peintres, ceux des narrateurs, des romanciers, des poètes, etc..., sont des discours qui viennent comme des cas pour justifier le discours, le méta-langage des théoriciens. Celui-ci va toujours parler donc avec cette espèce de privilège qui tient la structure même du langage de savoir, et qui est de pouvoir effectivement prendre en référence n'importe quoi; alors qu'il est vrai que le poète ne parle pas d'un autre discours, pas nécessairement en tout cas. Donc là, il y a une relation de pouvoir, si je peux dire, du discours de savoir sur les autres, et la théorie, l'importance je dirais presque exorbitante prise par la théorie en

France pendant ces dernières décades, appartient effectivement à une espèce de pouvoir exercé par les intellectuels sur l'ensemble des expressions artistiques. Je crois que le moment est venu effectivement d'interrompre cela. Ce moment est venu parce que, si l'on fait une description rapide du contexte général de la situation française, elle est caractérisée cette situation je crois, par le déprécierissement, une espèce de décadence douce, pas catastrophique, mais le déprécierissement des discours théoriques, si on peut dire, qui ont occupé le devant de la scène pendant des décades, que ce soit celui de la psychanalyse, que ce soit celui de la sémiotique, que ce soit celui du marxisme; et on se trouve donc si vous voulez, dans une espèce de relative vacuité théorique en ce moment en France depuis quelques années. La lutte contre un certain type de discours analytique, contre un certain type de discours sémiotique, contre un certain type de discours marxiste, cette lutte a, d'une certaine façon, porté ses fruits. Je ne dis pas que c'est à cause de ça que ces discours sont en décadence, ça vient d'une situation très générale, mais ça a été congruent. Et donc le moment est bon je crois, moi c'est mon avis, c'est-à-dire que si on fait une estimation du champ de bataille, le moment est bon pour essayer d'introduire un autre type de langage où le discours théorique sera, (il ne s'agit pas de le supprimer, je crois que ce serait encore de la terreur, mais simplement de le remettre à sa place) c'est-à-dire le faire apparaître comme un jeu de langage, comme un genre de discours qui est lui-même intéressant en tant qu'il est inventif, et

non pas en tant qu'il est vrai. C'est-à-dire de montrer que le vrai n'est qu'un cas, un type de critère qui appartient à un certain genre de discours, comme le juste appartient au prescriptif, comme le beau comme on disait autrefois appartient au littéraire si vous voulez, pour aller vite, et donc de faire comprendre que ce qui est important dans le théorique, c'est justement son inventivité. Ce qui suffit d'une certaine façon à le désagréger, parce que le propre du discours de connaissance, c'est que justement il n'admet pas de variante. Quand une proposition est vraie, il n'y a pas de variante. Elle est ce qu'elle est. Si on se dit au contraire, l'important est de modifier toujours le discours théorique, donc de multiplier les variantes, de changer les coûts, de changer les théories, alors à ce moment-là on se met à traiter le théorique comme de l'expérimentateur, ou comme de l'expérimental, et donc on le reverse dans la sphère générale des jeux de langage qui est celle des arts. Et on s'aperçoit que le théorique est un art. Alors c'est un peu cette entreprise-là que je voudrais faire, sinon mener à bien."

## BIBLIOGRAPHIE

- Collectif, Collage, Paris, Union Générale d'Editions, 1979, 436 pages.
- Collectif, Lecture plurielle de "L'Ecume des jours", Paris, Union Générale d'Editions, 1979, 462 pages.
- Ajar, Emile, Pseudo, Paris, Mercure de France, 1976, 213 pages.
- Barthes, Roland, Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques, Paris, Seuil, 1953, 187 pages.
- Barthes, Roland, S/Z, Paris, Seuil, 1970, 277 pages.
- Barthes, Roland, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, 191 pages.
- Blanchot, Maurice, L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1968, 382 pages.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, Politique et psychanalyse, Alençon, Les Mots Perdus, 1977, non paginé.
- Durand, Gilbert, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, 550 pages.
- Eco, Umberto, L'Oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965, 313 pages.
- Kristeva, Julia, Polylogue, Paris, Seuil, 1977, 537 pages.