



Bret Easton Ellis.  
Une descente dans le chaos

Lecture pragmatique de  
*The Rules of Attraction*

Joëlle Gauthier

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et  
Bibliothèque et Archives Canada**

Gauthier, Joëlle

Bret Easton Ellis : une descente dans le chaos : lecture pragmatique de *The Rules of Attraction*

(Collection Mnémosyne; n° 03)

Comprend des réf. bibliogr.

Présenté à l'origine par l'auteure comme thèse (de maîtrise — Université du Québec à Montréal), 2010 sous le titre : *Au cœur de The Rules of Attraction de Bret Easton Ellis*.

ISBN 978-2-923907-24-6

1. Ellis, Bret Easton. Rules of attraction. 2. Ellis, Bret Easton - Critique et interprétation. 3. Ellis, Bret Easton — Personnages. 4. Communication dans la littérature. I. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. II. Titre. III. Collection: Collection Mnémosyne; n° 03.

PS3555.L59R843 2011

813'.54

C2011-941791-X

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

**Mise en page :** Virginie Harvey

**Révision / correction :** Maxime Galand et Virginie Harvey

**Maquette de la collection :** Julie Parent (Studio Calypso)

**Diffusion / distribution :** Presses de l'Université du Québec ([www.puq.ca](http://www.puq.ca)) et Prologue ([www.prologue.ca](http://www.prologue.ca))

**Dépôt légal :**

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2011

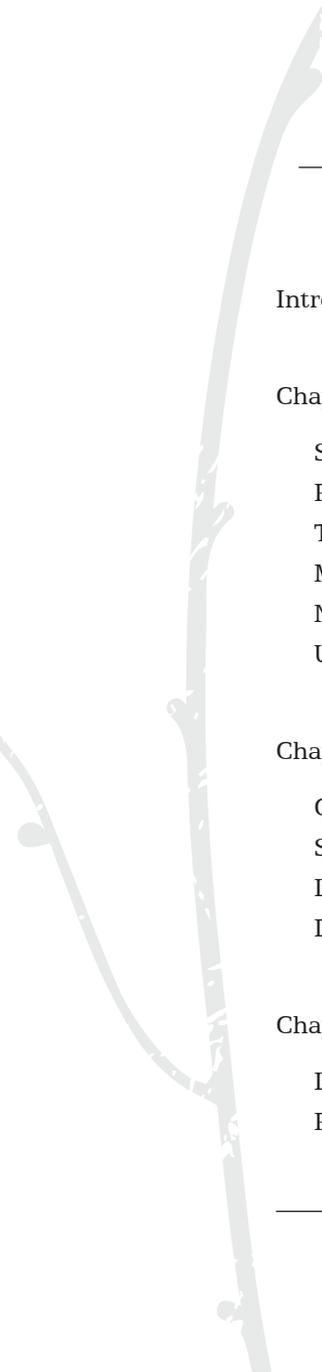
Bibliothèque et Archives Canada • 2011

Collection Mnémosyne  
Numéro 03 • 2011

Bret Easton Ellis.  
Une descente dans le chaos  
Lecture pragmatique de  
*The Rules of Attraction*

Joëlle Gauthier





# Table des matières

Introduction. Dépasser le scandale .....	9
Chapitre 1. Le personnage pragmatique .....	17
Survol des codes .....	18
Personnages principaux .....	33
Théorie du personnage .....	37
Mécanique du complexe .....	41
Notre irréductible <i>scrappiness</i> .....	47
Unités de cohérence et failles .....	48
Chapitre 2. Penser la communication .....	59
Communication et incompréhension .....	60
Scepticisme communicationnel .....	65
L'interaction différentiellement conséquente .....	66
Dynamiques disjonctives .....	69
Chapitre 3. Esthétique du texte .....	77
La « descente » serrienne .....	78
Penser le chaos .....	82

Chapitre 4. Autres lieux du chaos .....	91
Double discours dans la narration .....	93
Phrase-seuil et <i>excipit</i> .....	101
Exergue.....	107
Titre du roman .....	109
Les « chaotiques » .....	112
Chapitre 5. L'œuvre complète 1985-2005 .....	115
<i>Less Than Zero</i> .....	118
<i>American Psycho</i> .....	122
<i>The Informers</i> .....	124
<i>Glamorama</i> .....	126
<i>Lunar Park</i> .....	127
Au-delà de la parenté formelle .....	129
Épilogue. Vers une réconciliation critique .....	133
Notes .....	137
Annexe. Rapport résumé de codification .....	163
Bibliographie .....	173
Remerciements .....	183







## Introduction. Dépasser le scandale

It's no big deal. I've seen it all before<sup>1</sup>.

Bret Easton Ellis  
*The Rules of Attraction*

**T**he *Rules of Attraction* de Bret Easton Ellis est un roman qui relate les aventures sentimentales d'une bande d'étudiants sur le campus d'une université libérale du New Hampshire en 1985, le temps d'un automne. Dans le monde de Paul, Sean et Lauren, les principaux narrateurs du roman, les gens se croisent sans se connaître, parlent sans s'écouter, et inventent des versions inconséquentes de leurs propres aventures pour donner un sens à leur vie dissolue. L'existence se résume à une suite de fêtes sans fin, où la principale préoccupation est de ne pas rentrer seul au bout de la nuit. Sur fond d'avortements, de tentatives de suicide et de drogues, les personnages étalent les récits banals de leurs conquêtes, interprétant à tort les motivations confuses qui les animent eux-mêmes comme les autres.

Depuis sa parution, *The Rules of Attraction* a très peu fait parler de lui. Dans les rares occasions où il est mentionné par certains critiques qui travaillent sur d'autres œuvres d'Ellis, c'est souvent pour en signaler le relatif inintérêt. Chez Elizabeth Young, par exemple : « [*The Rules of Attraction*] was little more than a reworking of the themes of *Less Than Zero*. [...] It is all much more downbeat and autumnal than *Less Than Zero* and lacks the glittering edge of the Californian world<sup>2</sup>. » Ou encore, dans un article de Nicki Sahlin : « A mediocre, if technically accomplished novel, based too much in the trivia of college life, *The Rules of Attraction* should not detract from the power of Ellis's first work<sup>3</sup>. » De l'avis de plusieurs : un roman sans éclat.

Ce problème de réception repose en partie sur sa position chronologique dans l'œuvre d'Ellis, *The Rules of Attraction*, deuxième roman de l'auteur, se situant entre *Less Than Zero* et *American Psycho*.

Rappelons que la parution de *Less Than Zero* en 1985, écrit par Ellis à l'âge de vingt ans sur fond de *snuff movie*, de drogue et de prostitution et se déroulant dans les sphères glamours de la société californienne, avait fait forte impression. On lui prêtait un caractère semi-autobiographique scandaleux qui faisait la joie des journalistes. De plus, au moment même où *The Rules of Attraction* paraissait en librairie, *Less Than Zero* était adapté au grand écran par le réalisateur Marek Kanievski avec Andrew McCarthy, Jami Gertz et Robert Downey Jr.; le premier roman d'Ellis, cette année-là, est plus populaire que jamais. *The Rules of Attraction*, quant à lui, est boudé par le public et ne peut profiter de toute cette publicité. Moins glamour, plus froid et certainement moins sensationnaliste, il s'inscrit en rupture par rapport à l'image du jeune Ellis « californien » et il déconcerte la critique qui préfère passer *The Rules of Attraction* sous silence et attendre le prochain livre.

La parution d'*American Psycho*, en 1991, finit d'achever la courte carrière de *The Rules of Attraction*. De par son caractère scandaleux, le troisième livre d'Ellis oblitère toute possibilité de débat sur ses premières œuvres et concentre l'attention sur le boycott, les poursuites, le procès Paul Bernardo, les menaces, etc. Impossible dès lors de parler d'Ellis sans s'empêtrer dans la question morale. C'est aussi ce qui explique l'image qu'on a fini par se faire de l'auteur comme étant obsédé par le sexe, la drogue et les filles démembrées, « monstre » créé par une logique médiatique assoiffée de sensationnalisme :

The name of Bret Easton Ellis is now, at the time of writing, virtually synonymous with hype. There is a vague feeling that his entire career has been artificially foisted upon us, against our will and it is hard to regain sight of the initial enthusiasm that greeted the arrival of his first book<sup>4</sup>.

Bref, le personnage public d'Ellis, construit essentiellement par l'« affaire *American Psycho* » et la tendance longtemps entretenue de l'auteur à se présenter comme l'image même du *sex, drugs and rock'n'roll* littéraire, a fini par masquer son œuvre et nous éloigner de ses romans moins controversés.

Qu'a-t-on d'ailleurs vraiment dit à propos de son œuvre? En-dehors du problème posé par la violence pornographique d'*American Psycho*, qu'est-ce qui a retenu l'attention des critiques? Comme nous l'avons dit, bien peu de choses. On a souvent parlé de la « faillite existentielle » de ses personnages<sup>5</sup> et de leur manque de profondeur : « Ni commentaire, ni intervention didactique ou idéologique ne viennent éclairer les motifs ou les intentions des personnages. Chez Ellis, le "je" produit un discours sans jamais créer l'individu pour autant<sup>6</sup>. » On remarque aussi que ses personnages semblent absents, coupés les uns des autres, incapables de

réellement communiquer<sup>7</sup>; face à la violence et aux émotions, ils demeurent comme anesthésiés, incapables de réagir correctement<sup>8</sup>. Par contre, les critiques qui soulignent ces problèmes se contentent pour la plupart de les constater et n'offrent pas de réelle analyse des implications de ce vide apparent dans l'écriture d'Ellis.

D'autres critiques ont tenté des lectures inspirées de la psychanalyse pour aborder Ellis. Toutefois, ses personnages offrent peu de prise pour ce genre d'analyses. Mike Baxter-Kauf, dans une thèse de 2007, se contente par exemple de dire que Patrick Bateman (personnage principal d'*American Psycho*) nous confronte à la limite de l'échec, ou à l'échec de la limite<sup>9</sup>, sans toutefois évoquer les autres livres d'Ellis. L'exercice est peu convaincant. Nicki Sahlin, dans une lecture de *Less Than Zero*, parle quant à elle de la manière dont Clay, le « héros » du livre, est confronté au néant existentiel. L'anesthésie des sentiments est vue comme une « étape », mais Sahlin ne parvient pas à identifier un but à la quête de Clay. Ni éveil, ni illumination, ni alternative. Elle finira par admettre : « It is unlikely that Ellis was writing as a disciple of any specific existentialist philosophy<sup>10</sup>. » Car l'enlèvement du récit et des personnages fait aussi partie des caractéristiques attribuées à l'œuvre d'Ellis : « action provides no relief, no resolution. They are stuck in the machine of narratival reproduction, playing out their parts over and over without any hint of progress<sup>11</sup>. » À ce sujet, certains accuseront d'ailleurs Ellis de manquer simplement d'imagination<sup>12</sup>.

Même si nous abordons la question par le biais de la littérature plus générale sur la *blank fiction*, peu de nouvelles dimensions s'ajoutent à ce portrait critique. Selon James Annesley, la *blank fiction* est le produit direct de la condition postmoderne, définie comme condition de la société américaine de la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. On y parle de consommation — consommation marchande, consommation

de drogues, consommation des corps et des individus —; on y parle d'indifférence, d'indolence, de décadence; et surtout, on y parle *avec* le langage réifié de la société de consommation. Parce que pratiquement tout, dans la *blank fiction*, nous ramène à la transformation du langage : les marques se substituent aux objets; la référence (comme traduction littérale de symboles) remplace peu à peu la réflexion<sup>14</sup>; le langage est de plus en plus désindividualisé; la conversation devient réflexe plutôt qu'échange. Dans tous les cas, on a davantage l'impression de lire le script d'un spot publicitaire de bière<sup>15</sup> que d'avoir affaire à de la véritable littérature. Mais l'approche d'Annesley, reposant sur une vision pessimiste des effets du capitalisme avancé sur la société américaine, s'avère elle aussi peu satisfaisante. Suffit-il vraiment d'évoquer la consommation pour rendre compte de toute la complexité des dysfonctionnements apparents du personnage et de la narration dans les romans d'Ellis?

Autant en elle-même que sous l'angle de la *blank fiction*, l'œuvre d'Ellis paraît générer davantage de questions que de réponses. Partout, notre vision reste fragmentaire et la question fondamentale du projet d'écriture global d'Ellis demeure, pour ainsi dire, la grande absente du débat.

Pour pallier à ce manque, le premier objectif de cette étude est de cerner ce qui se passe exactement au niveau du personnage et de la communication dans *The Rules of Attraction* d'Ellis et de confronter les observations des autres critiques, qui semblent voir dans la construction déficiente du personnage le siège de la plupart des problèmes de la mise en récit. Nous souhaitons ainsi réconcilier les incohérences du texte avec une théorie plus globale du personnage.

Pour y parvenir, nous avons mis sur pied une grille de lecture construite à partir des théories de la pragmatique de la communication et de l'identité empruntées aux

sciences sociales, en nous concentrant essentiellement sur les pratiques narratives de l'identité et les états problématiques de la communication. Cette grille de lecture a servi à codifier l'ensemble de *The Rules of Attraction*, codification qui a été effectuée grâce au logiciel d'analyse de discours NVivo 8, selon une approche de codification vivante soumise à une triple validation. La narration polyphonique de *The Rules of Attraction* en fait le roman par excellence pour ce type d'analyse : plus que dans tout autre livre d'Ellis, les mécanismes de la communication et de l'identité y sont mis en évidence grâce à la pluralité des points de vue des quelque treize narrateurs. À travers les entrecroisements des différentes versions, les déviations et les conflits apparaissent, révélant l'extrême complexité des phénomènes pragmatiques en action.

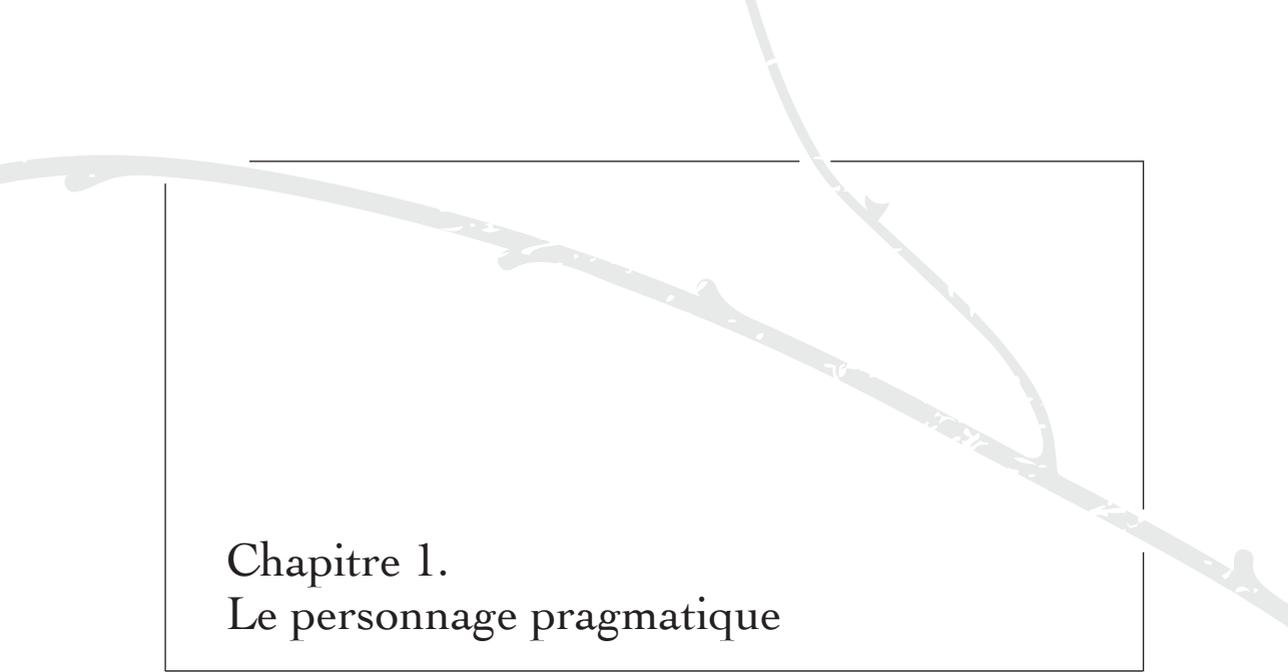
Notre deuxième objectif est de nous servir de cette nouvelle théorie du personnage ellisien et de la communication pour ouvrir un dialogue entre les structures dynamiques du texte et les autres aspects du roman, de manière à faire apparaître le projet d'écriture ellisien en tant que tel. Pour ce faire, nous aborderons aussi le texte de façon plus globale, avec une approche libre inspirée des études littéraires (analyse des thèmes récurrents, des procédés et du métadiscours) et largement informée par les théories des chaoticiens.

Finalement, notre dernier objectif est d'utiliser notre définition du projet d'écriture ellisien pour éclairer de façon inédite l'ensemble de l'œuvre d'Ellis et ouvrir de nouvelles pistes d'investigation.

En croisant dans un même travail une codification vivante assistée par ordinateur et une analyse du discours, nous avons cherché à trouver un juste milieu entre une approche structurée et systématique du texte et une approche plus intuitive,

pour envisager le roman comme étant composé de strates diverses qui s'appuient les unes sur les autres et en faire émerger un portrait multidimensionnel. Cette approche fait ressortir un fait longtemps passé sous silence : *The Rules of Attraction* est un jalon important dans le développement d'une écriture et d'une œuvre qui exploitent les possibilités narratives et culturelles du chaos.





## Chapitre 1. Le personnage pragmatique

**A**vec *The Rules of Attraction*, le recours à une grille de lecture inspirée de la pragmatique permet de faire ressortir une certaine cohérence chez le personnage basée non pas sur ce qu'il est à proprement parler (aspect descriptif), mais sur la manière dont il constitue et exprime son identité (fonctionnement structurel).

En effet, Ellis utilise tout au long de son roman un certain nombre de procédés pouvant être appréhendés sous l'angle de la pragmatique qui permettent de faire apparaître l'identité des personnages et de la faire évoluer selon les besoins du récit. Notre micro-analyse du texte, effectuée à l'aide du logiciel d'analyse de discours NVivo 8, nous a permis de répertorier ces procédés et d'en évaluer l'importance relative pour l'ensemble du livre<sup>1</sup>. Il apparaît toutefois que le recours à ces procédés

de mise en scène varie en fonction des narrateurs, ce qui a pour effet de mettre en place pour chacun un équilibre identitaire différent et de leur permettre, malgré de nombreuses incohérences de surface, de conserver une certaine « texture » les différenciant les uns des autres.

Mais avant de nous lancer dans une comparaison des personnages principaux, commençons par dresser un portrait général des phénomènes pragmatiques sur lesquels se sont basées nos analyses.

## Survol des codes

Après analyse, les deux catégories dominantes de phénomènes pragmatiques dans *The Rules of Attraction*, selon notre grille de lecture, se sont révélées être la mise en récit d'autrui et l'attention portée aux « signes » qui marquent les relations d'un individu à l'autre. Cette première constatation n'a d'ailleurs rien d'étonnant dans le cadre de notre lecture : en termes pragmatiques, l'identité est pensée essentiellement de manière relationnelle, le comportement et la définition de l'individu étant largement associés aux modalités de ses interactions avec autrui<sup>2</sup>.

Pour ce qui est de la mise en récit d'autrui, nous avons répertorié quatre pratiques récurrentes significatives : la description, l'attribution de pensées, le profilage et l'attribution de buts.

La description sert souvent de mise en place pour annoncer une intention relationnelle ou justifier un comportement. Extrêmement variable, elle dépend largement des circonstances narratives. Par exemple, un même personnage sera décrit tour à tour comme « this hot-looking Freshman girl with short blond hair,

great body, that I fucked a couple of weeks ago<sup>3</sup> » ou « this supremely ugly slutty Sophomore named Candice<sup>4</sup> », selon les intentions et la position du narrateur (ici : l'amant potentiel et l'amoureux éconduit).

L'attribution de pensées est un complément de la description qui relève de la spéculation. En attribuant des pensées à autrui, l'individu « devine » ce que l'autre pense pour combler les trous de sa propre narration et en assurer la cohérence. L'attribution de pensées peut être évidente — « I look back at Roxanne, who's still got that goddamned smile, thinking to herself, happy that I asked her, happier that she has the power to say no<sup>5</sup> » — ou plus discrète.

Le profilage ressemble à la description mais se double d'une dimension déductive-prédictive. Emprunté à la criminologie, le terme réfère à l'attribution d'un profil-type à autrui à partir d'un nombre restreint d'informations (indices comportementaux et/ou matériels). À l'inverse de la caractérisation, qui consiste à réduire l'individu à une seule dimension ou trait dominant, le profilage se présente ainsi sous le signe de l'ajout. Par exemple, dans un passage narré par Mitchell : « I didn't really know Bateman that well but I could tell from the way he looked what type of guy he was: probably listened to a lot of George Winston, ate cheese and drank white wine, played the cello<sup>6</sup> ». Mitchell n'a en fait aucun moyen de savoir si Sean (Bateman) écoute effectivement du George Winston ou aime le fromage et le vin blanc — ce qui n'est d'ailleurs pas le cas. Il s'agit de dimensions descriptives spéculatives qui ont été déduites du profil attribué à Sean par Mitchell à partir d'indices parcellaires : son apparence, ses fréquentations, etc. Encore là, le profilage est sujet à changement d'un narrateur à l'autre, en fonction de la situation.

L'attribution de buts est à l'attribution de pensées ce que le profilage est à la description, c'est-à-dire qu'elle ajoute une dimension déductive-prédictive

à celle-ci. L'individu qui attribue un but à autrui déduit la finalité espérée d'un ou de plusieurs de ses comportements à partir d'un ensemble restreint d'indices immédiats, perçus ou réels. Dans sa dimension prédictive, l'attribution de buts permet d'inscrire autrui dans la temporalité du récit en lui imputant un objectif; aussi, en donnant au narrateur la possibilité de se placer en position de parler pour l'autre tel-que-perçu, elle lui sert de point de repère pour établir sa propre stratégie.

Il est à noter que les pratiques d'attribution de buts, de description et de profilage sont aussi utilisées par les narrateurs, quoique moins systématiquement, pour référer à eux-mêmes et se mettre en scène. Par exemple, dans le cas des pratiques de profilage : « god I must look pretentious, sitting in the back, Wayfarers on, black tweed coat ripped at the shoulder, chain-smoking, faded copy of *The Fountainhead* in my lap. I must scream "Camden!"<sup>7</sup> ». À ces trois pratiques déjà présentes dans la mise en récit d'autrui s'ajoutent deux autres phénomènes complémentaires ne concernant que la mise en récit de soi : les changements de pronom et l'énonciation de principes de vie.

Les changements de pronom ont lieu lorsque le narrateur cesse subitement de référer à sa personne au « je » pour adopter un point de vue à la deuxième ou à la troisième personne, se traitant dès lors comme personnage extérieur. Cette pratique inscrit une distance entre le narrateur et sa performance, soulignant l'artificialité de la mise en récit. De plus, l'effet dissociatif du procédé n'est pas sans révéler un certain malaise identitaire, tel que mis en évidence dans ce passage narré par Paul :

He laughs at every lame conversation attempt made by this idiot Steve and asks him constantly if he wants anything and brings him things

(cookies, a disgusting / funny salad, garnishes stolen from the salad bar) even if he has said no. It's so nauseating that you are about to get up and leave, sit somewhere else. What's even more nauseating is that you don't. You stay because Steve is hot. And it depresses you, makes you think, will you always be the quintessential faggot?<sup>8</sup>

Ici, le malaise identitaire est souligné lexicalement par la répétition du terme « nauseating » (gerbant). De plus, l'utilisation de la forme interrogative renforce le sentiment dissociatif d'extériorité du narrateur par rapport à lui-même, s'adressant à soi comme à un autre.

L'énonciation de principes de vie est un complément du profilage de soi. En énonçant un principe de vie, l'individu cherche à donner une direction à ses actions futures, exprimant une volonté stratégique, ou encore à justifier ses actions présentes par un principe supérieur. Mais dans le cas des personnages d'Ellis, il s'agit la plupart du temps de principes superficiels, facilement oubliés et peu respectés :

There are things that I will never do: I will never buy cheese popcorn in The Pub. I will never tell a video game to fuck off. I will never erase graffiti about myself that I happen to catch in bathrooms on campus. I will never sleep with anyone but Lauren. I will never throw a pumpkin at her door. I will never play « Burning Down the House » on the jukebox<sup>9</sup>.

Les « signes » qui marquent les relations d'un individu à l'autre ont quant à eux été enregistrés à l'aide de six indicateurs : l'attention portée au langage corporel, aux ordres verbaux, aux salutations, aux signes physiques d'attachement, aux marqueurs matériels et aux réserves conversationnelles.

Le langage corporel d'autrui permet essentiellement de valider l'efficacité d'une communication ou d'évaluer l'attitude d'autrui par rapport à soi. Ce qui est perçu et interprété dépendra largement des intérêts ponctuels de l'individu et repose d'ailleurs parfois sur des bases plutôt minces. Par exemple, dans le vingt-et-unième chapitre, narré par Paul : « he's got that restless pre-fucking state about him, expectant nervous energy<sup>10</sup> ». Les comportements réels de l'individu observé restent vagues, largement masqués par l'interprétation quasi intuitive qu'en fait le narrateur.

Les ordres verbaux indiquent le niveau d'intimité entre deux personnes ou peuvent être employés par un individu pour imposer son autorité. Si quelqu'un demande une cigarette à autrui en lui disant « Just give me one. Don't be bitchy<sup>11</sup> », il est en effet clair que la relation qui les unit n'est pas la même que s'il avait opté pour la forme interrogative accompagnée des formules de politesse d'usage. Comme le souligne Mandelbaum dans son texte « Interactive Methods for Constructing Relationships » :

With respect to how we ask someone else to do something, the extent to which we provide them with choice, or « self-determination » over their own actions, is a fairly tangible index of how we see ourselves relative to them. It may indicate the kind of interpersonal « power » we take ourselves to be able to enact with respect to them<sup>12</sup>.

Dans tous les cas, les ordres verbaux s'inscrivent dans des jeux de pouvoir.

Quant à elles, les salutations servent, pour reprendre l'expression de Goffman, de « rituels d'accès » :

Taken together, greetings and farewells provide ritual brackets around a spate of joint activity — punctuation marks as it were — and ought

therefore to be considered together. More generally, greetings mark a transition to a condition of increased access and farewells to a state of decreased access<sup>13</sup>.

Dans de tels cas, une attention particulière doit être portée à la réception de la salutation (acceptation ou rejet) et à la réponse comme indicateurs de réciprocité.

Les signes physiques d'attachement, les marqueurs matériels et les réserves conversationnelles sont trois autres concepts empruntés à Goffman<sup>14</sup>. Les signes physiques d'attachement et les marqueurs matériels sont deux types de signes d'attachement, ou *tie-signs*. Les premiers concernent la manière dont deux corps se touchent et se positionnent l'un par rapport à l'autre, en fonction de l'état ponctuel d'une relation — par exemple, dans une scène de rupture : « I touch his leg and say, "But it doesn't." / "Well, it's hard for me too," he says, pushing my hand away<sup>15</sup> ». Les seconds réfèrent plutôt à l'échange de biens matériels qui « marquent » la propriété d'un individu sur un autre — offrir une bière ou une cigarette à quelqu'un que l'on cherche à séduire, porter le t-shirt d'un amant, etc. Finalement, les réserves conversationnelles concernent les droits d'accès perçus d'un individu par rapport à un autre qu'il considère comme lui étant lié. Pensées en termes de défense et d'accès privilégié, elles se manifestent souvent par des réactions de jalousie.

Bien sûr, tous ces indicateurs relationnels sont ambigus par nature et leur signification dépend largement des conventions sociales en usage. Un même geste peut, selon les circonstances, être interprété différemment, voire ne pas être remarqué du tout.

Lors de notre analyse, nous avons aussi porté attention aux négociations qui prennent place dans le cadre de la communication ordinaire — infirmations et

disqualifications, *comebacks*, trêves problématiques et intrusions. L'infirmité est un phénomène de communication pathologique qui se définit non pas comme le rejet d'un énoncé à l'intérieur du processus de communication, mais comme le rejet du droit à exister de l'individu proférant celui-ci<sup>16</sup>. Une infirmité indique la volonté d'un individu d'en « effacer » un autre afin de regagner le contrôle sur le contexte ponctuel d'énonciation de son identité :

« Did I tell you I was strip-searched in Ireland? » Franklin will mention at lunch. / I will look straight ahead and avoid eye contact when he says things like that. I pretend I don't hear him<sup>17</sup>.

La personne vers qui est dirigée une infirmité se voit refuser le statut de sujet, sa parole perdant dès lors toute pertinence sociale et ne nécessitant aucune réponse.

La disqualification ressemble à l'infirmité mais ne concerne qu'un énoncé spécifique de l'individu — il s'agit, en quelque sorte, d'une infirmité sélective :

« You always say you're seeing someone on the "crew" team. And you never are. What is a "crew" team? » I ask and I notice that we have been whispering the entire conversation. « There's not a crew team at Sarah Lawrence, you nitwit. You think you're going to get away with lying to me? »

« Oh shut up, you're completely crazy, » he says, disgusted with me, waving me away<sup>18</sup>.

Si le statut de sujet de l'individu (toujours visible devant autrui) n'est pas menacé en tant que tel, sa parole n'est pas reconnue par son interlocuteur qui se donne le droit de passer outre, de la disqualifier, évitant ainsi l'embarras de devoir répondre à un énoncé qui risquerait de mettre en évidence les incohérences de son discours.

Différents prétextes peuvent être invoqués — à tort ou à raison — pour justifier la disqualification d'un énoncé : folie, ignorance, débilité, incohérence, irrespect du sujet de la conversation, etc.

Le *comeback*<sup>19</sup> est une technique employée par l'individu pour mettre fin à un échange à son avantage, s'assurant du coup de garder le contrôle sur la définition de la relation en cours. Il peut prendre la forme de la repartie, vive et spirituelle, mais aussi de la contre-riposte ou de la simple remarque cinglante. Souvent grossier, le *comeback* cherche à vexer autrui pour le mettre hors-jeu. Par exemple, dans la scène où Sean, lors d'une fête, répond à une bande d'étudiants venus d'un autre campus qui se moquent de l'apparence des étudiants de Camden en comparant leurs habits à des costumes d'Halloween :

« No, it's not a Halloween party. It's the Get Fucked party. »

« Oh yeah? » They all raise their eyes up and nudge each other. « We're ready. »

« Yeah. Bend over and get fucked », I find myself saying<sup>20</sup>.

Le *comeback* réussi ne permet aucune réplique.

La trêve problématique est plus complexe à repérer et s'étend sur des fragments beaucoup plus longs du récit. Elle résulte de difficultés chez les individus en présence à en arriver à un consensus quant à la définition de base du pacte de communication :

Together the participants contribute to a single over-all definition of the situation which involves not so much a real agreement as to what exists but rather a real agreement as to whose claims concerning what issues will be temporarily honoured<sup>21</sup>.

Ainsi, une situation de trêve problématique naît lorsque les partis en présence ne parviennent pas à s'entendre sur les enjeux de la communication en cours et ne prend fin que lorsqu'un des participants réussit à s'imposer, souvent à l'aide d'ordres verbaux, de *comebacks*, d'infirmités et de disqualifications, etc.

Une intrusion, tout comme la trêve problématique, demande une négociation plus longue et plus complexe. Nous avons vu jusqu'ici que l'individu ajuste sa performance en fonction des micro-signaux qui ponctuent l'interaction sociale et, plus généralement, du contexte immédiat dans lequel il se trouve. Une intrusion se produit lorsque l'arrivée soudaine d'un tiers vient troubler cette performance : l'individu devrait logiquement réajuster sa performance en fonction de la définition de sa relation avec le nouvel arrivant, mais ne peut le faire sans perdre le contrôle sur la performance déjà en cours. L'individu ne peut alors adopter aucun comportement cohérent, ce qui menace directement l'intégrité de sa mise en scène identitaire. Il se retrouve ainsi en situation de malaise jusqu'à ce qu'un des partis quitte la scène<sup>22</sup>.

Un autre groupe important de phénomènes pragmatiques que nous avons observé concerne les pratiques d'évaluation du discours et se sépare en deux catégories : les jugements naïfs et les pratiques métadiscursives communes (discours métacommunicationnel et métadiscours pratique).

Un jugement naïf s'opère lorsqu'un individu attribue une dimension sociale à un énoncé émis par autrui (par exemple : « voilà une remarque gentille ») puis transfère inconsciemment cet attribut de l'énoncé vers son émetteur (« voilà quelqu'un de gentil »)<sup>23</sup>. Un jugement naïf peut ainsi provoquer une réévaluation immédiate et radicale d'autrui basée strictement sur la qualité perçue d'un énoncé unique.

Les pratiques métadiscursives communes (discours métacommunicationnel et métadiscours pratique) touchent quant à elles « our ordinary, everyday practices of talking about what we say and do with language<sup>24</sup>. » Le discours métacommunicationnel réfère directement au succès ou à l'échec de la compréhension, comme dans le passage suivant : « "I feel humiliated," I say, half-sarcastic, but he's too dumb to catch on<sup>25</sup> ».

Quant à lui, le métadiscours pratique réfère aux énoncés que nous utilisons pour faire ressortir les aspects que nous jugeons importants ou pertinents par rapport à une communication en cours<sup>26</sup>. Par exemple, dans l'extrait « I couldn't stand this twisted faggy banter so early in the morning<sup>27</sup> », l'expression méprisante « faggy banter » (mignardises de tante) utilisée pour désigner l'échange en cours indique chez le narrateur une certaine volonté de se distancier du reste du groupe. Les pratiques métadiscursives communes servent essentiellement à contrôler le déroulement d'une conversation et à orienter l'interprétation des échanges de manière à garder l'avantage (mise en scène avantageuse de soi).

Parmi les pratiques utilisées par l'individu pour baliser l'interprétation, nous nous sommes aussi attardée à la mise en récit de l'évènement lui-même : identifications, interprétations rétrospectives, recherches de résolution et relativisations.

Les pratiques d'identification réfèrent essentiellement à l'action de « nommer » l'évènement (type de relation ou type de situation). Elles permettent à l'individu d'orienter sa performance et relèvent de la sphère déductive-prédictive. Ainsi, dans l'énoncé « It was a time when I would notice old lovers at parties and not squirm, since I felt so confident about this new romance<sup>28</sup> », l'utilisation de « affaire » ou de « béguin » au lieu de « romance » n'aurait pas le même impact et ne supposerait

pas la même lecture des événements. De même, parce qu'elle désigne la nature d'une relation passée, la mention au passage des « vieux amants » du narrateur n'est pas innocente : elle le présente avantageusement comme individu désirable à l'intérieur d'un réseau social existant. Notons que l'identification peut aussi se faire grâce à l'utilisation de la préposition « avec », ou *with*, pris comme indicateur d'intimité. Être spécifiquement *avec* quelqu'un suppose un contact soutenu, une relation socialement reconnue (ou du moins perçue comme telle) :

Looking at her, I was so crazy about this girl and so relieved I had a descent-looking perhaps permanent girlfriend that it hit me, in that Italian restaurant in Manchester, and on the ride back to Camden — getting a hard-on just from thinking about the way she kissed me last night — that I had something like four papers due from last term that I wasn't ever going to start, and it wouldn't matter since *I was with Lauren*<sup>29</sup>. [nous soulignons]

Par leur nature, les pratiques d'identification se rapprochent du concept de script. Selon la définition de Samet et Schank,

[a] script is a packet of information (what in computer science is generally referred to as a « data structure ») that contains representations of a set of events (really: event-types) that typically occur together in a more or less fixed order<sup>30</sup>.

Pour reprendre notre premier exemple, le script « romance » n'est pas le même que le script « affaire » ou « béguin » et n'implique pas la même séquence anticipée d'actions. Par contre, rien n'indique que les scripts doivent être partagés pour qu'une interaction prenne place. Les pratiques d'identification sont tout aussi variables que les pratiques de mise en scène d'autrui et de soi :

An amusing kind of scriptal ambiguity occurs when the players think they are in different scripts, or when two players in a single script each have two different roles, one real and the second a figment of the other person's imagination<sup>31</sup>.

Les interprétations rétrospectives sont définies comme les moments où l'individu réinterprète, à la lumière de nouveaux événements, un ou des événements passés. Il s'agit d'une boucle dans la narration permettant de réajuster la cohérence de l'ensemble au fur et à mesure que le récit se construit. Par exemple, suite à la sortie subite de Mitchell contre son ex-amant (Paul) :

Had I been warned? Probably, but not in any verbal way. In the way he would recoil if I touched him in public or after he came. Or if I bought him a beer at The Pub and the way he would throw a fit and tell me that he'd pay for it and push a dollar across the table. How all he would talk about was wanting to go to Europe, take a term off, and then how he would always add, stress, *alone*. I had been warned and I hated to admit it to myself<sup>32</sup>.

Grâce aux interprétations rétrospectives, un même événement peut se voir attribuer plusieurs significations différentes tout au long de la narration.

La recherche de résolution correspond aux efforts faits par l'individu pour identifier, de manière plutôt arbitraire, la « fin » d'un des épisodes qui composent sa narration. Elle est directe, clairement formulée, et sert à battre la mesure du récit : « I was standing there wet, my life ruined. It was over with Sean. Another one bites the dust<sup>33</sup> ». La recherche de résolution fait d'ailleurs intégralement partie du processus de compréhension :

Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être

prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés<sup>34</sup>.

En d'autres mots, elle permet au narrateur de constituer son propre récit en le ponctuant de différents points d'arrêt. Toutefois, la résolution d'un épisode dans la narration n'est pas toujours définitive : les éléments qui entrent dans sa composition peuvent, eux aussi, être soumis à une interprétation rétrospective.

Finalement, la relativisation permet à l'individu d'attribuer une valeur relative à un évènement ou à un autre, de manière à maintenir le contrôle sur l'interprétation globale du récit. Elle sert essentiellement à minimiser les évènements qui menacent l'intégrité de la performance identitaire de l'individu et à mettre en valeur ceux qui l'avantagent. Par exemple, pour souligner la banalité d'une situation : « It always ends up this way. No Big Surprise<sup>35</sup> ».

Par rapport à la communication elle-même, nous avons de plus porté attention aux moments où elle se révélait la plus directement problématique : cas d'abandons et de ruptures, échecs de cohérence, largages et tentatives ratées.

Les abandons ont lieu lorsqu'un des interlocuteurs se retire du processus de communication par désintérêt, sentiment d'impuissance, fatigue, etc. Ils sont par nature vécus à la première personne. Les ruptures se manifestent lorsqu'une conversation prend abruptement fin, souvent suite à un cas d'abandon ou à une intrusion mal négociée; elles court-circuitent le processus de communication comme performance à plusieurs. Les échecs de cohérence sont quant à eux associés aux mécanismes de la compréhension et de l'interprétation et dépendent de nos pratiques d'attribution de sens :

Coherence is a general principle in the interpretation of human actions. It is impossible to see someone accomplish two successive actions without supposing that the two constitute a whole: we necessarily imagine that they form parts of a single global intention justifying their having been undertaken one after the other<sup>36</sup>.

Il y a échec de cohérence dans la communication lorsqu'un individu ne parvient plus à relier logiquement deux actions ou deux énoncés produits par autrui. Nous retrouvons un de ces échecs au dixième chapitre narré par Sean, lorsqu'il s'apprête à coucher avec Susan :

« Where have you been all my life? » I ask.

« Did you know I was born in a Holiday Inn, » I think she says.

I stare at her, really confused, really fucked-up. She's next to me on the bed now. I keep staring.

I finally say, « Just get naked and lay or stand, I don't care, on the bed and, like, it doesn't matter if you were born in a Holiday Inn. Do you understand what I'm saying?<sup>37</sup> »

Sean ne parvient pas à intégrer la confession de Susan à propos de son lieu de naissance dans le fil logique des actions sensées mener au contact sexuel. L'intervention de Susan est source de confusion pour Sean, qui finit par la disqualifier au bout de quelques secondes, évitant ainsi la rupture pure et simple.

Les largages<sup>38</sup> résultent d'abandons ou d'échecs de cohérence. Nous parlons toutefois de largages lorsque ceux-ci ne mènent pas directement à une rupture de la communication et que l'individu « largué » continue de « faire semblant », donnant l'illusion de comprendre la situation à laquelle il participe sans que ce soit toutefois le cas. Par exemple, dans ce dialogue entre Sean et Paul (narré par Sean) :

« Oh, I'm sorry about tonight. »  
« Yeah », I say. « I'm sorry. »  
« Did you stay? » he asks me.  
« Stay? Yeah », I say. Whatever. « I stayed. »  
« God, I'm really sorry », he says.  
« Listen, it's okay. It really is », I tell him.  
« I've got to make it up to you », he's telling me.  
« Okay. Sure », I say. « I've gotta take a leak, okay? »  
« Oh sure, I'll wait », he smiles<sup>39</sup>.

Cet échange peut bel et bien tromper Paul, qui demeure convaincu que la communication se déroule normalement. Mais dans les faits, le sujet même de l'échange initié par Paul, c'est-à-dire leur premier rendez-vous manqué à la Casa Miguel, échappe totalement à Sean : il se rappelle « vaguement » avoir parlé à Paul la veille<sup>40</sup>, mais pas du rendez-vous qui avait alors été fixé. Et dans tous les cas, jamais il ne s'est présenté à la Casa Miguel et jamais il n'y a attendu qui que ce soit. Les réponses de Sean ne sont que des automatismes, des formules vides. Sean est « largué », indifférent aux enjeux de la conversation à laquelle il participe. Cette indifférence de Sean est d'ailleurs soulignée par l'emploi de l'expression « whatever », ou « n'importe quoi ».

Finalement, les tentatives ratées qualifient les situations où un individu adresse à autrui un message (communication physique ou verbale), sans que le destinataire ne parvienne toutefois à identifier la fonction de communication de l'acte. La tentative n'est pas relevée, tout simplement : « Then [I] threw her a severe look when she wasn't looking, hoping that Mitchell would catch it, but he didn't<sup>41</sup> ».

Étant donné l'ambiguïté et la variabilité de la plupart des phénomènes pragmatiques observés jusqu'ici, nous avons jugé bon de repérer et de codifier dans

le roman les failles avouées (explicites) du processus de mise en récit : imprécisions et estimations, oublis, interprétations multiples, inventions et handicaps perceptifs passagers. Par exemple, pour les imprécisions, estimations et oublis : « I went to Fenwick with Brad and Richard. I had a crush on Brad in fact. Or was that Bill?<sup>42</sup> », ou encore : « In a cab heading toward my apartment, late, almost five, and I can't even remember what we did tonight<sup>43</sup> ».

Notons que, pour les fins de la codification, nous appelons « invention » tout passage où le narrateur émet des doutes explicites quant à la véracité de son propre récit : « When I look back at the townie he gives me what I think is a shrug. But am I imagining something, did I make the shrug up? Was I taking each drunken gesture and molding it into what I wanted?<sup>44</sup> » Quant à l'expression « handicaps perceptifs passagers », elle désigne simplement les passages où le narrateur admet ne pas avoir bien entendu ou ne pas avoir bien vu (trop de bruit, trop sombre, etc.), ce qui crée un « trou » dans sa version des faits.

Plus largement, nous avons aussi identifié dans le roman tous les passages où les personnages faisaient preuve d'ambivalence; agissaient consciemment en contradiction par rapport à leur volonté; prenaient des décisions sur un coup de tête; exprimaient de l'inconfort par rapport à leur situation — ou, à l'opposé, la plus totale indifférence; ou encore changeaient brusquement d'avis, opérant ainsi un revirement. Les passages où les personnages cherchent à manipuler autrui ont aussi été codés pour l'ensemble du roman.

## Personnages principaux

Comme nous l'avons mentionné en début de chapitre, Ellis fait différemment appel aux procédés que révèle notre analyse pragmatique en fonction des narrateurs,

ce qui confère à chacun d'eux un équilibre identitaire propre. Pour mettre à jour ces différences, nous avons fait une analyse statistique comparée de la codification pour les trois narrateurs principaux, Paul, Lauren et Sean<sup>45</sup>.

Pris dans sa dimension pragmatique, Paul apparaît comme un personnage sur-obsédé par le social, négociant difficilement ses relations avec autrui et ayant tendance à se dissocier facilement de la performance identitaire qu'il met en scène. D'une part, Paul est clairement plus attentif que les autres aux phénomènes de *feedback* interpersonnel qui le repositionnent constamment dans ses relations avec autrui. En effet, nous observons chez lui un plus grand nombre d'épisodes de manipulation et il se retrouve de même bien au devant des autres sur le plan des pratiques d'identification et d'interprétation des signes qui marquent les relations entre individus (langage corporel, ordres verbaux et marqueurs matériels). De plus, cette avance de Paul s'étend à la fréquence d'utilisation du métadiscours pratique, servant à orienter l'interprétation d'un échange à son avantage, et aux pratiques de mise en récit de l'évènement. Il lui arrive ainsi beaucoup plus souvent qu'à Lauren ou à Sean (dix-sept occurrences contre deux et cinq) de nommer une situation ou une relation afin de l'inscrire dans un cadre référentiel connu, ce qui renforce l'impression selon laquelle il est constamment en train de clarifier activement sa position par rapport à autrui. Finalement, du côté de la mise en récit d'autrui, il utilise plus fréquemment que les autres des pratiques plus sophistiquées ayant une dimension déductive-prédictive, c'est-à-dire l'attribution de buts et le profilage.

Mais nous devons aussi souligner, d'autre part, que la version de Paul contient trois fois plus de phénomènes de négociation (infirmations et disqualifications, *comebacks*, trêves problématiques et intrusions) que les versions de Lauren et de Sean. L'avance de Paul sur le plan des phénomènes de négociation repose d'ailleurs

essentiellement sur la fréquence et l'étendue des intrusions : plus souvent que les autres, il se retrouve en porte-à-faux par rapport à son environnement, troisième joueur indésirable ou acteur en perte de contrôle. Comme il mise plus que les autres et s'investit davantage dans le jeu de la performance identitaire, il s'expose plus souvent à la défaite. Le plus long passage impliquant un changement de pronom chez le narrateur se retrouve d'ailleurs dans la version de Paul<sup>46</sup>, passage au cours duquel il emploie aussi une technique dissociative supplémentaire qui lui est unique, celle du profilage de soi.

Paul calcule donc chacun de ses effets, manipulant avec soin son image à force de dissimulations et de mensonges : « I thought about trying out for that Shepard play, but then thought why bother, when I'm already stuck in one: my life<sup>47</sup> ». De manière plutôt comique, Paul essaie d'ailleurs pendant une bonne partie du roman de lire un exemplaire de *The Fountainhead* d'Ayn Rand<sup>48</sup>, sans toutefois jamais y parvenir. De plus, lorsqu'il avoue à Mitchell (qui lui a donné le livre en cadeau) qu'il n'aime pas Howard Roark, Mitchell le quitte pour aller aux toilettes et ne revient jamais<sup>49</sup>. Ce clin d'œil d'Ellis au personnage d'Ayn Rand souligne l'impossibilité absolue de réconcilier la nature influençable et affectée de Paul et l'idéal d'intégrité et d'indépendance représenté par Roark. Bref, dans son obsession du social, Paul n'en finit plus de se mettre lui-même à distance.

Lauren est quant à elle plutôt incertaine de ses propres jugements et peu encline à se placer dans des situations conflictuelles. En effet, nous n'avons détecté dans sa version aucune situation de trêve problématique qui impliquerait une négociation difficile du pacte de communication et Lauren fait plus souvent preuve d'ambivalence que les autres, témoignant d'une volonté personnelle incertaine et

peu affirmée. Parallèlement, son discours contient davantage de failles que ceux de Paul et Sean, surtout sur le plan des interprétations multiples :

He left for three days with Mitchell to Mitchell's parents' place on Cape Cod, but he told you it was to see his parents in New York—but then, who told you that? It was Roxanne, because hadn't she been seeing Mitchell? Maybe it was someone else's lie. But I was still dying with longing for his happy return; what an asshole he was. Maybe I'm wrong. Maybe he was tender, maybe you were greedy<sup>50</sup>.

Tous ces éléments contribuent à créer un sentiment d'indécision et d'effacement, effacement d'ailleurs confirmé par le léger retard de Lauren sur le plan des pratiques de mise en récit de soi.

Sean apparaît de son côté comme étant quasi-aveugle aux mécanismes sociaux qui l'entourent et prisonnier de l'immédiat. Socialement dysfonctionnel à bien des égards, il fait preuve d'une remarquable accessibilité et d'une étrange indétermination de volonté. D'une part, il est moins attentif que les autres aux cas d'abandons et de ruptures, aux échecs de cohérence et aux tentatives ratées qui rendent la communication problématique, comme s'il ne parvenait pas réellement à en saisir les mécanismes. D'ailleurs, il est le seul des trois narrateurs principaux à faire état de « largages » dans sa version : même s'il ne comprend visiblement plus ce qui se passe, il continue à donner le change.

D'autre part, les salutations sont beaucoup plus nombreuses dans sa version que dans celles des autres (trente-trois contre vingt-et-un, et sept). De plus, Sean accepte et répond à la grande majorité d'entre elles. Si nous interprétons ces salutations comme autant de « rituels d'accès<sup>51</sup> », Sean est, en termes pragmatiques,

quelqu'un laissant facilement autrui gagner des droits d'accès et de réserve sur sa personne.

Cette espèce d'indifférence générale, dont la sur-accessibilité relationnelle demeure un symptôme, se reflète aussi au niveau des phénomènes d'interprétation rétrospective et de mise en récit de soi. Sean a plus souvent que les autres recours aux pratiques de mise en récit de soi, comme si sa personne était bel et bien son seul point de référence. Mais il présente parallèlement un retard au niveau des phénomènes d'interprétation rétrospective, limitant la cohérence de sa performance au simple présent immédiat. D'ailleurs, les cas où Sean rapporte agir en contradiction par rapport à sa volonté propre sont beaucoup moins nombreux que chez les autres et, contrairement à ceux-ci, il ne formule jamais explicitement son indifférence face à une situation, son horizon interprétatif étant beaucoup trop restreint pour procéder à ce genre d'observations.

Bref, Sean demeure aveugle à la plupart des mécanismes pragmatiques normaux qui régissent le social et agit conséquemment un peu n'importe comment. Dans tous les cas, il est un personnage dont le comportement est particulièrement difficile à gérer pour les autres.

## Théorie du personnage

L'utilisation d'un ensemble de procédés pouvant être appréhendés sous l'angle de la pragmatique permet à Ellis de différencier ses personnages et de les construire individuellement de façon cohérente, sans toutefois avoir à mettre en scène une multitude de détails biographiques ou descriptifs. C'est pour cela que nous pouvons parler chez Ellis de l'existence d'une conception pragmatique du personnage : nous

entendons par là que le personnage est compris comme une personne dont les propos sont soumis à des forces sociales, et par conséquent pragmatiques.

Pour mieux situer cette conception pragmatique à l'intérieur d'une théorie du personnage, nous pouvons nous référer à la théorie de James Phelan, développée dans son ouvrage *Reading People, Reading Plots. Characters, Progression and the Interpretation of Narratives*<sup>52</sup>. Selon Phelan, nous distinguons chez le personnage trois dimensions différentes : la dimension mimétique, la dimension thématique et la dimension synthétique. La dimension synthétique est conditionnée par la nature littéraire du personnage. En effet, tout « être de papier<sup>53</sup> » est nécessairement issu d'un processus de synthèse. Comme le souligne Phelan : « [p]art of being a fictional character, in other words, is being artificial [...], and part of knowing a character is knowing that he / she / (it?) is a construct<sup>54</sup> ». La dimension thématique relève quant à elle de l'utilisation des attributs du personnage en tant que « figure représentative<sup>55</sup> » pour soutenir les propositions / allégations de l'auteur; elle participe à la construction argumentative de l'œuvre. La dimension thématique du personnage se manifeste lorsque ce qui est dit à propos de celui-ci est mis de l'avant comme valable pour toute une classe d'individus génériques dont il est le représentant particulier. Finalement, la dimension mimétique réfère aux stratégies et procédés textuels qui « favorisent l'identification d'un personnage à une personne<sup>56</sup> » : attribution d'un nom propre, établissement du cadre narratif de référence, etc. La fonction mimétique du personnage est conditionnée par la manière dont les traits et attributs de celui-ci sont agencés afin de créer une illusion de vraisemblance<sup>57</sup> et est intimement liée à l'effet de réel.

Ces trois dimensions sont toujours présentes chez le personnage, quoique de façons plus ou moins prononcées. La dimension synthétique peut par exemple être

mise de l'avant (comme dans certaines œuvres postmodernes métafictionnelles) ou effacée le plus possible; la dimension mimétique peut prendre le pas sur la dimension thématique, selon les buts de l'auteur; etc. Du côté du personnage pragmatique ellisien, c'est surtout la dimension mimétique du personnage qui prend le dessus : la mise en scène de tensions pragmatiques pour conditionner le personnage permet de le penser comme une personne et de l'appréhender à l'aide d'outils empruntés à l'étude appliquée (non littéraire) de la pragmatique de la communication. En effet, tel que l'affirme Phelan, la reconnaissance du principe mimétique dans la théorie du personnage

means that for certain works we may need to invoke the findings of psychology, sociology, economics, biology, and/or philosophy because authors may be drawing on (or perhaps anticipating) these findings in their representations of the mimetic components of character<sup>58</sup>.

Cela se traduit, dans le cas ellisien, par un recours nécessaire aux théories de la pragmatique développées dans la sphère des sciences sociales pour comprendre le personnage.

Par conséquent, lorsqu'Elizabeth Young suggère que les personnages d'Ellis

do not even exist as archetypes — we are sometimes given the sense that they do have individual qualities but that these are so spurious, negligible and second-hand as to be not worth mentioning<sup>59</sup>,

nous préférons répondre que de telles qualités individuelles existent bel et bien chez le personnage ellisien, mais qu'elles doivent être cherchées au niveau de l'équilibre pragmatique de l'individu, au cœur de la mécanique de la performance (*mimesis*), plutôt que dans la surface. En effet, la conception pragmatique ellisienne est peu

concernée par la dimension thématique du personnage et s'appréhende donc mal si nous sommes à la recherche de traits sociaux distinctifs ou de caractéristiques génériques.

Pour éclaircir encore davantage notre position, nous pouvons opposer notre lecture du personnage ellisien à l'approche narratologique de Prince<sup>60</sup>, dont la lecture de Young<sup>61</sup> s'inspire visiblement. Selon Prince, les personnages sont définis par leurs actions, leurs paroles et leurs sentiments<sup>62</sup>. Comprendre un personnage, c'est le classer en fonction des catégories génériques dont ses actions, paroles et sentiments sont les illustrations : l'*eiron* de la comédie, l'*alazon* ou l'imposteur<sup>63</sup>, etc. Plus encore, chaque personnage doit être pensé selon la fonction qu'il occupe dans le récit. Ainsi définis, les personnages peuvent ensuite être qualifiés de statiques ou de dynamiques, de consistants ou d'inconsistants, de « ronds » ou de « plats », en fonction de leur évolution au fil du récit<sup>64</sup>. Mais ce qui crée la constance du personnage ellisien réside dans l'agencement des phénomènes pragmatiques régissant son fonctionnement, non pas dans les actions et réactions qu'ils provoquent. Tous ces phénomènes opèrent en effet à un matériau brut ambigu et multivoque (le social) pour produire des interprétations variables et des *feedbacks* sociaux complexes; même si la lectrice peut parvenir à saisir le mécanisme global qui régit les réactions de tel ou tel personnage, elle ne peut réussir à anticiper la réaction elle-même.

Cette manière de mettre en scène les personnages, bien qu'elle permette leur différenciation réelle, entrave les mécanismes habituels de lecture supposés par Prince. Les personnages pragmatiques d'Ellis sont complexes et doués de profondeur, mais leurs réactions (actions, paroles et sentiments) n'en demeurent pas moins hautement imprévisibles et inclassables. Nous nous retrouvons chez Ellis

devant une esthétique de l’ultra-sensibilité et des micro-variations à mille lieues des grandes typologies. Si la conception narratologique de Prince vise ultimement la compréhension « [of] *what* human beings are<sup>65</sup> » [nous soulignons], nous pourrions dire, pour paraphraser Prince, que la conception pragmatique au cœur de la construction des personnages d’Ellis relève plutôt « [of *how*] human beings are<sup>66</sup> ».

C’est pour cela que nous sommes parvenue à une modélisation des stratégies de chacun, sans pour autant produire de schémas comportementaux prédictifs qui permettraient d’anticiper les actions issues de ces stratégies. Nous aurions pu essayer d’expliquer l’influence des relations familiales troubles de Sean sur ses relations sociales ou questionner l’importance du divorce des parents de Lauren dans ses choix, mais tout cela n’aurait probablement pas eu de sens, car une conception pragmatique du personnage ouvre sur une indétermination et une variabilité extrêmes du factuel. Le bassin des possibilités est pour ainsi dire infini, tout dépendant ultimement de l’équilibre précaire de microphénomènes interreliés à la définition incertaine. Chez Ellis, « [t]here is nothing that is “known” with respect to a goal or outcome; everything is always on the verge of happening<sup>67</sup> ».

## Mécanique du complexe

La dynamique pragmatique de la mise en scène du personnage ellisien donne lieu à un jeu complexe sans point d’arrêt réel, en perpétuel roulement. Constamment redéfinie par les phénomènes de *feedback loops* interpersonnels<sup>68</sup>, l’identité de l’individu n’est jamais acquise — ni pour lui-même, ni pour la lectrice. La lecture d’Ellis nous oblige ainsi à tolérer divers glissements dans la mise en récit qui relèvent de l’ultra-sensibilité des identités et des micro-variations du contexte :

Invariably, there's a certain amount of interpretative « slippage » in the interplay of discursive practice and discourses-in-practice [...]. This means that the analysis of interpretive practice requires a tolerance for the « messiness » of explanatory indeterminacy. Then again, social life is messy in practice. Varied discourses of the self mediate interpretive practice; they do not predictably cause us or others to become who or what we are. Members of particular settings selectively call upon, and make use of, the language games available to them to produce their subjectivities, but in the process they specify meanings locally and contingently<sup>69</sup>.

Différentes forces pragmatiques travaillent le personnage en permanence, mais elles agissent toutefois à des degrés divers, selon des agencements variés / variables et sans que rien ne garantisse leur équilibre. Et de fait : les contradictions et les tensions internes affectant la mise en récit ponctuelle de l'identité ne sont pas rares et Ellis joue souvent la carte du déséquilibre pour antagoniser les pulsions de ses personnages.

Ce sont ces phénomènes pragmatiques d'antagonisme que nous avons cherché à décrire en repérant et codifiant les phénomènes de contingence que sont les ambivalences, les revirements, les contradictions action / volonté, les coups de tête, l'indifférence situationnelle et les inconforts.

Les ambivalences se présentent lorsqu'un personnage éprouve simultanément deux sentiments antagonistes ou plus par rapport à une situation particulière et découlent de la discordance des phénomènes pragmatiques d'interprétation. En effet, les tensions entre les différentes pulsions et mécanismes qui régissent l'individu occasionnent parfois des réponses divergentes que le personnage ne peut

intégrer de façon cohérente; il reste à cheval entre deux positions, adoptant un profil double : « I really hope (but not really) that Judy comes back so I won't end up doing this<sup>70</sup> ». L'ambivalence est un état qui n'ouvre sur aucune résolution en-dehors de la constatation par l'individu de sa propre dualité.

Les revirements reposent aussi sur des phénomènes de tension au niveau des pulsions et mécanismes de l'individu, mais s'expriment lorsque les réponses divergentes sont étalées dans le temps, provoquant des réajustements successifs de la position du narrateur qui ne sont pas forcément cohérents les uns par rapport aux autres. Par exemple, dans ce court extrait :

That cute blond-haired Freshman boy was behind the counter not saying a word, only wearing the biggest pair of black sunglasses I've ever seen, serving the wettest looking scrambled eggs and these little brown toothpicks which I suspected were sausages. The thought of eating nauseated me to no end and I looked at the boy who just stood there, holding a spatula. My initial horniness gave way to irritation and I muttered, « You're so pretentious », cigarette still in mouth, and got a cup of coffee<sup>71</sup>.

Ici, le mécanisme du revirement et sa cause exacte demeurent incertains. Nausée matinale? Passivité perçue de l'autre? Vulgarité de la spatule par rapport au fantasme initial? En effet, les micro-variations du contexte qui entraînent ces revirements sont souvent si subtiles qu'elles ne peuvent être identifiées consciemment par l'individu, ce qui donne au revirement une apparence d'imprévisibilité et souligne la grande complexité de l'équilibre pragmatique de l'être. Plusieurs revirements successifs peuvent avoir lieu dans une période de temps restreinte ou s'étaler sur une période plus longue.

Les contradictions action / volonté résultent quant à elles de divergences entre les réponses directes de l'individu soumis aux pressions circonstanciées de son environnement (ce qu'il fait) et la narration globale de son identité mise en scène (ce qu'il pense être et devoir faire). Elles sont les conséquences de micro-variations qui déplacent l'individu par rapport à son propre discours, la mise en récit de soi ne concordant momentanément plus avec les effets réels des tensions pragmatiques en action :

I couldn't stand this twisted faggy banter so early in the morning and I was going to get up and get more coffee but I was too tired to even do that and I sat back and didn't look at Mitchell and soon all the voices became indistinguishable from one another, including mine<sup>72</sup>.

Pour être cohérent avec l'image idéale qu'il cherche à projeter, le narrateur (Paul) aurait dû quitter les lieux, ne pas s'impliquer dans la dynamique de son groupe social immédiat. Mais il ne l'a pas fait. Afin de préserver sa supériorité perçue et l'intégrité de son identité narrative, Paul doit donc recourir à un discours contradictoire qui permet de mettre en scène son mépris pour l'échange auquel il a participé (référence aux « mignardises de tante ») et valoriser un comportement idéal non accompli (son intention de s'éloigner).

En fait, ces glissements sont très communs dans la pratique courante de l'identité narrative. Si les forces pragmatiques à l'œuvre poussent bel et bien l'individu à agir en contexte, rien ne prouve que ses énoncés et ses actions doivent (et puissent) invariablement trouver ensuite leur cohérence dans un discours rétrospectif. Comme le soulignent Wolfram Bublitz et Uta Lenk :

[W]e know that even the speaker's interpretation of the coherence of her own discourse is not inevitably complete. When asked to explain what

they meant, speakers are in retrospect not always able to say what they had intended to achieve and how their utterances were to fit together and make sense<sup>73</sup>.

Nous ne sommes pas toujours réellement en mesure d'explicitier ce que nous entendons faire, d'où les contradictions régulières entre la cohérence construite du discours (la volonté exprimée) et les actions / descriptions factuelles qui *composent* le récit des évènements. Pour reprendre Holstein et Gubrium, les individus composent leurs récits; ceux-ci ne prennent pas forme d'eux-mêmes<sup>74</sup>. Mais il ne s'agit pas d'un processus exempt de ratés et de petites anomalies : la vie sociale demeure, après tout, plutôt « salissante<sup>75</sup> ». Poussé par les circonstances, l'individu oublie parfois d'être « lui-même ».

Les coups de tête définissent les situations où le personnage ne parvient pas à articuler les tensions qui motivent ses actions. Celles-ci lui paraissent alors impulsives, même si dans les faits elles témoignent plutôt de l'ultra-sensibilité et de la complexité de l'agencement des phénomènes pragmatiques régissant la mécanique de l'individu : « I don't know what comes over me but I pick the receiver up and hurl it against the closet door, but it doesn't break and I'm grateful even if it is a cheap stereo<sup>76</sup> ». Le personnage reste aveugle aux justifications derrière son propre comportement, obligé d'admettre son impuissance.

L'indifférence situationnelle se manifeste elle aussi lorsqu'un individu ne parvient plus à articuler de façon cohérente les tensions et mécanismes derrière ses actions. Toutefois, au lieu d'agir de façon impulsive (coups de tête), l'individu faisant preuve d'indifférence situationnelle se distance plutôt subitement de lui-même. Sans forcément abandonner la performance en cours, il n'y croit tout

simplement plus et se dissocie de ses propres actions. Lors d'un dialogue, ce type de dissociation est souvent signalé par le métadiscours pratique du narrateur. Par exemple, au milieu d'un dialogue entre Sean et Lauren : « What are we talking about? I don't even care that much. It seems to be so minor that I don't understand why I'm harassing him like this<sup>77</sup> ». En pareille situation, l'individu peut aussi choisir de laisser l'avantage à autrui, abandonnant par désintérêt ou incapacité toute tentative d'orienter lui-même l'action en cours :

What am I talking about? This is Judy's geek. But then I get mad at him: what a jerk to cheat on Judy like this. But I get drunk and too tired to argue and I crumple into his arms and he doesn't quite know what to do with me. I decide to leave it all up to him<sup>78</sup>.

Finalement, les inconforts se rapportent encore aux difficultés de l'individu à articuler les mécanismes qui le définissent et à attribuer du sens aux variations identitaires qu'elles provoquent. En cela, les inconforts ressemblent aux ambivalences. Toutefois, contrairement à l'individu ambivalent, l'individu « inconfortable » ne réussit pas à cerner les réponses divergentes qui le travaillent. Selon la même logique, les inconforts se comparent aussi aux contradictions action / volonté, mais se doublent en plus d'un réel sentiment de malaise. Il n'est d'ailleurs pas rare que les inconforts s'accompagnent de symptômes physiques de stress — suées, nausées, etc. : « I don't know these people, I was thinking. I hated being a Drama major. I started to sweat. I pushed the coffee away and reached for a cigarette<sup>79</sup> ». Autrement dit, les inconforts constituent des glissements assez importants dans la mise en récit ponctuelle de soi pour être vécus comme de réelles menaces par l'organisme : lorsque les tensions pragmatiques deviennent particulièrement fortes, l'individu se révèle parfois simplement inadéquat pour

rendre compte de lui-même, inscrit en porte-à-faux dans une situation dont il perd momentanément le contrôle.

## Notre irréductible *scrappiness*

Chez Ellis, cette mise en scène soignée des phénomènes de contingence issus de l'antagonisme des mécanismes identitaires à l'œuvre chez l'individu, conjuguée à une attention particulière portée à la pragmatique du personnage, révèle une esthétique de l'identité proche de ce que Barbara Herrnstein Smith appelle notre irréductible *scrappiness* :

I wish to suggest with this term not only that the elements that interact to constitute our motives and behaviour are incomplete and heterogeneous, like scraps of things, but also (« scrap » being a slang term for fight) that they are mutually conflicting or at least always potentially at odds. That is, the relations among what we call our « actions », « knowledge », « beliefs », « goals », and « interests » consist of continuous interactions among various structures, mechanisms, traces, impulses, and tendencies that are not necessarily (« naturally » or otherwise) consistent, coordinated, or synchronized and are therefore always more or less inconsistent, out-of-phase, discordant, and conflictual<sup>80</sup>.

Le personnage chez Ellis est conçu non pas comme une constante, mais comme un espace d'incohérence à l'intérieur duquel toute subjectivité est transitoire et issue d'une simple contingence. Les structures complexes qui le composent ne sont pas unifiées et passent leur temps à travailler les unes contre les autres, évoluant dans le déséquilibre constant engendré par une foule de micro-variations externes. Ultimement, il est bel et bien impossible de toucher le fond du personnage ellisien, tout comme il est impossible de toucher le fond de notre irréductible *scrappiness* :

« There is no Judgment Day. There is no *bottom* bottom line anywhere, for anyone<sup>81</sup>. »

Le soi du personnage ellisien existe donc comme simple discours. La souplesse de l'identité factuelle du personnage (ses goûts, ses principes moraux, ses idées) est une conséquence directe de son existence purement narrative. Le soi a été évacué de toutes les sphères d'existence, sauf de celle qui lui est propre (le discours) et au sein de laquelle il continue de survivre comme un fantôme<sup>82</sup>.

## Unités de cohérence et failles

Tout au long de *The Rules of Attraction*, c'est à la merci de ce « soi » fuyant que la lectrice doit accepter de se placer, le recours à ces personnages peu fiables pour assurer la narration donnant lieu à des mises en récit inégales des événements, remplies de trous et de divergences. Ainsi, même si Paul, Lauren et Sean participent aux mêmes événements et entrent constamment en relation, une seule certitude demeure à la lecture du roman : personne ne s'entend sur ce qui s'est réellement passé sur le campus de Camden au cours de l'automne 1985. Nous reconnaissons bien en tant que lectrice certains éléments communs d'une version à l'autre, mais leur interprétation et leur mise en intrigue divergent à ce point d'un narrateur à l'autre qu'il est impossible de reconstruire une véritable version maîtresse. Chaque détail est le lieu d'une différence. C'est d'ailleurs l'enjeu même de l'intrigue comme « synthèse de l'hétérogène » telle que définie par Ricœur. Comme il le souligne, « par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète<sup>83</sup> »; le récit se construit toujours à partir d'un matériau « mélangé<sup>84</sup> » et « désordonné<sup>85</sup> », donnant lieu à autant de variations qu'il y a de voix pour le dire.

Dans *The Rules of Attraction*, ces inégalités de la mise en récit se reflètent par exemple dans le choix des unités de cohérence marquant les différentes versions des personnages principaux. L'horizon interprétatif n'a pas la même étendue d'un narrateur à l'autre et les conclusions sont différemment situées tout au long du récit.

Chez Paul, nous remarquons une tendance à prendre la narration de chaque épisode le plus loin possible à partir de l'annonce d'une intention ou d'un évènement à venir. Le récit se compose essentiellement de longs préparatifs et de réflexions personnelles, de calculs et de tergiversations. Les conséquences de chaque évènement sont dépliées jusqu'à leur limite, créant de longs espaces de décompression. Ainsi, lorsque Paul annonce son intention de raconter ce qui s'est passé lorsqu'il a échangé trois phrases avec telle ou telle personne lors d'une fête, la lectrice doit la plupart du temps se résoudre à l'accompagner minute par minute de son réveil le matin de ladite fête jusqu'au matin suivant, alors qu'il regagne enfin sa chambre pour dormir.

Les épisodes narrés par Paul sont aussi liés entre eux en fonction de la relation amoureuse en cours. La lectrice peut ainsi identifier un « bloc Mitchell », un « bloc Sean », un « bloc Gerald » et l'amorce d'un « bloc Stuart ». Chaque rupture fait d'ailleurs l'objet d'une conclusion claire tenant de la recherche de résolution. Par exemple, à la fin de sa relation avec Mitchell : « And I sat there feeling like the hapless lover. But I remembered, of course, that now I'm only hapless<sup>86</sup> », ou à la fin de sa relation avec Sean : « "I don't like this arrangement," I say. / Back in the car, he says, without looking at me, "Then leave." / Moral of the story?<sup>87</sup> »

La version de Lauren paraît quant à elle presque exclusivement découpée en fonction de l'évolution de ses sentiments envers Victor et des réminiscences de

leur relation passée. Conséquemment, les événements présents semblent mis entre parenthèses et ne sont pas bien intégrés les uns par rapport aux autres : ils demeurent secondaires, ne servant que de supports pour raviver le souvenir de Victor. Les trous sont donc nombreux et la mise en contexte souvent déficiente. De même, les micro-conclusions des chapitres ainsi que les transitions d'une scène à l'autre se perdent régulièrement pour la lectrice, la narration abandonnant ponctuellement l'action en cours pour glisser vers une série de réflexions, de souvenirs et d'images se rapportant à Victor :

« You don't have any herpes or anything, do you? » [Steve the Freshman] asks while we undress.  
I sigh and say, « No, I don't. » Wish I was drunk.  
He tells me he heard that maybe I did.  
I don't want to know who he heard that from. Wish I was very drunk.  
It feels good but I'm not turned on. I just think about Victor and lay there.  
Victor<sup>88</sup>.

Bref, au sentiment d'incomplétude et de manque suscité chez Lauren par l'absence de Victor correspond une mise en récit de l'immédiat basée sur des unités de cohérence mal découpées, la nécessité narrative d'attribuer du sens au présent étant moindre dans la mesure où l'ensemble des événements de l'automne 1985 sont constitués ici comme un long et unique épisode d'attente.

Les unités de cohérence à l'intérieur de la version de Sean sont la plupart du temps minimales. D'un chapitre à l'autre ou même d'un épisode à l'autre au sein d'un même chapitre, les connexions sont loin de se faire de façon évidente. L'attitude change, le ton aussi, et il n'y a pas de réelle continuité dans la définition

des relations. Tout semble impulsif, difficilement réconciliable avec une volonté cohérente et orientée. Par exemple, dans une même journée, Sean peut se réveiller au milieu d'un cauchemar et se masturber en regardant un numéro de Penthouse, tenter de se suicider une première fois à l'aide d'une cravate, se rendre en ville avec un ami pour faire quelques achats comme si de rien n'était, revenir sur le campus assister à un cours sur Kafka et Kundera, fantasmer sur la fille assise en face de lui, sortir pendant la pause, traverser « fiévreusement<sup>89</sup> » le campus, rencontrer son conseiller pédagogique, tenter de se suicider une deuxième fois en avalant de l'Actifed et de la bière, dormir un peu, se réveiller, discuter avec un ami de la fête d'Halloween et des costumes des autres étudiants, prendre une douche, faire une troisième tentative de suicide avec un rasoir émoussé, aller écraser une citrouille sur la porte de Lauren, et mettre en scène une dernière tentative de suicide (simulée, cette fois-ci, grâce à un tube de faux sang) avant de finalement se réconcilier avec Lauren — le tout dans la plus grande confusion<sup>90</sup>. La narration devient rapidement étouffante, trop dense et désorganisée, alors que les motivations qui orientent le récit survivent rarement plus de quelques paragraphes. Même ce qui pourrait paraître comme un épisode plus étendu et significatif, sa relation avec Lauren, est troué de nouveaux départs et de fausses conclusions, chacun marquant la rupture de l'unité de cohérence précédente.

De plus, là où Paul contextualise de façon quasi excessive chaque évènement, Sean se contente le plus souvent de l'essentiel : une fête commence au moment où il y met les pieds et se termine dès qu'il a fini de baiser ou qu'il est trop saoul et / ou défoncé pour se rappeler quoi que ce soit. Cette grande dépendance à l'alcool et aux drogues n'est d'ailleurs pas étrangère aux ruptures multiples des unités de cohérence qui découpent le récit : si Sean semble souvent reprendre à zéro ses

relations avec autrui, c'est qu'il ne se souvient pas toujours de ce qui s'est passé la veille. Sa vie semble, dans une certaine mesure, lui échapper :

He was semi-stiff, but still not excited. Something was missing... There was a problem somewhere, a mistake. He didn't know what. Confused, he started to fuck her, and before he came, it hit him: he can't remember the last time he had sex sober<sup>91</sup>.

La version de Sean se révèle erratique, fragmentée, divisée en fonction des exigences de l'immédiat. Chaque unité de cohérence est réduite au minimum, sans réel plan d'ensemble, la mise en récit procédant de l'accumulation confuse de micro-épisodes hétéroclites. La narration finit par entrer dans une véritable crise du sens, la logique de la justification ne parvenant plus à opérer normalement :

I walk over to the keg and Paul Denton's standing by it and somehow the keg has run out and Tony's selling bottled beer for two bucks apiece over in his room and I don't want to spend the money and I'm not in any mood to snake it from the guy and I suspect that Denton's got some bucks so I ask him if he wants to go with me and get a case of beer and the guy is so drunk he asks me if I want to have dinner with him tomorrow and I guess I'm drunk too and I say sure even though I don't know why the fuck I'm saying that, confused as hell. I walk away and end up going to bed with Deidre again which is sort of... I don't know what it sort of is<sup>92</sup>.

La comparaison des unités de cohérence utilisées par chacun des trois narrateurs principaux fait donc apparaître l'indéniable artificialité du processus de mise en récit. Les événements sont définitivement mis en scène selon des échelles de cohérence variables et, confronté à la matrice du roman, chaque épisode paraît

découpé à l'issue d'un processus arbitraire semblant presque relever de l'aléatoire, aussi incertain que la définition de l'identité du narrateur elle-même.

Les divergences dans la manière de penser les unités de cohérence ne sont toutefois pas seules à révéler les inégalités de la mise en récit résultant d'une conception pragmatique forte du personnage.

D'une part, à la base, les personnages ellisiens s'avèrent déjà des narrateurs peu fiables en eux-mêmes. C'est ce que nous avons cherché à mettre en évidence lorsque, pendant la codification, nous avons porté une attention particulière aux failles explicites du processus de mise en récit. La lectrice ne peut simplement pas faire confiance aux personnages puisque Ellis passe son temps à multiplier les trous, oublis, versions doubles et autres ratés dans leur discours. De tels glissements permettent du reste à d'importants décalages narratifs de s'instaurer : les personnages ellisiens ne peuvent que difficilement enchaîner de façon logique les événements les uns aux autres dans la narration puisque bon nombre de ces événements se perdent constamment, en tout ou en partie, à travers les failles de la mise en récit. Ce qui est oublié ne porte pas à conséquence, pas plus que ne le fait ce qui est construit inconsciemment pour combler les trous. Contrairement à la lectrice, le narrateur n'a pas la capacité de revenir en arrière pour relire son propre récit et doit dès lors s'en remettre à sa mémoire imparfaite.

Mais, d'autre part, ces failles internes déjà importantes se doublent aussi de failles externes qui n'apparaissent à la lectrice qu'après une comparaison factuelle des versions des différents narrateurs. En fait, si les versions prises de façon isolée révèlent déjà une multitude d'imprécisions et d'oublis, leur croisement laisse entrevoir un problème de fond beaucoup plus important : en plus d'interpréter

et de relativiser différemment le matériau commun qui constitue la matrice du roman, les narrateurs en font individuellement sauter de grandes parties qui les concernent pourtant directement.

Par exemple, malgré l'attention obsessionnelle que porte habituellement Paul à la définition de ses relations avec autrui, il ne mentionne pratiquement jamais Lauren et, dans tous les cas, s'abstient de dire qu'elle et lui ont déjà été en couple. Pour obtenir cette information, la lectrice doit s'en remettre à la seule version de Lauren. Mais dès lors, la question se pose : pourquoi ce détail ne fait-il aucunement partie de la version de Paul? Quelle menace la révélation de cette relation fait-elle peser sur la mise en scène de son identité? Et surtout, en quoi son discours est-il affecté par cette absence — et en quoi serait-il différent, le cas opposé?

De la même façon, jamais Sean ne fait état de ses relations sexuelles avec Paul. Pourtant, tout le reste y est pour permettre de corroborer la version de Paul : les visites dans la chambre de Paul, les rencontres lors des fêtes, l'épisode de la motocyclette<sup>93</sup>, les conversations dans les bars avec les autres étudiants...<sup>94</sup> Mais dans la version de Sean, Paul ne se différencie en rien de n'importe quelle autre connaissance masculine. En fait, il ne semble même pas avoir le statut de véritable ami, à la différence de Tim ou de Norris.

Quant à la version de Lauren, c'est son obsession pour Victor qui en dénonce le plus sûrement les failles. En effet, elle ne cesse de parler de Victor, de se l'imaginer, de le mettre en scène :

I picture poor handsome Victor in Rome or Paris, alone, hungry, somewhere, desperately trying to get in touch with me, maybe even

screaming at some mean operator in broken Italian or Yiddish, near tears, trying to reach me<sup>95</sup>.

Le nom de Victor revient d'ailleurs plus souvent dans la version de Lauren que celui de Sean (soixante-dix-sept fois contre soixante-et-onze). Pourtant, Victor est incapable de la reconnaître au téléphone, ne s'imagine certainement pas lui être encore lié de quelque façon que ce soit et se révèle même incapable de se souvenir de son nom lorsqu'il la revoit enfin. De toute évidence, Lauren trouve un certain avantage à se représenter comme l'amoureuse attendant avec impatience le retour de son chevalier. Si les autres personnages mentent le plus souvent par omission, Lauren a plutôt tendance à la surenchère frauduleuse.

Peu importe sous quel angle elle aborde le problème, la lectrice comprend qu'elle n'a jamais eu accès à un discours franc et innocent de la part du personnage-narrateur. Il s'agit bel et bien d'une performance mise en scène pour l'occasion, avec sa part de fraude et de mensonge. La lectrice n'est pas transparente devant le personnage mais citée à comparaître en tant que spectatrice. Elle se retrouve d'ailleurs dès lors dans la position de l'intruse : en possession d'informations qui menacent la performance identitaire du personnage dans la narration, elle ne peut que ressentir un certain embarras<sup>96</sup>. D'une certaine manière, en donnant la parole à tant de narrateurs différents, Ellis a forcé ses personnages à commettre une faute de tact majeure et irréparable :

[I]f the performer is to misrepresent the facts in any way, he must do so in accordance with the etiquette for misrepresentation; he must not leave himself in a position from which even the lamest excuse and the most co-operative audience cannot extricate him<sup>97</sup>.

Ellis a mis à nu leurs mensonges et leurs tricheries, hors de toute excuse possible. Il ne veut pas seulement mettre en doute la fiabilité de ses narrateurs, mais nous empêcher systématiquement de leur faire confiance de quelque façon que ce soit. Ellis met ainsi en place une vaste opération de démystification de l'individu, le posant à la fois comme étant manipulé par les tensions pragmatiques qui le travaillent et pourtant capable en retour d'en jouer (et de se jouer de nous) à son avantage.

La conception du personnage chez Ellis permet donc de le situer triplement comme mécanisme ou agencement pragmatique à l'équilibre différemment réglé, comme espace de tensions et de négociations complexes qui le resituent en permanence et le rapprochent de la conception smithienne de l'individu<sup>98</sup>, et finalement comme narrateur peu fiable dénoncé par les failles de son propre discours et le manque de tact ellisien. Il s'agit d'un sujet déstabilisé de toutes parts et à l'existence narrative laborieuse suspendue toute entière dans sa mise en récit ponctuelle. Comme être relationnel, ses paroles — narration ou dialogues — le déplacent constamment, tout comme elles déplacent autrui et forcent la lectrice à repenser sa position par rapport au récit. Le soi du personnage ellisien correspond ainsi à bien des égards au soi pragmatique et postmoderne d'Holstein et Gubrium :

Under siege or already defeated, it's clear that the social self has seen better days. [...] Still, it's hard to deny that this allegedly embattled social entity remains something that we constantly act toward; we speak its interests as we design personal objectives, formulate actions, and achieve goals. It's also an object we continue to act from; it provides motivation and justification for what we say and do. Nearly everything we attempt or accomplish today is done in relation to what kind of selves we are. From preschools and day-care centers to prisons, clinics, and

hospices, individual identity is the basis for all manner of choices and decision-making that affect our lives. Cradle to grave, we perennially refer to our selves to make sense of our conduct and experience, and to guide related actions. The self, in other words, is not only something we are, but an object we actively construct and live by<sup>99</sup>.

Le soi du personnage ellisien ne trompe plus personne. Il est exposé, fractionné, manipulé, malmené de tous côtés par les exigences du quotidien. Pourtant, il n'en demeure pas moins essentiel, être et lieu du discours, réalité vécue qui médiatise tous les aspects de l'expérience de l'individu.





## Chapitre 2. Penser la communication

**T**el que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la pragmatique de la communication joue un rôle central dans la compréhension du personnage ellisien. Nous pouvons donc déjà affirmer que le personnage est traité comme un terrain inégal sur lequel s'assoit la communication, dans la mesure où il est un narrateur rapportant, traitant et divulguant différenciellement l'information en fonction des forces pragmatiques qui conditionnent l'instant où s'accomplit la mise en récit. Cette simple constatation ne rend toutefois pas justice à la complexité des phénomènes qui entrent en jeu dans la mise en scène de la communication dans le roman. Comment pouvons-nous penser avec plus de rigueur la communication comme moteur d'action? Selon quelles modalités se déploient les scènes où les personnages interagissent directement les uns avec les autres, points charnières pour comprendre la structure d'un récit reposant essentiellement sur le triangle

amoureux qui se développe entre les trois narrateurs principaux? Pour penser les enjeux du comprendre et du faire comprendre, il devient essentiel de saisir d'abord comment la communication prend place dans le roman.

## Communication et incompréhension

En termes pragmatiques, l'étude de la communication se définit avant tout comme l'étude de la compréhension et de ses mécanismes. Quelles sont les exigences du « comprendre »? Quelles circonstances peuvent mener à la mise en échec du « faire-ensemble<sup>1</sup> » dont l'effectivité conditionne la compréhension? Pour reprendre la définition développée par Fayçal Najab dans son texte « Apparente (in)compréhension », la compréhension est à la fois un processus pragmatique et un état désignant le résultat de ce processus. En tant que processus, la compréhension implique la

mise en œuvre consciente et inconsciente des ressources cognitives et volitives du sujet humain dans sa propension à décrire des mécanismes, à affecter des significations, et ce par le traitement de l'information disponible, référée à celle déjà connue<sup>2</sup>.

Elle recouvre ainsi plusieurs pratiques dont nous avons déjà discuté, telles que les pratiques d'évaluation, d'attribution (pensées et buts), d'interprétation rétrospective, de recherche de résolution, etc. La clef de la compréhension comme état réside quant à elle dans l'issue du « faire-ensemble » : pour qu'il y ait compréhension, il faut qu'il y ait « construction mentale d'une représentation commune » et partage d'une « description possible du monde physique, de l'organisation de ses éléments et des relations sociales qui la sous-tendent, ainsi que de la signification que l'on attribue à cette description<sup>3</sup> », de manière à permettre essentiellement aux individus de

« parler de la même chose ». Bref, les personnes impliquées dans la communication doivent être en mesure de construire un cadre de référence relativement partagé pour assurer le succès du processus de la compréhension, cadre qui doit être établi en coopération par le biais d'un ensemble complexe de pratiques de validation et de contre-validation. Dans tous les cas, la compréhension est soumise au risque et à l'effort et s'appuie sur un ensemble d'hypothèses faillibles<sup>4</sup>.

Les enjeux de la compréhension sont donc intimement liés aux enjeux identitaires que nous avons étudiés dans le premier chapitre. La compréhension en tant que « faire-ensemble » implique un déplacement subtil souvent inconscient des interlocuteurs vers un terrain commun (ou du moins, perçu comme tel) et la révision subséquente de leur identité soumise au réajustement nécessaire des forces pragmatiques du social en action. Elle repose sur la capacité de l'individu à émettre des hypothèses satisfaisantes quant aux motivations de son interlocuteur en fonction de son propre horizon conceptuel et à resituer son discours en conséquence. En termes de positionnement théorique, ce vers quoi tend la pragmatique de la communication est un retour vers le sujet et son repositionnement au cœur du problème des évolutions divergentes du dialogue (malentendus, incompréhensions, ruptures) et de ses effets différentiels. L'individu impliqué dans le processus communicatif présuppose toujours que son vis-à-vis agit en fonction de motivations qui sont signifiantes et cherche pour le « comprendre » à placer son regard comme à l'intérieur de l'autre, ce qui implique que l'impression de partage que fait naître la communication dépend de la conviction partagée que nous sommes tous des individus logiques et cohérents (c'est-à-dire qui produisent des énoncés et des gestes qui sont effectivement liés les uns aux autres) et de notre capacité à nous penser et à nous représenter comme tels.

Dans *The Rules of Attraction*, Ellis accomplit toutefois à travers la mise en scène de ses personnages complexes une mise en échec systématique des conditions menant à une compréhension effective dans le cadre du processus de communication. Cette mise en échec s'effectue principalement sur deux fronts : celui de la cohérence et celui du partage des définitions.

Tel que nous l'avons vu plus haut, le processus central de la compréhension consiste à restituer à travers une série de validations et de contre-validations le sens logique des paroles et des actes de l'autre. La communication repose donc sur un double présupposé de cohérence qui se traduit par un acte de confiance répété dirigé vers l'autre : la cohérence de son discours est prise pour acquise, de même que la cohérence de sa position (posture identitaire) en tant que sujet parlant. Ce présupposé de base pourrait être exprimé plus simplement encore sous cette forme : *l'autre et son discours se comprennent sur la foi d'un principe premier de cohérence*<sup>5</sup>. Or, le caractère fallacieux d'un tel présupposé est mis en évidence par la constitution même du personnage ellisien, lieu de multiples incohérences et tensions antagonistes. Constamment travaillé par des forces invisibles, le personnage ellisien agit selon des logiques qui échappent souvent à toute tentative de compréhension, et ce même pour l'individu agissant face à lui-même :

I don't know why I was running after that motorcycle but I was. I was running fast too, skipping over piles of snow, moving faster than I can ever remember moving. And it wasn't because of Sean. It was too late for that. [...] I wasn't acting on passion. I was simply acting. Because it seemed the only thing to do. It seemed like something I had been told to do. By who, or by what, was vague<sup>6</sup>.

Devant l'acte gratuit, toute interprétation par un tiers procédant du double présupposé de cohérence est condamnée à en trahir la vacuité fondamentale. Pour

la lectrice, la mise en scène du processus d'attribution de sens dans le processus de communication, enchâssée entre le discours vide et/ou incohérent du personnage-narrateur en action et le discours restituteur de sens du personnage-narrateur témoin, demeure conséquemment éminemment douteuse. La communication prend l'allure d'une farce où sens et cohérence sont attribués à l'aveuglette, l'intention ne se traduisant jamais vraiment dans la réception et la compréhension devenant dès lors une simple illusion entretenue par un acte de confiance illusoire.

Ce problème de cohérence lié à la définition pragmatique du personnage n'est toutefois pas seul à miner la possibilité du comprendre. En effet, le régime de plurivocalité instauré par Ellis, en plus de mettre en évidence les incohérences et tensions antagonistes irréconciliables qui animent différemment chacun des personnages, souligne les divergences des cadres référentiels servant de grilles de lecture aux individus. La juxtaposition des différentes versions attire ainsi notre attention sur les variations dans la définition des relations et sur la quantité d'informations erronées qui circulent dans le récit, réduisant du coup la possibilité de faire concorder les horizons interprétatifs des narrateurs. Plus encore, les différences qui se révèlent dans le découpage des épisodes narrés par les différents personnages et qui s'actualisent dans les inégalités de la mise en récit renforcent d'autant la rupture entre les univers de référence servant de points d'ancrage aux pratiques d'interprétation dont dépend la compréhension. En mettant l'accent sur la construction de mondes différemment narrés et constitués, Ellis pose le caractère irréconciliable — pour détourner la formule de Fayçal Najab — des

description[s] possible[s] du monde physique, de l'organisation de [leurs] éléments et des relations sociales qui [les] sous-tendent, ainsi que [des] signification[s] que l'on attribue à [ces] description[s]<sup>7</sup>.

La construction plurivoque du récit s'opère à l'envers du processus de mise en commun qui sous-tend la compréhension, allant vers la mise en scène d'une différenciation croissante plutôt que vers celle d'une entente issue d'un quelconque « faire-ensemble ».

Grâce à cette double mise en échec, Ellis refuse de jouer la carte de la mise en commun dont dépend la compréhension. Il établit l'incompréhension comme mode premier de communication, plaçant ses personnages dans une situation où rien ne circule jamais comme prévu. Pour reprendre Grillo, l'incompréhension n'est en effet

ni l'incapacité de comprendre, ni l'incapacité de se comprendre (désaccord ou mésentente), mais bien l'impossibilité de parvenir à un résultat commun (quel qu'il soit) [...] du fait du blocage inaperçu du « courant de communication<sup>8</sup> ».

Cela n'implique pas que les personnages ne soient pas réactifs aux signaux qui les entourent (ce qui définirait plutôt une situation d'*incommunication*), mais seulement que ces réactions ne vont pas dans un sens partagé. Pour répondre à l'esthétique de l'irréductible *scrappiness* de l'individu, Ellis crée une esthétique de l'irréductible *scrappiness* de la communication, soumettant cette dernière, par le biais de mécanismes de nature pragmatique, à une tension suffisamment importante pour en provoquer le divorce irréversible d'avec la compréhension. Nous pouvons dire qu'il pousse ainsi plus loin la mimesis sociale, déployant sur le plan dynamique de la communication les conséquences pragmatiques de la mise en scène du personnage et instaurant sur l'ensemble du récit un régime d'irréductible complexité.

## Scepticisme communicationnel

À la différence des modèles pragmatiques plus classiques où la compréhension est présupposée et où l'incompréhension apparaît comme une anomalie ou un état temporaire de la communication<sup>9</sup>, le modèle communicationnel utilisé dans *The Rules of Attraction* rapproche Ellis d'une certaine sensibilité scepticiste, posture dont l'Américain Talbot J. Taylor demeure, sur la scène académique, l'un des plus célèbres défenseurs.

L'approche scepticiste de la communication consiste en une approche interprétativiste défailante ou détournée. Tout comme l'interprétativisme, le scepticisme reconnaît la nécessité pour l'individu de porter une attention particulière à des facteurs tels que les circonstances communicationnelles, la personnalité de l'interlocuteur, la perception de soi attribuée à l'autre, ainsi qu'à toutes les informations disponibles quant à l'état émotionnel de l'autre, ses espoirs, ses peurs, son sens de l'humour, ses préférences, ses habitudes, ses intentions, etc.<sup>10</sup> pour interpréter un énoncé. Toutefois, le scepticisme conçoit la compréhension résultante comme étant essentiellement un leurre. Dans l'œil du scepticiste, même si tout semble se dérouler normalement en surface dans le processus de communication (l'incompréhension demeurant par nature un phénomène passant inaperçu), ce dernier progresse sur une suite d'interprétations qui, bien que fonctionnelles comme moteurs pragmatiques d'action / réaction, ne possèdent aucune valeur de validité partagée. À propos du concept d'irréductible *scrappiness* de l'individu de Barbara Herrnstein Smith, Talbot J. Taylor écrira d'ailleurs que, en ce qui concerne la communication,

it is apparent that the « scrappy » character of postmodern agents complicates the matter. If each communicational agent is herself

the locus of conflicting motives, beliefs, and desires, why should the behaviour of any two such agents regularly produce the sorts of patterns of conformity and agreement required for communicational order?<sup>11</sup>

Devant la complexité des opérations qui entrent en jeu dans le processus de communication, les scepticistes refusent simplement de prendre pour acquise la compréhension partagée comme issue normale du processus interprétatif. Comme le formule Taylor dans son ouvrage *Mutual Misunderstanding. Scepticism and the Theorizing of Language and Interpretation* :

After all, we sometimes say that we doubt whether our interlocutors understand us; is there a good reason why we should not always do so? What justification is there for our « commonsense » belief that our interlocutors ordinarily understand us (and that we understand them)? If communicators do sometimes understand each other, is this a regular occurrence (or does it only occur in special contexts)? How can we be sure?<sup>12</sup>

Devant l'absence de réponse sûre à de telles questions, les scepticistes préfèrent voir la communication comme une activité sociale impliquant autre chose que la mise en commun d'une interprétation juste et partagée, opérant un déplacement radical des enjeux du processus communicatif vers ses effets différentiels. Le potentiel disjonctif de la communication s'en trouve, du coup, singulièrement accru.

## L'interaction différenciellement conséquente

Tous les éléments sont donc réunis dans *The Rules of Attraction* pour permettre la disjonction maximale des différents fils narratifs qui forment le récit. En libérant la communication de la contrainte de la compréhension, Ellis multiplie les effets

différentiels de la communication et s'offre la possibilité de faire évoluer les versions de ses narrateurs comme autant de récits autonomes malgré la fréquence des recoupements circonstanciels qui en rythment le développement.

Ainsi, la rencontre du personnage ellisien et du parti pris scepticiste qui informe la dynamique de la communication dans le roman permet l'accomplissement du dialogue et de la rencontre comme « interactions différenciellement conséquentes<sup>13</sup> », expression sur laquelle il convient de s'attarder un peu.

Nos analyses dans le premier chapitre nous ont déjà permis de souligner la diversité des enjeux identitaires à l'œuvre dans la construction des personnages ellisiens, de même que leur répartition différentielle. Possédant chacun un équilibre pragmatique leur étant propre, qui les rend plus ou moins sensibles aux autres et les situe différemment dans le social, les personnages ellisiens sont représentés comme ayant des attentes et des besoins sociaux variés et non concordants. Lorsqu'ils s'engagent dans le processus de communication, c'est donc toujours sur des bases inégales, selon des modalités qui contreviennent aux règles fondamentales de la compréhension mutuelle. Pour reprendre les trois facteurs d'échec énumérés par Anna Ciliberti dans ses réflexions sur la communication, les personnages d'Ellis n'ont *pas* les mêmes droits et obligations les uns face aux autres; ils ne s'engagent *pas* dans une interaction avec l'intention de coopérer (ou du moins, *pas* toujours); et, surtout, ils ne partagent *pas* les mêmes buts sociaux et / ou communicationnels — ce qui problématise en effet grandement la cohérence de leur discours ainsi que leurs chances de se comprendre<sup>14</sup>. Plus encore, les personnages d'Ellis contreviennent à tous les critères établis par Grice pour définir son célèbre principe coopératif censé orienter toute conversation efficace<sup>15</sup> : au critère de Quantité d'abord, qui demande à l'individu de fournir dans sa contribution toutes les informations nécessaires à

l'échange en cours; au critère de Qualité, selon lequel l'individu ne doit pas dire ce qu'il sait être faux ou ce pour quoi il n'a aucune preuve; au critère de Relation, qui demande à l'individu d'être pertinent dans ses interventions; et au critère de Manière, recommandant entre autres à l'individu d'éviter les ambiguïtés et les expressions obscures dans la façon dont il s'exprime. Ainsi, chaque rencontre devient chez Ellis le lieu de négociations inégales où chacun établit sa stratégie en fonction d'enjeux et d'informations qui échappent le plus souvent à l'autre.

C'est pour cela qu'il s'avère pertinent d'avoir recours à l'expression de Barbara Herrnstein Smith, « interactions différentiellement conséquentes », pour définir le dialogue et la rencontre dans le roman d'Ellis. Smith utilise en effet cette expression pour se débarrasser du terme de « communication », trop associé aux idées de mise en commun, de transfert ou de transmission d'information, de sentiments, de croyances, etc. Elle définit l'interaction différentiellement conséquente comme « an interaction in which each party acts in relation to the other differently — in different, asymmetric ways and in accord with different specific motives — and also with different consequences for each<sup>16</sup> ». Chaque échange est pensé non pas comme le lieu d'une rencontre, mais comme le lieu d'effets dynamiques différenciés qui agissent sur un ensemble de réalités multiples.

Toutefois, la substitution chez Ellis de l'incompréhension à la compréhension et de l'interaction différentiellement conséquente à la communication dans son sens classique ne signifie pas pour autant le blocage du récit ou son impossibilité. Comme le rappelle Éric Grillo dans son texte — au titre bien choisi — « Les paradoxes de l'incommunicabilité » :

[L]’incompréhension (comme blocage inaperçu de la communication) n’interrompt précisément pas la progression, quand bien même

elle la réduirait à un simple leurre, et signale donc, mais toujours rétrospectivement, moins une inaptitude qu'un manquement aux réquisits minimaux de l'échange effectif<sup>17</sup>.

Rien dans la logique scepticiste d'Ellis n'empêche le spectacle d'avoir lieu. En adoptant le parti pris de la pragmatique sur toute la ligne, Ellis se donne au contraire la possibilité d'utiliser les échecs du « faire-ensemble » de la communication pour dynamiser le récit dans un espace éclaté, marqué par le « manquement ».

## Dynamiques disjonctives

Avant de poursuivre notre réflexion sur les implications de la posture ellisienne, nous allons maintenant clarifier notre propos à partir de l'analyse d'un extrait du roman. Cela nous permettra de mieux comprendre comment les interactions agissent comme moteurs d'actions différentielles faisant éclater l'unité du fil narratif au lieu d'ouvrir sur une mise en commun des univers référentiels des individus impliqués. À l'issue de cette démonstration, nous espérons parvenir à déployer l'essentiel des conséquences du dialogue conçu comme espace d'interaction différentiellement conséquente.

Pour mener à bien notre démonstration, nous avons sélectionné un des passages-clefs du roman, soit le premier dialogue entre Paul et Sean, narré par Paul entre les pages 59 et 61 et par Sean à la page 61. Cet épisode s'avère en effet particulièrement intéressant puisqu'il est rapporté de manière relativement complète par les deux protagonistes impliqués, qui sont de plus deux des narrateurs principaux du roman. Cela nous permet de comparer avec plus de facilité les conséquences différentielles de ce premier échange sur les deux versions, plus longues et plus riches que les

versions des narrateurs secondaires. Aussi, nous retrouvons dans les deux passages traitant de cet épisode plusieurs énoncés relevant du métadiscours pratique dont dépendent notre compréhension et notre analyse des buts et stratégies secrets des narrateurs. Finalement, notons qu'ils s'agit pour l'intrigue d'un moment charnière où se noue une des relations principales du roman (Paul aime Sean, Sean aime Lauren, Lauren aime Victor), ce qui en fait dans la structure du livre un épisode central, davantage représentatif des dynamiques fortes régissant le déroulement de l'action globale que bien d'autres épisodes secondaires à l'impact restreint.

À la base, nous avons déjà vu, en étudiant les profils des trois personnages principaux au premier chapitre, que Paul et Sean ne sont pas représentés comme ayant les mêmes caractéristiques comportementales et fonctionnent conséquemment selon des agencements pragmatiques très différents. Paul, d'une part, apparaît comme un être sur-obsédé par le social. Il porte une attention démesurée à chaque parole et geste d'autrui, réajustant constamment sa performance et n'hésitant pas à faire appel à des stratégies de manipulation. D'autre part, Sean s'intéresse très peu à ce qui l'entoure et demeure essentiellement aveugle aux négociations difficiles et aux tensions qui marquent ses relations sociales. Cette indifférence se traduit d'ailleurs par une certaine sur-accessibilité du personnage : Sean laisse les autres gagner facilement des droits d'accès et de réserve sur sa personne, sans se soucier des conséquences.

C'est donc déjà sur la base de besoins relationnels différents qu'Ellis pense l'engagement de Paul et Sean dans le processus de communication. En fait, cela se reflète d'emblée sur la longueur même de l'épisode dans chacune des deux versions : celle de Paul occupe près de deux pages complètes (surenchère de détails), alors que celle de Sean tient à l'intérieur d'une dizaine de lignes à peine.

La texture pragmatique différenciée des personnages n'est toutefois pas seule à influencer le niveau de détails et le style de narration de chacun. Les circonstances qui amènent Paul et Sean à entrer en relation ne sont pas les mêmes de part et d'autre et les buts immédiats qu'ils poursuivent en s'engageant dans le dialogue divergent aussi grandement.

De son côté, Paul vient de vivre une expérience de rejet plutôt désagréable en essayant d'aller discuter avec un ancien amant (Mitchell). Lorsqu'il se dirige vers le tonneau de bière pour remplir son verre, il est encore en train de se demander comment interpréter le comportement de Mitchell et de Candice (la nouvelle petite amie de Mitchell) à son égard. Il se rappelle de plus avoir aperçu Dennis Jenkins, un autre étudiant de théâtre, en train de le regarder un peu plus tôt, ce qui l'amène à considérer ses options pour terminer la soirée : « I sighed and told myself that if I went to bed with him tonight I would kill myself in the morning<sup>18</sup>. » Au début de sa conversation avec Sean, Paul ne poursuit donc aucun but particulier; il est encore pris dans ses réflexions sur Mitchell, Candice et Dennis. Sean semble au premier abord ne représenter aucun intérêt comme option de fin de soirée. Toutefois, alcool aidant, l'attitude de Paul change au cours de la conversation alors qu'il se met à flirter avec Sean. C'est donc avec l'objectif de séduire Sean (« I was thinking it would be quite a coup to get this person into bed<sup>19</sup> ») que Paul continue par la suite de s'investir dans le processus de communication.

Sean, quant à lui, est beaucoup plus pratique dans les objectifs qu'il poursuit. Il s'ennuie, Candice (sur qui il a gardé un œil toute la soirée) vient de quitter la fête avec Mitchell, les dernières personnes présentes le dépriment profondément (« It reminds me of kids being picked last for teams in high school. It's weak<sup>20</sup> »), et il a encore envie de boire de la bière malgré le fait qu'il soit déjà plutôt défoncé.

Malheureusement, le tonneau de bière est vide. Sean sait qu'un de ses amis, Tony, vend de la bière dans sa chambre, mais il n'a pas envie de déboursier l'argent nécessaire pour boire. Lorsqu'il décide d'aborder Paul, c'est parce qu'il croit que celui-ci a de l'argent et qu'il peut le convaincre d'aller avec lui acheter une caisse de bière. Paul occupe conséquemment une simple position accessoire dans les plans de Sean. Lorsque Paul l'invite au restaurant, Sean est confus et repart sans bière ni argent, mais cet échec ne semble toutefois pas opérer quelque changement que ce soit dans ses buts (non atteints) ou son attitude.

L'objectif relationnel complexe de Paul (séduire Sean et coucher avec lui) demande des négociations plus développées au niveau des stratégies pragmatiques mobilisées que l'objectif matériel simple de Sean (obtenir de la bière). Même si les deux personnages occupent l'espace d'un évènement unique, leurs objectifs différenciés réclament des traitements pragmatiques différentiels qui font apparaître le fossé réel entre les deux grilles interprétatives mises en place de part et d'autre. Cela explique aussi en partie les différences frappantes au niveau de l'espace occupé par l'épisode dans chacune des deux versions, de même que dans le style et le choix des détails entrant dans leurs constitutions narratives respectives.

Même si les circonstances particulières du dialogue ouvrant sur l'incompréhension comme impossibilité d'en arriver à un résultat commun sont déjà bien en place, il est toutefois utile de définir la nature exacte des malentendus qui se développent dans cet espace d'incompréhension si nous voulons ensuite pouvoir comprendre les effets différentiels de la communication.

Le malentendu principal dans cette scène repose bien sûr sur la fameuse « invitation » de Sean. Alors que celui-ci a en fait demandé à Paul s'il voulait aller

chercher une caisse de bière avec lui, Paul a compris « quesadilla<sup>21</sup> » à la place de « case of beer<sup>22</sup> », croyant du coup que Sean l’invitait au restaurant. De plus, au lieu de répondre directement à la question de Sean, Paul a plutôt reformulé celle-ci (« “You want to go and get a quesadilla?” I asked. “You want to go out to dinner tomorrow night? Mexican? Casa Miguel?”<sup>23</sup> »), poussant Sean à croire de son côté que Paul venait de l’inviter au restaurant — et non que Paul avait compris qu’il venait, lui, de l’inviter. Confus et ivre, Sean accepte l’invitation puis s’en va terminer la soirée en couchant avec Deidre. Ainsi, chacun croit de son côté que l’autre l’a invité au restaurant (allant même jusqu’à s’entendre sur le lieu et l’heure du rendez-vous), alors que cela ne faisait aucunement partie de leurs intentions respectives réelles. Le rendez-vous est le produit résiduel de l’incompréhension, rien de plus.

Qui plus est, ce malentendu principal arrive au terme d’une suite de malentendus secondaires qui découlent directement des buts différentiels poursuivis par les deux narrateurs. N’ayant pas réussi à identifier le but premier de Sean (lui soutirer de l’argent pour acheter de la bière), Paul croit que celui-ci est plutôt en train de flirter, se mettant à interpréter chacune de ses paroles et chacun de ses gestes en fonction de cette perception initiale. Les comportements physiques involontaires de Sean, déterminés par son état d’ébriété, sont eux aussi mal interprétés par Paul, qui les associe à de simples marques de timidité. À l’inverse, Sean ne comprend pas que Paul est en train de chercher à le séduire. Lorsque celui-ci l’invite au restaurant, Sean croit simplement que Paul agit de la sorte parce qu’il est, lui aussi, saoul : « the guy is so drunk he asks me if I want to have dinner with him tomorrow and I guess I’m drunk too and I say sure even though I don’t know why the fuck I’m saying that<sup>24</sup>. » L’un et l’autre sont conséquemment prêts à accepter comme cohérente l’issue accidentelle de la dynamique d’incompréhension établie dans le

dialogue : l'invitation au restaurant leur semble à tous deux, quoique pour des raisons différentes, tout à fait « normale » dans les circonstances.

La clef de cette suite de malentendus est qu'ils passent totalement inaperçus; face à l'autre, chacun demeure aveugle. C'est cette invisibilité qui permet à l'incompréhension de demeurer fonctionnelle chez Ellis. Même si Paul et Sean ont produit des évaluations non concordantes l'un de l'autre et que leurs deux versions diffèrent fondamentalement, il n'y a pas *incommunication*. Pour Paul, Sean est un joli garçon qui a fait les premiers pas pour tenter de le séduire, éveillant du coup son intérêt. Pour Sean, Paul est un type qui l'a invité au restaurant parce qu'il était saoul. Les deux versions sont cohérentes en elles-mêmes, sans qu'aucune réparation ne soit nécessaire pour préserver la possibilité d'une interaction.

Quant aux conséquences différentielles induites par cet épisode, elles pourraient se résumer comme ceci : Paul a trouvé un nouvel objet de désir (Sean) qui lui permet d'oublier quelque peu sa rupture d'avec Mitchell. Ressentant de la culpabilité après avoir raté leur premier rendez-vous, il se sent de plus lié à Sean par une dette invisible et tente par tous les moyens de réparer sa faute, étant dès lors particulièrement attentionné envers celui-ci. Pour ce qui est de Sean, cette première discussion et le malentendu autour de la caisse de bière / quesadilla ont toutefois dans l'immédiat des conséquences beaucoup plus restreintes. Lorsque Paul vient lui parler le lendemain, il accepte la bière que celui-ci lui offre, sans se poser davantage de questions. L'épisode de la veille est déjà pratiquement oublié et, pour Sean, il n'y a pas plus de mal à accepter une bière offerte par un autre type lors d'une fête qu'il y en a à se faire inviter au restaurant par ce même type en état d'ivresse dans un contexte semblable. Dans le cadre référentiel de Sean, l'invocation de la fête et de l'ivresse sert à décharger les deux incidents de leurs

connotations homosexuelles latentes. L'épisode du premier dialogue est donc loin d'atteindre dans sa version des proportions émotives et relationnelles aussi importantes que chez Paul.

Le nombre d'épisodes qui sont détaillés de la sorte par au moins deux narrateurs et dont il est par la suite possible de mesurer les effets différentiels demeure toutefois restreint dans le roman d'Ellis. À travers le récit, la mise en scène des mécanismes de la communication comme interaction différenciellement conséquente n'est pas toujours aussi complète et systématique que dans notre exemple, Ellis se contentant la plupart du temps d'en exposer les conditions partielles. Cependant, cette stratégie d'écriture est amplement suffisante pour jeter le doute sur la validité partagée de l'ensemble des interprétations formant les différentes versions des personnages-narrateurs. En effet, s'il est clairement établi que les narrateurs ne se comprennent pas entre eux à certaines occasions, sur quelle base pourrions-nous présupposer en l'absence de preuve contraire que ce n'est pas toujours le cas? Ou, pour reprendre un passage déjà cité d'un ouvrage de Talbot J. Taylor : « we sometimes says that we doubt whether our interlocutors understand us; is there a good reason why we should not always do so?<sup>25</sup> » Lues dans un cadre théorique scepticiste, l'utilisation ellisienne du personnage pragmatique et l'instauration d'un régime de plurivocalité dans la narration soulignent bel et bien le pouvoir disjonctif des dynamiques de l'incompréhension mises en scène comme moteurs d'actions dans le récit.





## Chapitre 3. Esthétique du texte

**E**n construisant le récit sur la base de l'incompréhension, Ellis crée une esthétique disjonctive où chacune des versions des narrateurs évolue de façon hautement imprévisible par rapport aux autres. Il n'y a pas de logique évidente pour relier entre eux les événements des différentes versions — si ce n'est, justement, leur absence de logique commune. Décrivant l'expérience de lecture du texte ellisien, Nabeela Sheikh avance :

[A]ctions do not come across to the reader as surprising or out of character either, since the reader has failed to formulate expectations which govern her reading one way or the other. This glides dangerously into territory in which the reader simply does not care what the character does<sup>1</sup>.

Ce qui se produit ne va jamais vraiment de soi, la progression d'un épisode à l'autre reposant sur des effets différentiels dépendant de micro-variations pragmatiques impossibles à anticiper. Chez Ellis, la mise en scène pragmatique scepticiste des personnages et de la communication agit ainsi comme entreprise minutieuse de sabotage des attentes de la lectrice en venant s'opposer au présupposé de cohérence avec lequel elle aborde elle-même le texte. Le récit demeure éclaté sur toute la ligne, ne faisant aucune concession à la recherche de résolution qui accompagne le mouvement de la lecture.

Autrement dit, le personnage et la narration sont constamment déstabilisés par les effets différentiels de la communication et par l'évolution concomitante des forces pragmatiques qui travaillent l'identité de l'individu. Le rythme du récit, qui va de malentendu en malentendu<sup>2</sup>, est ainsi conditionné par la nature mimétique éminemment humaine du personnage ellisien et de son fonctionnement. Cette « limite humaine » imposée au récit, en entravant grandement l'unité et la cohérence de la narration, finit par nous faire vivre le roman comme « descente dans le chaos », expression forgée par Maria L. Assad<sup>3</sup> à partir de la critique de Thomas M. Kavanagh<sup>4</sup> des *Cinq sens. Philosophie des corps mêlés* de Michel Serres<sup>5</sup>.

## La « descente » serrienne

La « descente dans le chaos » proposée par Michel Serres se définit comme une descente en nous-mêmes en tant que sujets qui s'ouvrent au monde à travers les fenêtres du corps que sont les sens<sup>6</sup>. Descendre dans le chaos, c'est accéder à une réalité locale et immédiate qui se définit comme étant toujours multiple, circonstancielle et mélangée<sup>7</sup>. L'immédiateté du sujet se retrouve ainsi ancrée dans l'expérience physique de son être au monde, vécue dans le constant déplacement

du lieu du moi dans un corps en perpétuelle redéfinition — tantôt concentré dans une main qui touche ou figé par une parole entendue, coulant parfois dans un regard ou se déplaçant dans son propre discours. Le dualisme extérieur / intérieur implose sous le poids du mélange alors que l'extérieur est ramené à l'intérieur du sujet qui se constitue à travers l'action conjuguée des sens, la personne étant conditionnée tout entière par les sensations qui la traversent comme seule possibilité du connaître.

La grille de lecture pragmatique appliquée au personnage ellisien n'est qu'un outil concret pour penser cette action conjuguée des sens. Micro-variations, déplacements subtils, ultra-sensibilité — le sujet vibre au rythme de son environnement, placé en équilibre fragile à la rencontre des circonstances. Les versions des différents narrateurs se décalent les unes par rapport aux autres en fonction de ces légers déplacements de l'être qui entraînent la différenciation des sentir, l'immédiateté du réel mélangé donnant lieu à une pluralité de discours différemment situés. Vécu sur la base de sensibilités non concordantes, le réel expose sa fondamentale multiplicité.

Le sens du moi en tant que sujet qui définit l'être immédiat de la descente dans le chaos serrienne est donc résolument physique, « grounded in and cosubstantial with our physical bodies as the seats and receptors of our five senses<sup>8</sup> ». Dans l'écriture d'Ellis, cette corporéité du personnage est d'ailleurs l'objet d'un travail constant qui nous rappelle sans cesse la limite physique du sujet : bruit qui empêche de bien saisir une parole, confusion engendrée par l'alcool ou la drogue, fatigue... Les sensations sont souvent entravées, créant entre les êtres des barrières supplémentaires qui les éloignent encore plus les uns des autres. Même dans l'acte sexuel, les corps sont absorbés différemment, en des lieux autres de l'être, créant dans le contact l'espace d'un éloignement. Ainsi, chez Ellis, les conditions mêmes

du ressentir sont mises en scène pour en montrer les failles, les ratés, et situer les protagonistes dans des ailleurs de l'immédiat.

Parallèlement, cette corporéité du sujet qui se pense dans l'immédiat des sens entraîne un éclatement de l'être semblable à l'éclatement pragmatique défini par Barbara Herrnstein Smith avec son concept d'irréductible *scrappiness* de l'individu<sup>9</sup>. Pour Serres, « [L]es sens construisent le corps par morceaux, à partir de leur exercice. Le sujet ne fait pas bloc, il a des succursales; ne siège pas en un seul point, mais forme un bouquet de vicariances<sup>10</sup> ». Les forces pragmatiques qui travaillent l'individu en des directions non concordantes sont conditionnées par les cinq sens dont l'exercice définit la relation de l'être au monde, sans jamais que la cohérence du résultat soit garantie. Ce que le sujet voit, entend, touche et goûte soumet l'être à des tensions parfois fortes qui impliquent une remise en jeu constante de son identité immédiate.

Il y a d'ailleurs dans l'être au monde du sujet serrien quelque chose de la fragilité extrême que nous avons déjà remarquée chez les personnages d'Ellis. En effet, l'identité circonstancielle du sujet dépend de phénomènes aléatoires en roulement qui se manifestent toujours différentiellement dans l'immédiat d'un présent constamment renouvelé. Chaque mouvement nouveau pèse comme une menace à l'instant fragile de son accomplissement, portant en lui le risque latent de la décomposition : « Jamais assuré de se bâtir assez lié, le *je* ainsi construit par pièces menace de se défaire au vent, de s'effondrer, de se dissoudre sous la pluie<sup>11</sup>. » Le *je* du sujet se reconstruit en permanence, mais il évolue paradoxalement dans l'ombre des instants étranges où le *je* se perd et devient muet, n'arrivant plus à se ressaisir du sens de ce qui l'entoure. Parfois, le bruit des sens devient momentanément

intenable et jette l'être dans la confusion, avant que le sujet ne reprenne son souffle et que le *je* ne retrouve finalement la voix.

Mais de la même façon qu'Ellis utilise ses personnages pragmatiques pour mettre en place une esthétique disjonctive de la communication dans le roman, refusant la possibilité de l'*incommunication*, Serres s'appuie sur ce *je* éclaté et menacé de toutes parts pour définir l'expérience du social comme étant déterminée par le chaos et le bruit :

Le bruit définit le social. Aussi puissants l'un que l'autre, se propageant aussi vite, difficiles à intégrer dans les deux cas. Le passage de la rumeur désordonnée ou chaotique à l'information, même privée de sens, pourvu qu'elle montre un certain ordre, ou du fracas vers la musique, même stupide, rédige directement le contrat social dont le texte demeure introuvable. Vous ne lui trouverez jamais de sens, il en a aussi peu que la mélodie, le rythme, l'information ou la rumeur<sup>12</sup>.

Les personnages pragmatiques d'Ellis, tout comme les sujets éclatés de Serres, sont des êtres d'une grande sensibilité dont les mécanismes différemment réglés donnent lieu à des identités multiples et instables, constamment mises en danger par les conditions mêmes de leur existence. Toutefois, en s'approchant et en se touchant les uns les autres, ces corps étranges tracent les trajectoires diverses d'une danse qui, si elle est fondamentalement dépourvue de sens, dessine pourtant dans l'espace le motif familier du social. En dépit de toute logique, l'entrecroisement des arcs tracés par les versions de chacun ne sombre pas dans le désordre : là où la désintégration menace, le chaos opère. Pour appréhender pleinement le roman d'Ellis comme descente dans le chaos, la lectrice doit donc mettre à distance les différentes versions des narrateurs pour laisser les motifs qui les unissent révéler la vraie nature du récit, tout comme le bruit des sens finit par donner voix au social.

## Penser le chaos

La descente serrienne dans le chaos, conditionnée par la fragilité de l'être éclaté du sujet et la nature chaotique du social — qui répond parfaitement à la construction pragmatique du personnage et à l'esthétique disjonctive de la communication dans le roman —, pose chez Ellis les bases d'une deuxième « descente » dont le poids pèse sur la structure même du récit : la « descente ordonnée dans le chaos » des chaoticiens contemporains, telle que définie par N. Katherine Hayles<sup>13</sup>. Nous entendons par là qu'Ellis met en place les conditions nécessaires pour penser le roman comme un système chaotique en instaurant une structure à l'intérieur de laquelle la multiplicité des versions et l'instabilité des personnages permettent de réinjecter constamment une quantité grandissante d'information, constituant ainsi un matériau mélangé dont il se sert ensuite pour tisser une trame narrative schizophrénique du roman, sans pour autant que celui-ci ne sombre jamais dans le désordre. Ainsi, l'esthétique soigneusement réglée du personnage comme espace d'incohérence soumis à de multiples tensions et micro-variations et de la communication comme « interaction différentiellement conséquente<sup>14</sup> » instaure dans le roman un régime de complexité où le chaos est pensé non pas comme un « vide signifiant l'absence » (absence de structure, d'organisation, de logique), mais comme un « océan inépuisable d'information<sup>15</sup> » servant à dynamiser le récit et à faire progresser l'intrigue.

Mais que peut signifier encore de penser le texte avec une grille de lecture inspirée des travaux des chaoticiens? Comment pouvons-nous nous servir des conclusions de notre analyse pragmatique du roman pour comprendre le projet d'écriture d'Ellis à la lumière de ce que nous savons des systèmes chaotiques?

Commençons par quelques considérations qui dérivent d'une première lecture de l'intrigue. Si nous nous fions à la définition de Ricœur, la compréhension de l'intrigue est le mouvement permettant de

ressaisir l'opération qui unit dans une action entière et complète le divers constitué par les circonstances, les buts et les moyens, les initiatives et les interactions, les renversements de fortune et toutes les conséquences non voulues issues de l'action humaine<sup>16</sup>.

Pour comprendre l'intrigue, il faut ressaisir par quels procédés et selon quelle(s) logique(s) les éléments d'un récit sont rattachés les uns aux autres afin de constituer un tout cohérent qui nous mène des prémisses de l'intrigue jusqu'à sa conclusion. Pour citer une fois de plus Ricœur :

Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle [...] doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés<sup>17</sup>.

Il y a toutefois dans *The Rules of Attraction* un problème fondamental lié aux échelles de lecture qui entrave l'opération de compréhension telle que définie par Ricœur. Si nous abordons le roman d'Ellis avec un peu de recul, le mouvement de la compréhension s'accomplit plutôt facilement alors que tout s'enchaîne sans difficulté et révèle une histoire on ne peut plus banale : Paul tombe amoureux de Sean, Sean tombe amoureux de Lauren, Lauren tombe enceinte et se fait avorter, Sean et Lauren mettent fin à leur relation. Cependant, plus nous nous rapprochons des faits, plus la logique qui unit les événements paraît défectueuse et plus il devient difficile d'attribuer du sens au récit. Bref, moins nous nous préoccupons des détails, plus le roman gagne en clarté.

Reprenons par exemple notre analyse de la première conversation entre Paul et Sean. Si nous ne conservons que l'essentiel de l'épisode à l'intérieur d'une lecture macro de l'intrigue, il ne s'agit que du premier contact entre deux personnages qui deviendront par la suite amants. La scène n'est pas du tout discordante ou étrange par rapport aux actions qui prennent place avant et après son accomplissement. Mais dès que nous l'appréhendons à partir de la grille de micro-lecture pragmatique que nous avons mise en place pour conduire nos analyses, les forces pragmatiques à l'œuvre et leurs conséquences différentielles paraissent tellement improbables et incontrôlées que plus rien de ce qui se produit à l'intérieur de l'épisode n'a vraiment de sens. Les tensions et les contradictions qui entrent en jeu dans la conception pragmatique du personnage et les effets différentiels de la communication opèrent un repositionnement si complexe et continu des identités que l'immédiat apparaît toujours comme le résultat d'un simple coup de dés.

En d'autres mots, la compréhension de l'intrigue est possible tant qu'elle reste approximative et qu'elle se situe à une distance respectable du texte, de même que le texte n'apparaît dépourvu de sens et de logique que si nous gardons le nez sur les détails (micro-lecture). Le récit ellisien est construit selon deux échelles distinctes et irréconciliables qui remettent en question la possibilité même de comprendre le texte, si ce n'est qu'en partie. Lors de l'expérience de lecture, la compréhension et l'incompréhension sont vécues en alternance dès que la lectrice modifie sa position par rapport au texte, sans réelle résolution : il est indéniable qu'Ellis est bel et bien en train de nous raconter quelque chose mais, au bout du compte, la logique qui en régit le micro-fonctionnement nous échappe par sa complexité.

L'étude du principe d'équifinalité peut toutefois nous aider à concevoir cette double échelle d'(in)compréhension dynamique de l'intrigue en nous permettant de la penser en relation avec le parti pris pragmatique d'Ellis.

Le principe d'équifinalité, inspiré des comportements des systèmes chaotiques complexes, a été rapporté et défini en pragmatique de la communication par Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Donald de Avila Jackson dans leur célèbre ouvrage *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes* :

In a circular and self-modifying system, « results » (in the sense of alteration in state after a period of time) are not determined so much by initial conditions as by the nature of the process, or the system parameters. Simply stated, this principle of equifinality means that the same results may spring from different origins, because it is the nature of the organization which is determinate<sup>18</sup>.

Ainsi, une fois que deux sujets ou plus entrent en relation, ce n'est souvent pas tant la logique de leurs actions qui détermine l'issue du processus de communication que la nature même du système à l'intérieur duquel l'échange prend place. En effet, les systèmes sociaux possèdent des mécanismes correctifs qui empêchent la communication de dévier sérieusement à l'extérieur des chemins déjà balisés, les interprétations possibles des paroles et des actes d'autrui (ainsi que les réactions qu'elles provoquent) étant constamment réalignées sous la pression des mécanismes de censure intégrés par l'individu. Donc, malgré les apparentes incohérences, seul un certain degré de déviance et d'imprévisibilité est toléré dans l'accomplissement du social qui demeure, selon la formule de Michel Serres, fondamentalement défini par le bruit sans toutefois être dépourvu d'un « certain ordre<sup>19</sup> ».

C'est là le principe même à la base de la différenciation des échelles de lecture dans le roman d'Ellis : même si une étude attentive et rapprochée de la mise en scène des microphénomènes pragmatiques qui entrent en jeu dans la construction

des personnages révèle leur extrême complexité ainsi que la logique disjonctive régissant leurs comportements immédiats et la communication, l'intrigue dans son ensemble demeure conditionnée par le sujet choisi par l'auteur. Il s'agit d'un « roman de campus<sup>20</sup> », rien de plus. La révélation par Ellis de la complexité de l'être au monde de l'individu, appuyée par une observation minutieuse du réel pragmatique et sa mise en scène systématique dans le roman, ne vise en aucun cas à court-circuiter le déroulement normal d'une intrigue on ne peut plus banale. Le social possède sa vie propre et ses structures reconnaissables; la façon dont les personnages s'y inscrivent n'est, en fin de compte, qu'un détail. La mise en scène du personnage pragmatique dans toute sa complexité ne fait pas éclater les structures organisées du récit, de la même façon que les tensions et contradictions qui définissent le sujet dans le réel n'entraînent pas l'impossibilité des systèmes sociaux ordonnés.

Penser le roman d'Ellis à travers le principe d'équifinalité permet de passer élégamment de l'étude du parti pris pragmatique appliqué au personnage et à la communication à la compréhension du roman comme « descente (ordonnée) dans le chaos » selon la définition de Hayles<sup>21</sup> et de Serres<sup>22</sup>. Mais pour bien comprendre comment le banal cohabite ainsi avec le complexe dans l'expérience du roman, deux autres phénomènes relevant de la nature des systèmes chaotiques et des jeux de langage peuvent être évoqués : l'irréversibilité temporelle des systèmes chaotiques<sup>23</sup> et l'autonomie des systèmes de langage<sup>24</sup>.

Si la lectrice balance constamment entre la compréhension et l'incompréhension en fonction des points de vue (macro ou micro) qu'elle adopte pendant la lecture, l'expérience finale de la banalité de l'intrigue est conditionnée à la fois par l'éloignement soudain de la lectrice par rapport au texte (abandon du point de

vue micro immédiat) et par l'irréversibilité temporelle du roman comme système chaotique. En effet, pendant la lecture, l'aspect chaotique de l'intrigue prend souvent le dessus parce que la compréhension est alors en grande partie prédictive :

The parts of a narrative that we've already processed and the context in which the narrative is produced create strong expectations as to the general form of what is coming next. These expectations provide one key to the issue of directing inferences — our knowledge about the world narrows our attention to a small set of inference paths which we will actively pursue at any given point in the understanding process<sup>25</sup>.

Le mouvement de la compréhension est à ce moment essentiellement dirigé vers le futur. Toutefois, bien que la mise en scène dans le roman des phénomènes liés à la pragmatique de l'identité et de la communication instaure un « certain ordre<sup>26</sup> » social, la logique des actions des personnages n'est pas surdéterminée de façon absolue. La dimension prédictive de la compréhension s'en trouve entravée, les micro-variations du contexte et l'ultra-sensibilité des personnages les resituant constamment de manière imprévisible les uns par rapport aux autres. Le hasard joue alors un trop grand rôle dans la mise en scène des interactions pour permettre une compréhension prédictive efficace. Mais dès que la lecture est terminée, la compréhension perd son orientation prédictive et s'opère plutôt de manière rétrospective : comprendre le récit consiste alors à remonter d'un événement à l'autre afin de les relier dans un enchaînement logique, un peu à la manière du « ressaisissement » de Ricœur<sup>27</sup>. Ce mouvement à l'envers obscurcit la nature chaotique du récit en éliminant la part du hasard : « when time runs backward along the same track it took before, every juncture point is already predetermined, and hence chance can play no further part in the system's evolution<sup>28</sup>. » Bref, l'imprévisibilité des systèmes chaotiques n'opère que dans une seule direction.

Ainsi, si la complexité du récit en train de se faire s'accomplit dans le mouvement prédictif qui accompagne la lecture, la banalité de l'intrigue se révèle pleinement dans le mouvement rétrospectif qui se situe à la fin de l'expérience de lecture : une fois l'action résiduelle séparée de son conditionnement pragmatique immédiat, l'intrigue ne présente ni retournement majeur, ni grande révélation. Comme nous l'avons déjà dit, il s'agit d'un simple « roman de campus » — ou, pour citer Nicki Sahlin (très représentative de la réception critique qu'a reçu le livre à sa sortie), d'un roman « mediocre, if technically accomplished [...], based too much in the trivia of college life<sup>29</sup> ».

D'une certaine façon, nous pouvons dire qu'Ellis traite le langage comme un système autonome, à la manière de Paulson :

Language's unreliability as a communicative instrument is due to ambiguities, overlappings, and uncertainties that occur because it has its own, internal, self-referential laws, its own features, which are not those of the message one seeks to send through it. They are rather the features of an autonomous system that is the accretion of all the other messages that have been sent within it<sup>30</sup>.

En s'attaquant au « roman de campus », Ellis reprend une histoire qui a déjà été racontée cent fois. Les mots eux-mêmes portent leurs propres codes et conditionnent le récit, pratiquement en dépit des narrateurs. Les personnages se débattent avec le discours, communiquent sans se comprendre et sont constamment redéfinis par les tensions pragmatiques de l'immédiat, mais cela n'empêche pas l'histoire d'avoir lieu presque malgré eux, au fur et à mesure que les mots se posent les uns à la suite des autres. L'autonomie du système de langage dans lequel s'accomplit leur discours garantit que, malgré l'incompréhension généralisée qui conditionne le

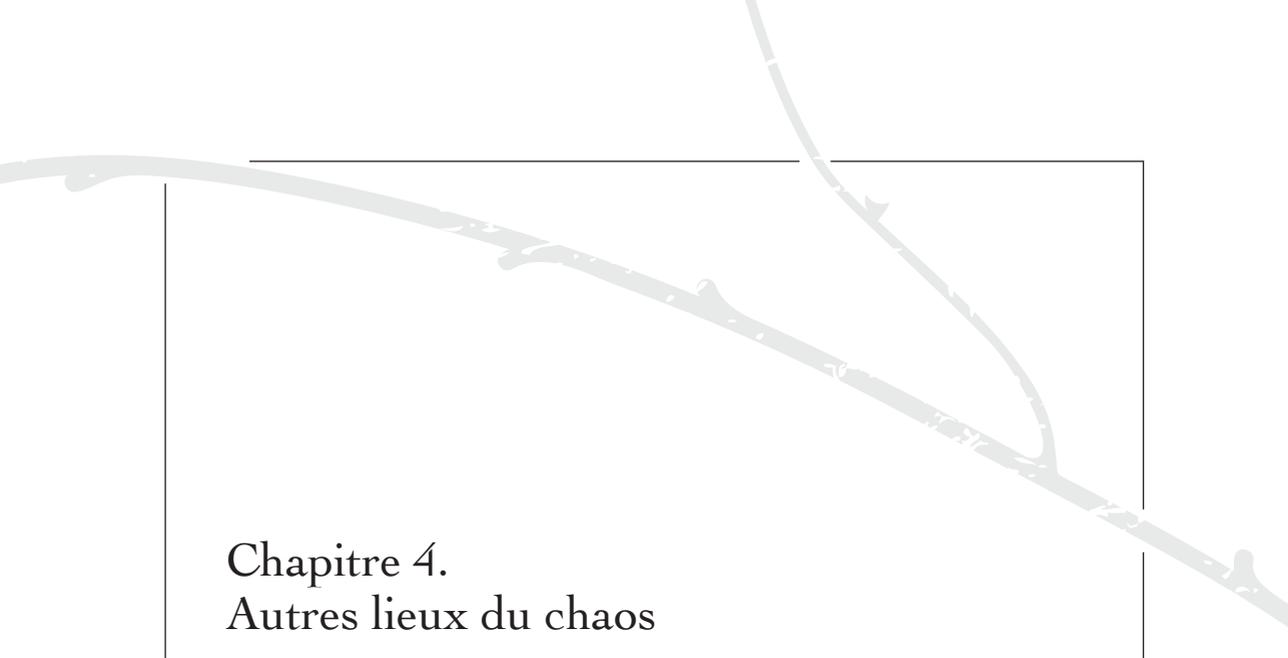
récit, les paroles prononcées ne sont pas réellement perdues; c'est en échappant au sujet que les mots permettent au contrat social (l'ordre) de se ressaisir de l'action (le bruit) pour en faire un tout signifiant. Comme pour n'importe quelle histoire racontée encore et encore, il y a bien des variantes qui affectent le récit ici et là, des petits imprévus et des glissements, mais nous n'en sommes pas pour autant aveugle au motif d'ensemble qui s'en dégage.

L'aménagement du récit d'Ellis, quelque part entre l'extrême complexité découlant du parti pris pragmatique appliqué aux personnages et le retour à l'incroyable banalité de l'intrigue résiduelle, nous permet bel et bien de le penser en lien avec les systèmes chaotiques étudiés par N. Katherine Hayles : « whereas truly random systems show no discernible pattern when they are mapped into phase space, chaotic systems contract to a confined region and trace complex patterns within it<sup>31</sup>. » Nous reconnaissons le motif du roman sans difficulté (le « roman de campus ») et les interactions complexes des personnages, bien que dépendant de phénomènes pragmatiques hautement imprévisibles et disjonctifs, se limitent à une certaine zone de possibles déjà balisée par l'histoire du genre. Le roman d'Ellis est donc chaotique, oui, mais dans l'acceptation scientifique du terme : complexe, mais avec structure et ordre.

Conséquemment, nous pouvons aussi interpréter la composition de l'intrigue dans le roman d'Ellis comme se situant à l'envers de celle pensée par Ricœur. Si nous reprenons la définition de Ricœur, composer l'intrigue consiste à « faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique<sup>32</sup> ». Or, Ellis opère dans *The Rules of Attraction* le processus contraire. D'une part, l'intrigue est déjà là, comprise dans le langage et dans le contrat social, qui conditionnent la communication. D'autre part, ce à quoi

Ellis s'applique en mettant en scène des personnages pragmatiques d'une extrême complexité, c'est à en exposer la nature profondément chaotique. Ainsi, par la rencontre du complexe et du banal, il fait surgir l'accidentel de l'intelligible, le singulier de l'universel, l'épisodique du nécessaire ou du vraisemblable. L'intrigue est toujours là, mais déconstruite, décomposée — ne ressurgissant qu'avec la mise à distance du hasard dans le mouvement de compréhension rétrospective qui s'accomplit à la fin de la lecture.

Il s'agit là d'une dernière caractéristique que le roman d'Ellis partage avec les systèmes chaotiques : « The fundamental assumption of chaos theory [...] is that the individual unit does not matter. What does matter are recursive symmetries between different levels of the system<sup>33</sup>. » Nous pouvons essayer de comprendre le texte en suivant les versions indépendantes des narrateurs autant que nous le voulons, la véritable clef réside dans les motifs que ces versions forment lorsqu'elles s'entrecroisent, indépendamment des personnages. D'ailleurs, la mise en scène pragmatique des personnages dans toute leur irréductible *scrappiness* ne sert qu'à renforcer l'importance de la structure aux dépens de l'individu : le personnage semble tombé là, issu d'une simple contingence, nous incitant à penser qu'il est donné à voir par pur hasard et qu'un autre, en d'autres circonstances, aurait très bien pu occuper sa place sans que le récit ne soit pour autant mis en danger. Le personnage est un accessoire, un indice qui sert à deviner les structures plus larges qui ordonnent l'action dans le roman.



## Chapitre 4. Autres lieux du chaos

**N**ous avons vu que penser le roman d'Ellis à travers une grille de micro-lecture pragmatique nous permet d'en faire apparaître le régime de complexité sous-jacent. Ce régime de complexité, s'actualisant dans la mise en scène soignée du personnage comme espace d'incohérence et dans l'approche ellisienne disjonctive de la communication comme moteur d'action, constitue la base solide de l'esthétique de la « descente (ordonnée) dans le chaos<sup>1</sup> » qui informe la structure profonde du roman et conditionne la dualité de l'expérience de lecture. Cette double nature du texte ellisien, à la fois extrêmement complexe et d'une grande simplicité, nous a permis d'en penser la structure comme système chaotique selon la définition de N. Katherine Hayles — c'est-à-dire comme étant confinée dans un espace de possibles restreint (le genre du « roman de campus »)

à l'intérieur duquel se forment différents motifs complexes qui se croisent sans jamais vraiment se répéter.

Toutefois, notre lecture du roman comme « descente (ordonnée) dans le chaos » n'est pas uniquement inspirée par une analyse structurelle des conséquences du parti pris pragmatique ellisien. Dans les faits, plusieurs autres indices marquent le texte et viennent donner plus de poids à notre postulat de base selon lequel le projet d'écriture d'Ellis serait profondément influencé par les théories des chaoticiens.

En effet, nous retrouvons dans *The Rules of Attraction* plusieurs éléments se présentant comme autant de rappels des structures chaotiques complexes qui conditionnent la construction du récit. Ellis ne fait pas qu'utiliser les systèmes chaotiques pour faire advenir la structure du récit; il propose littéralement une discussion sur ceux-ci à travers une variété de passages et de dispositifs en surface du texte. Ainsi, plusieurs extraits dans la narration peuvent être interprétés à la fois par rapport à l'intrigue comme telle et en relation avec les théories des chaoticiens. De même, à la lumière de notre lecture du chaos dans le texte, le choix de commencer et de terminer le roman au beau milieu de phrases condamnées à rester incomplètes s'avère avoir des implications des plus intéressantes, alors que l'exergue lui-même peut être relu entièrement en parallèle avec le problème de la généralisation et des échelles multiples dans les systèmes complexes<sup>2</sup>. Enfin, si nous acceptons cette lecture du chaos dans le roman, le titre choisi par Ellis se révèle dès lors lui aussi porteur d'un sens nouveau. Ce sont donc ces autres lieux du chaos qui retiendront notre attention dans ce chapitre, appréhendés sur la base d'une approche analytique littéraire plus classique des thèmes et procédés.

## Double discours dans la narration

L'insistance d'Ellis sur certains thèmes nous permet déjà de discuter des caractéristiques du système chaotique qu'il met en place, avant même d'en appréhender les structures profondes par une micro-analyse systématique des phénomènes pragmatiques en action. Ainsi, à l'intérieur d'une analyse plus poussée du roman, il apparaît que thèmes et structures se répondent, les uns explicitant ce que l'agencement des autres laisse deviner.

Ces aspects structurels mis en valeur par le texte, nous les avons d'ailleurs déjà tous soulignés d'une manière ou d'une autre dans le troisième chapitre, en définissant les différentes facettes de l'esthétique de la « descente (ordonnée) dans le chaos ». Nous les reprendrons ici brièvement, tout en dégageant les thèmes récurrents qui leur font écho.

Une constante sur laquelle nous insistons depuis le début de notre étude est l'imprévisibilité du personnage ellisien et de ses réactions, conditionnées par un ensemble de phénomènes pragmatiques complexes et ultra-sensibles qui portent à chaque instant le potentiel d'une rupture. Essentiellement, les forces à l'œuvre sont les variables d'un équilibre ponctuel tellement fragile qu'il est impossible d'en anticiper l'agencement ou les effets d'une seconde à l'autre. Que ce soit dans les variations identitaires du personnage ou dans les effets différenciés de la communication, l'esthétique disjonctive générale mise en place par Ellis donne à chaque articulation du récit l'apparence de l'illogisme et de l'imprévisibilité. En effet, en adoptant un parti pris pragmatique ferme inspiré par une définition postmoderne de l'individu et une approche scepticiste de la communication, Ellis met à distance la logique mécaniste des systèmes ordonnés pour lui substituer une

logique organique complexe et chaotique qui répond à un souci profond d'étendre la mimesis sociale à tous les aspects du roman. Comme nous le rappellent Schank et Abelson : « [m]echanistic approaches based on tight logical systems are inadequate when extended to real-world [...]. The real world is messy and often illogical<sup>3</sup>. »

Dans la narration, les effets de cette attention particulière portée au potentiel disjonctif des forces pragmatiques en action et à leurs effets imprévisibles sur le fil des évènements s'actualisent dans le discours des personnages lorsqu'ils se placent eux-mêmes dans la position du spectateur. Il s'agit d'un motif qui revient à plusieurs reprises dans le roman d'Ellis : un personnage regarde une succession de vidéos à la télévision ou écoute l'enchaînement des chansons lors d'une fête et s'exclame, à la limite de l'exaspération, que cela n'a aucun sens. C'est le cas lorsque l'admiratrice secrète de Sean se rend au *Dressed To Get Screwed Party* (« *the song ends, a new one overlaps it and it makes no sense at all*<sup>4</sup> ») ou encore lorsque Paul regarde des vidéos dans sa chambre du Ritz-Carlton, incapable de faire la différence entre les clips musicaux et les publicités<sup>5</sup>. En accordant à ses personnages la possibilité de jouir momentanément de la même extériorité que la lectrice devant le texte, Ellis ouvre un espace qui lui permet de renforcer discursivement l'expérience chaotique du récit : en effet, tout cela paraît résolument illogique et il y a peu à comprendre dans ce qui unit les évènements entre eux. La nécessité de la cohérence dans la succession n'est pas une convention à laquelle Ellis a l'intention de se plier, et ces passages où la narration se décale soudainement pour faire face directement au problème du spectateur agissent comme autant de points d'ancrage pour conforter la lectrice dans sa propre exaspération et permettre à Ellis de faire valoir le régime de complexité qu'il impose au texte.

Cette crise du sens, née du régime de complexité qui pèse sur tout le texte, ouvre de plus sur l'impossibilité de faire une lecture prédictive de l'intrigue pensée en termes d'issue et de résolution. Dans la temporalité complexe des chaoticiens, un voile opaque sépare l'instant présent, où une multitude de possibles cohabitent dans le roulement d'un simple coup de dés, de l'avenir, qui représente l'accomplissement imprévisible d'un seul de ces possibles. À chaque instant, l'individu est dans l'impossibilité de connaître sa position exacte sur le fil du temps qui lui est alloué et toute prédiction relève de la pure spéculation. Ellis nous met donc constamment en garde : inutile de chercher à se projeter en aval du texte ou d'essayer d'anticiper dans chaque retournement la possibilité d'une résolution. Rien n'est moins certain que l'existence d'une issue. La collection d'évènements disparates qui constitue le récit évolue sur des structures complexes qui ont le potentiel de s'articuler les unes aux autres à l'infini, selon des lois aux effets imprévisibles.

Une fois de plus, ce problème de l'absence de garantie quant à la possibilité même de l'issue est abordé par Ellis dans le texte à diverses occasions. C'est le cas notamment dans le passage mentionné un peu plus haut où Paul, placé momentanément dans la position du spectateur-lecteur, est confronté à l'enchaînement chaotique des vidéos et des publicités qui se succèdent à la télévision. En plus d'utiliser la métaphore MTV pour discuter du rôle de l'(in)cohérence et conforter la lectrice dans son exaspération, Ellis propose parallèlement une discussion plus développée sur une vidéo de Huey Lewis qui, dans ce contexte, se lit comme un résumé du chemin déjà parcouru par la lectrice et une annonce en bonne et due forme de la suite du programme :

I keep watching Huey Lewis, who can't find his way out of the party. He's holding hands with some blond bubblehead and they can't find their way

out. They keep opening doors and none of them contain an exit. One contains a train hurtling at them, another has a vampire hidden behind it, but none offer a way out. How symbolic<sup>6</sup>.

Paul, déjà assis dans le fauteuil du spectateur, se retrouve ainsi par un étrange retournement non pas seulement en train de contempler le texte en lui-même, mais en position d'observer la lectrice face au texte. Jamais le personnage n'a été aussi proche de l'auteur, anticipant l'expérience de la lectrice plongée dans le roman : comme Huey Lewis, elle avance main dans la main avec les nombreux narrateurs peu fiables d'Ellis, progressant d'une porte à l'autre au fur et à mesure que les évènements s'enchaînent dans un ordre dépourvu de sens, espérant malgré tout trouver une sortie qui n'existe pas.

D'ailleurs, il arrive parfois que les personnages d'Ellis semblent davantage apostropher la lectrice pour remettre en cause ses attentes que simplement narrer les évènements auxquels ils participent. Par exemple, lorsque Sean et Lauren se retrouvent dans l'appartement de Lila et Gina après une fête et que Lila confie à Lauren ses inquiétudes sur l'avenir de sa relation avec Gina (« she's worried Gina will leave her since it's "in" to sleep with women this term<sup>7</sup> »), la réponse de Lauren résonne étrangement pour la lectrice qui cherche à anticiper le dénouement du triangle amoureux qui s'amorce : « What do you say to someone? Well, what about next term? Actually, *what about* next term?<sup>8</sup> » La réponse de Lauren exprime en fait l'impossibilité même de la réponse. En renvoyant une deuxième fois la question au visage de la lectrice, le discours de Lauren laisse deviner celui d'Ellis qui se joue des attentes de la lectrice : vous voulez connaître la fin de l'histoire, mais quelle importance? Vous croyez réellement que c'est moi qui vais vous donner la réponse?

Un dernier passage nous paraît finalement particulièrement révélateur de la posture ellisienne par rapport à l'impossibilité de devancer les événements à l'intérieur d'un système chaotique : le suicide de l'admiratrice secrète de Sean, aux pages 173 et 174. En effet, l'absurdité du geste de la narratrice et des circonstances qui l'entourent, de même que ses dernières réflexions avant de s'éteindre, dénoncent la futilité de toute tentative d'essayer de deviner la fin du récit avant que celle-ci ne s'accomplisse réellement. D'une part, l'admiratrice secrète de Sean se suicide parce qu'elle croit que celui-ci a décidé de l'ignorer après avoir deviné son identité — alors que Sean est plutôt convaincu que Lauren est l'auteure des notes anonymes qu'il retrouve régulièrement dans son casier postal. Son geste repose donc déjà sur un simple malentendu, dépourvu de toute pertinence réelle. D'autre part, lorsqu'elle saisit l'ampleur de l'erreur qu'elle est en train de commettre (« *Maybe I should have tried another route. The one that little man at the gas station in Phoenix advised, urged me on*<sup>9</sup> »), elle ne peut déjà plus reculer (« *oww — Guess what? No time*<sup>10</sup> »). Conséquemment, elle se retrouve expulsée de la suite du roman, qui n'en est pourtant qu'à 61 % de son développement. Mais sa faute majeure, une fois de plus, nous est révélée lorsqu'Ellis met la narratrice à distance par rapport à sa posture de personnage pour la placer dans le siège de la spectatrice, de la même façon que Paul est mis à distance lorsqu'il regarde des vidéos dans sa chambre d'hôtel du Ritz-Carlton. Alors qu'elle observe l'eau de la baignoire devenir de plus en plus rouge à cause de son sang, elle porte soudainement attention aux bruits qui l'entourent : « *I can hear music coming from another house someplace and maybe I try to sing along with it, but, as usual, I find myself trying to get to the ending before it actually happens.*<sup>11</sup> »

En valorisant les structures chaotiques à l'intérieur du récit, Ellis met donc en place un système uniformément instable qui ne présuppose aucune réelle

progression nécessaire vers un quelconque dénouement ou révélation. La descente dans le chaos au cœur du roman ne va ni dans le sens d'une décomposition grandissante de l'intrigue, ni dans celui d'une organisation émergente du chaos engendré par les forces pragmatiques en action. À l'image des systèmes étudiés par les théoriciens du chaos, les structures mises en place par Ellis sont intéressantes dans la mesure où elles demeurent égales à elles-mêmes tout au long du roman, fondamentalement régulières dans leur instabilité. Pour reprendre Voloshin, il s'agit d'une distinction importante entre l'appropriation des théories du chaos en littérature et une simple posture littéraire poststructuraliste :

A difference between chaos theory and postructural literary criticism is that chaos theory values the regularity of instability and reduces phenomena to formulae, whereas the practitioners of deconstruction and other forms of postructural criticism value the pullulation of texts<sup>12</sup>.

Comme nous l'avons vu en étudiant le travail minutieux effectué sur les structures pragmatiques complexes stables permettant de différencier les personnages les uns des autres, Ellis se situe clairement du côté des chaoticiens plutôt que de celui des poststructuralistes.

Cette importance accordée à la constance des structures chaotiques dans le roman est d'ailleurs mise en valeur par la finale de chacune des versions des trois narrateurs principaux — Paul, Lauren et Sean. En effet, pour souligner l'absence de progression ou de résolution qui marque la conception chaotique de l'intrigue (illogique et imprévisible sous bien des aspects), Ellis insiste triplement sur le fait que chacun de ses personnages demeure « inchangé » : « We kiss politely and then he goes his way and I go mine, [...] feeling not that much different than I did in September, or October, or for that matter, November, for Victor with some certainty<sup>13</sup> »

(version de Lauren); « I stopped panting and I started nodding, laughing my head off, feeling unchanged<sup>14</sup> » (version de Paul); et « I got back in my car. I haven't changed<sup>15</sup> » (version de Sean). Nous remarquons bien sûr des différences dans le style de chacun de ces passages, attribuables en grande partie à la texture pragmatique différenciée de chacun des personnages — le ton plus incertain de Lauren, qui se questionne constamment sur la validité de ses propres jugements; la tendance réflexive de Paul, qui transparaît dans le choix de l'expression « se sentir inchangé »; et la perspective directe et sans recul de Sean, actualisée dans l'affirmativité du ton —, mais le message reste à chaque fois le même : les changements qui ont affecté le personnage dépendent de facteurs tellement aléatoires à l'intérieur de structures chaotiques complexes que l'on peut tout aussi bien dire que rien ne s'est réellement produit. Le point d'arrivée, la fin de la narration, n'a pas plus de sens que n'importe quel autre point choisi au hasard dans le roman. Il n'y a ni réel début, ni milieu, ni fin; il n'y a qu'un agencement chaotique d'évènements éclatés plus ou moins reliés entre eux et inscrits au hasard dans une temporalité artificielle issue de la nécessité de la succession dans la mise en récit.

Finalement, l'intrigue dans le roman d'Ellis — comme nous l'avons souligné plus tôt — ne s'éloigne jamais vraiment du motif bien connu du « roman de campus » malgré le régime de complexité imposé au texte. Prise dans son ensemble, l'intrigue résiduelle demeure d'une extrême banalité, aisément reconnaissable en regard du genre. Une fois la lecture terminée, nous pouvons résumer chacune des versions des différents narrateurs ou tout le livre en lui-même à l'aide de quelques lieux communs et clichés qui ne sont tout bien considéré pas d'un très grand intérêt. Mais il s'agit là du propre des systèmes chaotiques uniformément instables que de produire toujours à peu près les mêmes structures reconnaissables :

Not long ago, the thought that chaos could demonstrate law-like behaviour was an oxymoron. In the science of chaos, it has become a truism. One of the new science's remarkable discoveries is that complex systems follow predictable paths to randomness and trace recognizable patterns when they are mapped into time-series diagrams<sup>16</sup>.

Construire le roman comme un système chaotique complexe impliquait de la part d'Ellis un retour paradoxal aux conventions les plus usées.

Loin d'être un raté de l'écriture ellisienne<sup>17</sup>, l'ennui et le désappointement qui résultent d'une première expérience de lecture de *The Rules of Attraction* font donc partie intégrante du projet d'Ellis. Pour bien renforcer cet aspect paradoxal des structures complexes qui conditionnent le roman, Ellis insiste à plusieurs reprises sur le caractère ennuyant de l'intrigue en train de se dérouler devant la lectrice, de façon à valider son jugement de valeur sur le texte et à l'intégrer à l'expérience globale du roman comme système chaotique — par exemple, lorsque Lauren commente les relations en cours : « I'm with Franklin now. Judy doesn't care. She's seeing the Freshman, Steve. Steve doesn't care. She fucked him the night she went to Williamstown. I don't care. It's all so boring<sup>18</sup>. » L'intrigue est tout sauf extraordinaire. Le même thème revient encore une fois lorsque Sean demande à Lauren de discuter des infidélités qui ont mené à la première rupture de leur couple, de même que de sa tentative de suicide un peu plus tôt pendant la journée : « "I think we should talk," he says. / "There's nothing to say," I warn him and what's sort of surprising is that there really isn't<sup>19</sup>. » Fondamentalement, il n'y a rien à dire — et c'est ce « rien » qu'Ellis travaille à mettre en scène avec autant d'efforts. Plus significativement encore, Ellis avertit la lectrice dès la première phrase du roman qu'elle doit s'attendre à sa dose de banalité en abordant ce livre : « it's a story that might bore you but you don't have to listen, she told me, because she

always knew it was going to be like that<sup>20</sup> ». À défaut de pouvoir connaître à l'avance le chemin qu'empruntera le récit, la lectrice n'aura en retour aucune difficulté à reconnaître les motifs formés par les entrecroisements des forces complexes en action une fois la lecture terminée — quitte à être déçue par le manque d'originalité flagrant du résultat final.

Bref, les aspects fondamentaux des systèmes chaotiques complexes — leur apparente incohérence, l'impossibilité d'en prévoir les comportements, l'incertitude quant à leur point d'arrêt ou à l'existence de celui-ci, leur régulière instabilité et la banalité paradoxale des motifs qu'ils forment dans les espaces où ils s'accomplissent — sont tous dans le roman l'objet d'un métadiscours riche et développé. En plaçant ses narrateurs tantôt dans le siège du spectateur ou en les utilisant pour apostropher la lectrice, Ellis double ainsi le travail sur la structure du livre conçu comme système chaotique d'un véritable discours méthodologique qui en éclaire les principaux aspects.

## Phrase-seuil et *excipit*

La façon dont commence et se termine *The Rules of Attraction* constitue un autre indicateur important du projet d'écriture ellisien et de ses relations aux théories des chaoticiens. En effet, nous avons déjà discuté de la nature de la compréhension de l'intrigue et de sa définition par Ricœur comme le mouvement permettant de

ressaisir l'opération qui unit dans une action entière et complète le divers constitué par les circonstances, les buts et les moyens, les initiatives et les interactions, les renversements de fortune et toutes les conséquences non voulues issues de l'action humaine<sup>21</sup>.

Pour qu'une intrigue ait un sens, il faut qu'elle soit présentée de façon à ce que les circonstances menant à son dénouement soient accessibles à la lectrice. Ainsi, lorsque l'écrivain qui raconte une histoire fixe par le processus de la composition poétique le début de son récit, celui-ci ne marque pas un véritable degré zéro d'existence mais plutôt le point relatif au-delà duquel il n'est pas nécessaire de reculer afin de se ressaisir de l'intrigue comme d'un tout entier, complet et cohérent — ou, pour reprendre plus simplement la formule de Ricœur : « ce qui définit le commencement n'est pas l'absence d'antécédent, mais l'absence de nécessité dans la succession<sup>22</sup>. » L'enjeu principal du choix d'un point de départ dans le cadre de la composition poétique réside donc dans la recherche par l'auteur des conditions initiales qui permettront à l'intrigue de se développer jusqu'à sa résolution.

Or, le régime de complexité auquel Ellis soumet le texte et l'esthétique des micro-variations et de l'ultra-sensibilité qui détermine les actions des personnages rendent difficile l'établissement d'un véritable commencement répondant au critère ricœurien d'absence de nécessité dans la succession. En se concentrant sur la définition du personnage comme espace d'incohérence et sur les effets différentiels de la communication, Ellis perd la possibilité de fixer un point de départ pour son récit sans entrer en contradiction avec la structure imposée au reste du roman conçu comme système chaotique.

Nous entendons par là qu'Ellis met constamment à mal la notion même de succession. Ses personnages sont imprévisibles et changeants, n'évoluant dans aucune direction particulière; la communication est vécue sous le signe de l'incompréhension, faisant disjoncter le récit en de multiples versions irréconciliables; mais surtout, les événements particuliers qui constituent l'intrigue n'ont de sens

ni en eux-mêmes, ni dans leur enchaînement. Tel que nous l'avons vu, Ellis ne cesse d'insister sur ce point, en s'amusant notamment à déplacer sporadiquement ses narrateurs pour leur faire tenir le rôle et le discours du spectateur. Si le motif général du « roman de campus » finit par transparaitre et ordonner l'expérience de lecture, les particularités du récit d'Ellis en lui-même n'en demeurent pas moins éminemment incohérentes. Rien n'est plus difficile que de déterminer les causes exactes permettant d'enchaîner un instant à celui qui le précède. Et bien sûr, il s'agit encore là d'une des caractéristiques de base des systèmes chaotiques :

Interaction — this is the key. Once the individual or an ecosystem has emerged, its structure is so complex and the way it got there so iterative and tangled that the initiating conditions are largely lost in the integrity of the whole, as the brushstrokes of a Rembrandt or a Michelangelo are lost in the commanding image that organizes it<sup>23</sup>.

Tout se meut sous l'influence de forces pragmatiques complexes, contradictoires et inégales, de sorte que les conditions et circonstances qui déterminent le moment sont perdues à jamais dans la confusion engendrée par le roulement perpétuel des instants se succédant selon des logiques différentielles étranges et incertaines. Le temps ellisien est un temps à mille lieues du temps organisé de Ricœur, où les circonstances, les buts, les moyens, les initiatives, les interactions, les renversements de fortune et leurs conséquences forment un tout cohérent et organisé délimité par un commencement et une conclusion clairs, « congruant[s] avec les épisodes rassemblés<sup>24</sup> ». Le temps ellisien est un temps aléatoire qui n'est garant d'aucune logique, un temps chaotique où la succession des épisodes ne dépend en fin de compte que d'un « caprice ». Pour reprendre une boutade du chaoticien Frederick Turner : « [a]s the joke goes, time is nature's way of making sure everything doesn't happen at once<sup>25</sup>. »

Bref, si Ellis identifiait un ensemble de conditions initiales nécessaires au développement de l'intrigue et les constituait comme commencement, il s'agirait d'une importante entorse à la logique disjonctive qui régit le reste du récit, d'une exception dangereuse remettant en cause la particularité temporelle du système complexe mis en place. Cela signifierait qu'à au moins une occasion une réelle succession existe entre un instant distinct pris comme commencement, un ou plusieurs épisodes intermédiaires nécessairement chronologiques, et une conclusion considérée comme étant congruante avec l'ensemble des circonstances qui la précèdent. En débutant son roman au milieu d'une phrase-fleuve incomplète, Ellis a toutefois trouvé un moyen de contourner ce problème. En effet, bien que cette première phrase demeure physiquement le point de départ du roman à cause de la textualité particulière de l'objet-livre, elle n'en est pas moins hautement problématique en tant que « commencement ». D'abord, le fait qu'il s'agisse d'une phrase coupée souligne l'incomplétude de l'épisode en cours de narration. Il ne s'agit que d'un fragment de commencement, d'un exposé lacunaire des circonstances initiales ne pouvant servir de base solide au processus de la composition poétique. De plus, ce premier manquement aux réquisits de la composition poétique est renforcé par l'utilisation de la conjonction *and* (et) en début de phrase, indiquant à la lectrice qu'il n'y a pas absence de nécessité dans la succession : ce premier épisode découle bel et bien d'autres circonstances, d'antécédents qui demeureront inconnus mais qui n'en sont pas moins constitutifs de l'ensemble. Finalement, de façon tout aussi significative, Ellis s'est assuré dans tout ce premier chapitre de ne laisser aucun indice quant à l'identité du narrateur ou de la personne à qui il s'adresse, refusant de fournir un contexte d'énonciation aux informations dont la lectrice pourrait tout de même être tentée de s'emparer pour constituer un ensemble artificiel de circonstances initiales au récit. Par cette simple phrase-

seuil amputée, Ellis protège donc triplement l'intégrité du roman comme système chaotique — par l'effacement d'une partie des circonstances initiales, par le refus du critère d'absence de nécessité dans la succession, et par le masquage du contexte d'énonciation originel. Ces trois particularités de la phrase-seuil de *The Rules of Attraction*, parce qu'elles frappent la lectrice dès qu'elle aborde le récit, ont le statut d'une véritable déclaration d'intentions qui constitue en quelque sorte le seul point de départ possible dans le cadre du projet d'écriture ellisien comme expérience de descente dans le chaos.

De plus, la logique chaotique qui conditionne la construction ellisienne de la phrase-seuil se répercute aussi sur le problème de l'*excipit* et de la conclusion. D'une part, si nous avons déjà conclu qu'il est impossible de parler de véritable « commencement » dans *The Rules of Attraction* (effacement des circonstances initiales) et que les épisodes se succèdent selon une logique temporelle relevant davantage du « caprice » spatial, il est évidemment impossible de fixer dans la composition poétique une conclusion « congruante avec les épisodes rassemblés<sup>26</sup> » sans menacer l'intégrité du système chaotique en place. Pour les mêmes raisons qui le motivent à commencer son roman au milieu d'une phrase par la conjonction *and* (et), Ellis ferme son roman en coupant une autre phrase condamnée elle aussi à rester incomplète :

She started telling me her life story, which wasn't very interesting, and when Rockpile came on singing « Heart » I had to turn it up, drowning out her voice, but still I turned to her, my eyes interested, a serious smile, nodding, my hand squeezing her knee, and she<sup>27</sup>

Cette phrase servant d'*excipit* ne peut pas se lire comme une réelle conclusion. La conjonction *and* (et) sert à constituer cet épisode non pas comme un épisode

final réel qui marquerait la rupture de la nécessité dans la succession, mais comme épisode situé aléatoirement au milieu d'une chaîne brisée. Son statut n'est pas différent de celui de n'importe quel autre épisode dans le roman. Ellis va d'ailleurs jusqu'à ajouter un pronom (*she/elle*) immédiatement après la dernière conjonction, formant déjà l'amorce d'un prochain épisode issu de circonstances mêlées dont les origines se perdent dans les effets différentiels des structures chaotiques en action.

Mais d'autre part, dans une certaine mesure, le choix d'arrêter le récit au milieu d'une phrase nous rappelle aussi une autre caractéristique des comportements des systèmes chaotiques abordés comme équations complexes : l'impossibilité de confirmer à l'avance l'existence de leur solution.

Dans un sens, les structures pragmatiques mises en place par Ellis pour conditionner le personnage et les effets différentiels de la communication constituent un ensemble de variables affectées par diverses données à l'intérieur d'une équation complexe. La conception du roman comme expérience de descente dans le chaos se comprend donc aussi en termes allégoriques : le roman ellisien est développé comme une équation complexe, imitant jusqu'aux problèmes logiques posés par le calcul d'une telle équation. Ainsi, *The Rules of Attraction* peut être lu comme le lieu d'un calcul où les variables pragmatiques jouent les unes contre les autres (effets croisés) et où chaque instant représente un état particulier de l'équation. Ce calcul est lancé sans garantie de résolution, et l'absence de conclusion se révèle dès lors être une espèce de manifestation du « Halting Problem » de Davis<sup>28</sup> affectant les équations complexes.

Le « Halting Problem » de Davis, dérivé du Théorème d'incomplétude de Gödel, prouve qu'il est impossible de déterminer à l'avance pour certaines équations si

un ordinateur sera capable ou non de leur trouver une réponse définitive. Pour reprendre Davis : « Note that we are not saying simply that we don't know how to solve the problem or that the solution is difficult. We are saying: there is no solution<sup>29</sup>. » De la même façon que le Théorème de Gödel démontre que certains énoncés mathématiques ne sont ni vrais, ni faux, le Problème de Davis établit qu'une fois lancées, certaines équations complexes peuvent se calculer à l'infini, sans jamais se résoudre. Selon cette logique, le roman d'Ellis se présente sous la forme d'un extrait tiré du calcul sans fin d'une équation complexe à laquelle il n'existe peut-être aucune solution. En interrompant son roman au milieu d'une phrase, Ellis actualise le risque du « sans fin » de Davis inhérent à la nature structurelle chaotique complexe du texte. Si Ellis se sert de l'absence de commencement et de conclusion pour protéger l'intégrité du système chaotique qu'il a soigneusement mis en place, il semble l'utiliser aussi en partie pour imiter le comportement des équations complexes dont la construction de son roman s'inspire.

## Exergue

Comme nous avons pu le constater jusqu'à présent, la pénétration des idées des chaoticiens dans le roman d'Ellis affecte donc bel et bien une multitude d'aspects du texte — utilisation de la pragmatique, double discours dans la narration, structure du récit, etc. C'est en saturant ainsi le texte qu'Ellis parvient à nous faire vivre pleinement le roman comme expérience de descente dans le chaos. D'ailleurs, malgré une attention certaine portée aux théories formelles des systèmes chaotiques, c'est avant tout cette expérience profondément humaine qui s'impose : expérience des personnages soumis aux forces pragmatiques contradictoires qui les travaillent d'un côté, mais aussi expérience du non-sens par la lectrice qui s'égaré dans la temporalité aléatoire du récit de l'autre.

Ce point focal dans le projet d'écriture ellisien, c'est-à-dire l'expérience du chaos à échelle humaine, constitue le thème central de l'exergue du roman, emprunté à *Going After Cacciato*<sup>30</sup> de Tim O'Brien. En choisissant de présenter cette citation de O'Brien en exergue, avant même la phrase-seuil coupée qui occupe la place d'un faux commencement, Ellis annonce d'emblée la matière même de l'expérience à laquelle il convie la lectrice.

Pour mieux comprendre l'importance de l'exergue par rapport au projet ellisien, il est toutefois essentiel de se rappeler comment les chaoticiens se représentent le monde. À ce titre, l'introduction de Hayles à l'ouvrage *Chaos and Order* donne un excellent aperçu du point de vue chaoticien :

The world as chaotics envisions it, then, is rich in unpredictable evolutions, full of complex forms and turbulent flows, characterized by nonlinear relations between causes and effects, and fractured into multiple-length scales that makes globalization precarious<sup>31</sup>.

Tous les éléments principaux des systèmes chaotiques tels que nous les avons décrits jusqu'à maintenant sont ici réunis : imprévisibilité, complexité, turbulences, relations non linéaires, fractures. Cependant, l'appréhension de tels systèmes par l'esprit humain se heurte invariablement aux limites de nos capacités cognitives. Nous sommes incapables de connaître exactement le fonctionnement de ces systèmes ou de retracer les connexions causales réelles entre les différents éléments qui les composent; nous pouvons les différencier de leur environnement, les décrire globalement, mais, comme le souligne Paulson, leurs mécanismes opératoires demeurent toujours au moins en partie inconnus<sup>32</sup>. En tant que sujets, nous sommes conditionnés dans nos constructions mentales à craindre le chaos et à privilégier l'ordre<sup>33</sup>.

La citation de O'Brien placée en exergue peut donc être interprétée comme une définition toute chaoticienne du monde, constituée des mêmes éléments que la définition de Hayles, mais passée à travers le filtre de la subjectivité humaine dont Paulson nous rappelle constamment l'existence :

The facts even when beaded on a chain, still did not have real order. Events did not flow. The facts were separate and haphazard and random even as they happened, episodic, broken, no smooth transitions, no sense of events unfolding from prior events<sup>34</sup>.

La temporalité est aléatoire, répondant d'un simple « caprice », et les épisodes semblent s'enchaîner au hasard; l'articulation d'un instant à l'autre est incertaine, les effets des forces en action étant à la fois différentiels et hautement imprévisibles; les ruptures sont nombreuses, et les relations entre causes et effets demeurent la plupart du temps obscures. Ce que la citation de O'Brien décrit, c'est ce que perçoit le sujet humain lorsqu'il est plongé (donc « descendu ») dans le chaos<sup>35</sup>.

Ainsi, l'exergue sert à la fois à présenter le parti pris chaotique ellisien qui traverse l'ensemble du roman et à concentrer la lecture sur l'aspect humain de la descente dans le chaos. Grâce à cet exergue, Ellis prépare déjà la possibilité de la phrase-seuil en tant que non-commencement.

## Titre du roman

Avec tout ce que nous avons pu dire sur l'esthétique de la descente dans le chaos depuis le début du dernier chapitre, le titre même du roman nous apparaît finalement comme l'indice le plus évident du projet d'écriture ellisien. Si nous prenons en compte l'époque à laquelle a été écrit le roman, alors même que les

théories du chaos atteignaient des sommets de popularité, l'expression « The Rules of Attraction » (« les lois de l'attraction ») prend en effet un double sens des plus intéressants.

Dans son roman, Ellis met en scène un ensemble de phénomènes pragmatiques de manière à imposer à tout le texte un régime d'une étonnante complexité. Toutefois, comme nous l'avons vu, le ballet chaotique formé par les entrecroisements des versions des différents narrateurs finit par tracer dans l'espace le motif bien connu du « roman de campus » avec tous ses clichés, ses formules maintes fois répétées et ses conventions. Autant les destins particuliers des narrateurs individuels demeurent imprévisibles, autant le roman pris dans son ensemble se révèle d'une incroyablement banalité.

Nous sommes très tentée d'avancer que le roman d'Ellis est pensé comme un système chaotique contraint à la banalité (le genre du « roman de campus ») par la force d'un attracteur étrange. Pour reprendre la définition de Turner, un « attracteur » est tout simplement la forme fractale interne préexistante d'un système dynamique non linéaire, la tangente reconnaissable d'un système chaotique dynamique, le « motif » émergent des tracés complexes des événements singuliers qui s'inscrivent à l'intérieur de ce système<sup>36</sup>. Il s'agit là de la base même de la théorie des attracteurs étranges :

Almost but not quite repeating themselves, chaotic systems generate patterns of extreme complexity, in which areas of symmetry are intermixed with asymmetry down through all scales of magnification<sup>37</sup>.

Les systèmes chaotiques intègrent symétries et asymétries, ordre et désordre, imprévisibilité et constance. Tout dépend de l'échelle de lecture adoptée par l'observatrice.

Le titre du roman d'Ellis, *The Rules of Attraction*, est ainsi un clin d'œil à la structure à la fois éminemment complexe et banale du récit. L'« attraction », dans le sens de « désir », évoque bien sûr les attirances que les personnages développent épisodiquement les uns pour les autres; mais le terme, qui peut être utilisé pour décrire l'action d'un attracteur étrange sur un système complexe, réfère aussi à la tendance des systèmes chaotiques à donner lieu à des motifs somme toute banals, contraints par leur propre nature. Le titre choisi par Ellis est ainsi parfaitement cohérent par rapport à son projet d'écriture global : *The Rules of Attraction* s'interprète à la fois comme faisant référence au sujet principal du roman (le triangle amoureux Paul-Sean-Lauren) et à la structure chaotique complexe, pensée à partir de la théorie des attracteur étranges, qu'Ellis impose au texte.

Car rappelons que si les personnages et les effets différentiels de la communication donnent lieu à de multiples incohérences, cela n'entraîne pas l'impossibilité du récit; malgré le chaos, le social subsiste. Dans ce sens, les « lois de l'attraction » évoquées dans le titre du roman sont ce qui nous reste une fois que nous avons évacué les singularités des destins particuliers des personnages pour ne considérer que le motif résiduel de l'intrigue proposée par Ellis. Il s'agit du motif, du « pacte social » qui préside aux entrecroisements harmonieux des différentes versions du récit issues des effets différentiels des forces pragmatiques en action — ou, comme le formule Turner, du fractal préexistant du système<sup>38</sup>. Le choix de ce titre, combiné à nos autres observations quant à la structure chaotique du roman et la pénétration des théories du chaos dans plusieurs autres aspects du texte, suggère donc fortement qu'Ellis a bel et bien pensé et écrit *The Rules of Attraction* en dialogue avec les idées des chaoticiens. Devant l'accumulation des indices, il nous semble en effet difficile d'envisager tout cela comme étant le simple fruit du hasard.

Le travail minutieux que nous avons effectué sur le roman d'Ellis afin de débusquer le chaos derrière les structures profondes du récit et les divers dispositifs en surface du texte ne répond toutefois pas à une question pourtant essentielle : comment s'inscrit réellement le projet d'écriture d'Ellis par rapport aux travaux scientifiques des chaoticiens? De quelle manière pouvons-nous penser l'articulation des sciences et de la littérature autour de l'enjeu réflexif commun qu'est le chaos?

## Les « chaotiques »

Considérant la manière dont Ellis utilise la pragmatique de la communication pour faire disjoncter le récit et le fait qu'il ait constamment recours à une multitude de dispositifs (titre, exergue, phrase-seuil et *excipit*, etc.) pour ramener les préoccupations des chaoticiens en surface du texte, nous pouvons affirmer que *The Rules of Attraction* appartient, selon l'expression d'Ihab Hassan<sup>39</sup>, au champ culturel plus vaste des « chaotiques ». Le terme « chaotiques » est utilisé pour différencier le champ scientifique des théories du chaos au sens propre du phénomène culturel plus large au sein duquel il s'inscrit. Pour reprendre la définition de Hayles : « The term [chaotics] signifies certain attitudes toward chaos that are manifest at diverse sites within the culture, among them poststructuralism and the science of chaos<sup>40</sup>. » Les chaotiques ne dérivent pas seulement d'une connaissance formelle des systèmes chaotiques, mais désignent plutôt un ensemble d'attitudes et de postures par rapport au chaos qui informent nos représentations et la manière dont le chaos est traité dans différents sites de notre culture (sciences, littérature, religion, etc.).

Comme objet des chaotiques, le chaos occupe ainsi un point stratégique à la rencontre de plusieurs disciplines : « Marked by scientific denotations as well as historical and mythic interpretations, it serves as a crossroads, a juncture where

various strata and trends within the culture come together<sup>41</sup>. » Les chaotiques ne témoignent donc pas vraiment de la réalité scientifique parfaite des systèmes chaotiques naturels, mais du statut particulier qu'occupe le chaos dans l'imaginaire commun. Les chaotiques sont l'espace d'un syncrétisme imparfait où les discours les plus divers (artistique, mystique, scientifique, etc.) s'entremêlent avant de prendre forme dans un ensemble de manifestations particulières riches et variées.

Les théories scientifiques du chaos, au sens propre, et *The Rules of Attraction*, comme phénomène appartenant aux chaotiques, subissent donc des influences communes et sont traversés par des forces semblables qui les marquent de considérations et de signes similaires. À une époque où les théoriciens du chaos commençaient à trouver des attracteurs étranges et des systèmes chaotiques partout, Ellis a créé un roman où le chaos s'inscrit en effet derrière chaque aspect du texte. Le roman d'Ellis et les travaux des chaoticiens sont pénétrés par les mêmes courants et la même fébrilité théorique qui a engendré l'explosion des chaotiques dans les années 1980. Parallèlement, les théories mises sur pied par les chaoticiens ont bien sûr été réinjectées dans l'imaginaire culturel commun des chaotiques pour être reprises en partie, à travers une multitude d'autres influences diverses, par Ellis — mais sans que l'un (le roman) ne soit le calque parfait des autres (les théories). Plus simplement, pour décrire le jeu complexe d'influences culturelles dont l'un et l'autre sont issus, nous dirons qu'ils sont nés d'un même « bouillonnement » qui inclut tout autant les travaux des scientifiques (mathématiciens, physiciens, etc.) que ceux de Michel Serres en philosophie ou de Paulson en théorie littéraire.

Ainsi, l'étude comparée de *The Rules of Attraction* et des théories scientifiques du chaos ne révèle pas que l'un et l'autre procèdent d'une même science, mais plutôt qu'ils partagent un esprit commun. Ce qui en ressort, c'est une certaine

façon commune de conceptualiser grâce au chaos la définition du concept d'ordre au cœur des systèmes chaotiques naturels et de la construction du récit. Pour reprendre Hayles : « [chaos] provides a new way to think about order, conceptualizing it not as a totalized condition but as the replication of symmetries that also allows for asymmetries and unpredictabilities<sup>42</sup> » — à la manière, justement, de l'entrecroisement du régime de complexité imposé au texte par Ellis et du retour simultané à l'extrême banalité de l'intrigue. Bref, c'est l'appartenance partagée des théories du chaos et du roman d'Ellis aux chaotiques qui permet d'en penser les structures grâce à des outils conceptuels relativement similaires.

Notre analyse de la descente dans le chaos dans le roman ellisien n'est donc ni une clef pour décoder les travaux des théoriciens du chaos, ni un exemple de système chaotique naturel dont l'étude pourrait nous permettre, comme celle des tourbillons dans une chute d'eau, de faire avancer les sciences exactes du chaos (physique, thermodynamique, mathématiques, etc.). Elle est simplement révélatrice de tendances culturelles profondes, témoignant de ce que le roman en tant que manifestation littéraire a retenu des flux scientifiques, philosophiques et autres qui alimentent constamment le bassin des chaotiques.

Le système chaotique au cœur du roman est mis en place par imitation, allusions, mise en scène et utilisation détournée des concepts des sciences du chaos. Le jeu des idées et des concepts qui en informent la structure et les différentes manifestations en surface du texte impliquent une bonne part de réappropriation et un ensemble de transformations complexes et imparfaites. Dans le champ des chaotiques, *The Rules of Attraction* est une nouvelle entrée porteuse d'informations distordues, de variété non encore codée, une source de « bruit » supplémentaire<sup>43</sup> pour penser et alimenter nos relations tumultueuses au chaos.



## Chapitre 5. L'œuvre complète 1985-2005

**A** l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre d'Ellis, *The Rules of Attraction* joue le rôle à la fois d'un « premier roman » conçu comme espace d'expérimentation pour la définition du projet d'écriture ellisien et d'un réel « nexus<sup>1</sup> » pour la très grande majorité des personnages significatifs qui peuplent ses autres romans.

En effet, comme nous le fait remarquer Nicki Sahlin dans son article « "But This Road Doesn't Go Anywhere". The Existential Drama in *Less Than Zero* », le véritable premier roman d'Ellis demeure une œuvre davantage définie par l'influence de son professeur de création littéraire de l'époque (Joe McGinniss) et par le poids d'un héritage littéraire américain encore mal assimilé<sup>2</sup> que par un projet d'écriture réellement original. Écrit en quelques semaines dans le cadre d'un cours de création

littéraire donné au Bennington College alors qu'Ellis n'a que 21 ans<sup>3</sup>, *Less Than Zero* porte de fait la « touche » de McGinniss. Ayant repéré un certain talent chez Ellis, ce dernier l'a beaucoup aidé à retravailler son texte, proposant plusieurs modifications et corrections et allant même jusqu'à le référer lui-même à son éditeur. À la sortie du livre, quelques critiques suggèrent d'ailleurs que certains passages avaient été écrits par McGinniss lui-même... Comparé aux autres romans ellisiens, *Less Than Zero* est donc indubitablement plus marqué par l'approche *true crime* quasi-journalistique de McGinniss et par le ton hemingwayen privilégié par celui-ci<sup>4</sup> que par le style propre d'Ellis. De plus, le choix des thèmes dans le roman et le genre de descriptions de Los Angeles que nous y retrouvons semblent plutôt empruntés à la tradition des auteurs hollywoodiens (pour reprendre la liste de Sahlin : Nathanael West, James M. Cain, Raymond Chandler, Joan Didion<sup>5</sup>) que le fruit d'une réflexion originale et ne servent pas encore réellement le projet d'écriture d'Ellis tel qu'il se développera par la suite. Ainsi, bien qu'il n'en demeure pas moins que *Less Than Zero* soit un excellent roman et constitue l'un des titres les plus étudiés d'Ellis, il s'agit somme toute d'un livre peu représentatif du reste de son œuvre et de peu d'utilité quand vient le temps de se questionner sur le véritable projet d'écriture ellisien.

Par opposition, *The Rules of Attraction* est une œuvre beaucoup plus libérée de l'influence de McGinniss, où Ellis commence à affirmer son propre style et à explorer les procédés et les thèmes qui formeront le cœur de ses romans à venir. À sa sortie, le livre surprend d'ailleurs beaucoup et est rejeté par la critique<sup>6</sup>, trop éloigné de ce à quoi le lectorat s'attendait de la part d'Ellis après la parution de *Less Than Zero*. Il s'agit pourtant du véritable « début » de l'expérience ellisienne, du point de départ où s'expriment les préoccupations (motifs, structure, thèmes) qui constitueront la matière première des autres grands romans de l'auteur.

Parallèlement, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, *The Rules of Attraction* sert aussi de véritable « nexus<sup>7</sup> » pour les personnages d'Ellis. D'une manière ou d'une autre, à peu près tous les personnages importants dans l'œuvre d'Ellis sont liés à l'univers de *The Rules of Attraction*, ce qui renforce d'autant le rôle symbolique de « point de départ » du livre par rapport au projet d'écriture ellisien. Par exemple, Patrick Bateman, le frère de Sean Bateman, fait une courte apparition dans *The Rules of Attraction* lorsque Sean va à New York visiter son père mourant<sup>8</sup>, et son nom revient ailleurs à quatre ou cinq reprises dans le discours de Sean (entre autres lorsque ce dernier répond à l'appel téléphonique de Paul<sup>9</sup>). Patrick deviendra plus tard le célèbre psychopathe d'*American Psycho*, dans lequel Sean apparaît à son tour brièvement<sup>10</sup>, et sera de plus mentionné dans *Glamorama* et dans *Lunar Park*. Quant à Paul Denton, il fait lui aussi une apparition dans *American Psycho*, croisant Patrick dans un restaurant, et fait l'objet d'une courte référence dans *Lunar Park*<sup>11</sup>. Pour ce qui est de Victor, Lauren et Jaime, ils se retrouvent tous les trois au cœur de *Glamorama*, cinquième roman d'Ellis. Scott et Anne, les amis newyorkais de Lauren, sont aussi mentionnés dans *American Psycho* comme étant des amis de Courtney Lawrence, l'amante de Patrick. En ce qui concerne Mitchell Allen, l'ancien amant de Paul Denton, il deviendra de son côté le voisin improbable de Bret dans *Lunar Park*. Même Clay, le « héros » de *Less Than Zero*, est ramené par Ellis dans *The Rules of Attraction* afin de mieux le lier aux autres. Il narre d'ailleurs tout un chapitre du roman, qui commence par une parodie des premières lignes de *Less Than Zero* : « People are afraid to walk across campus after midnight. Someone on acid whispers this to me, in my ear, one Sunday dawn after I have been on crystal meth most of the week, crying, and I know it is true<sup>12</sup>. » Et il ne s'agit là que d'un bref aperçu, plusieurs autres personnages de second plan voyageant eux aussi d'un roman à l'autre à partir du « nexus » de Camden : Susan, qui couche avec Sean

dans *The Rules of Attraction*<sup>13</sup>, mais qui est aussi la sœur de Graham dans *The Informers*; Anne, une étudiante parmi tant d'autres, qui écrit une série de lettres à Sean lors de son voyage à Los Angeles dans *The Informers*<sup>14</sup>; etc.

Plus que simple lieu servant de décor à ce point de départ du projet d'écriture ellisien, le campus de Camden sur lequel se déroule *The Rules of Attraction* sert donc aussi de nœud central pour la construction de l'univers fictif des romans d'Ellis. Depuis la parution du roman en 1987, jamais Ellis ne s'en est réellement détourné, gardant toujours un léger goût de Camden dans chacun de ses livres. Quoiqu'il arrive, Ellis reste profondément attaché à *The Rules of Attraction* et à tout ce qu'il représente.

Cette importance que semble revêtir *The Rules of Attraction* dans le développement du style d'Ellis nous incite à réviser nos positions sur ses autres romans. Si notre intuition est juste et que l'expérience de la descente dans le chaos constitue de plus une caractéristique centrale de l'ensemble de son œuvre, nous pouvons nous attendre à retrouver ailleurs différents éléments similaires à ceux que nous avons étudiés jusqu'ici (structure, métadiscours, procédés, etc.), ou à tout le moins à pouvoir retracer leur évolution.

## *Less Than Zero*

Malgré tout ce que nous avons pu dire plus tôt sur ce premier roman, certains éléments de *Less Than Zero* annoncent déjà le positionnement esthétique du texte ellisien quelque part entre ordre et désordre, simultanément porteur de l'un comme de l'autre, nous obligeant par sa nature à jouer sur les différentes échelles de lecture possibles pour parvenir à appréhender le récit. En effet, entre la perspective

directe des personnages et les motifs globaux des systèmes au sein desquels ils s'inscrivent, Ellis suggère dans *Less Than Zero* l'existence de structures complexes et organisées dont la présence, sans être réellement explicite, est à tout le moins fortement sous-entendue à plusieurs reprises.

D'une part, pour ce qui est de l'expérience humaine du récit, les états problématiques de la communication, la contingence et l'absence de résolution occupent déjà une place centrale dans la construction du roman. Du côté de la communication, les personnages ont de la difficulté à s'adresser les uns aux autres; les conversations sont la plupart du temps fragmentaires, plusieurs questions restant en suspens. Les personnages se coupent les uns des autres, incapables de faire face aux exigences du vivre ensemble :

People are afraid to merge on freeways in Los Angeles. This is the first thing I hear when I come back to the city. [...] Though that sentence shouldn't bother me, it stays in my mind for an uncomfortably long time. Nothing else seems to matter. [...] It seems easier to hear that people are afraid to merge rather than « I'm pretty sure Muriel is anorexic » or the singer on the radio crying out about magnetic waves<sup>15</sup>.

Si l'esthétique de l'incompréhension ne domine pas encore le texte, la communication — devenant *incommunication* — n'en est donc pas moins hautement problématique, préparant le terrain pour les expérimentations pragmatiques de *The Rules of Attraction*. Parallèlement, les personnages semblent à peine esquissés, difficiles à cerner et changeants, se confondant les uns avec les autres à mesure que les prénoms étrangement similaires se multiplient (Rip, Trent, Cliff, Derf, Finn, etc.). De plus, la division du roman en chapitres très courts (moins de deux pages en moyenne) et les problèmes de connectivité de l'un à l'autre renforcent l'impression

d'absence de forme et de contingence qui domine le récit<sup>16</sup>. Le narrateur lui-même (Clay) s'avère d'ailleurs problématique dans la mesure où à peu près rien ne nous est révélé sur son passé<sup>17</sup> et où ses comportements présents (entre autres, sa bisexualité effective) ne font l'objet d'aucun discours justificatif<sup>18</sup>. Il n'existe que parce qu'il est « là », jeté à la rencontre des circonstances de l'immédiat<sup>19</sup>.

De façon générale, les personnages sont ainsi constamment confrontés au « vide » — vide communicationnel, vide narratif, vide existentiel<sup>20</sup> —, pris dans un monde où rien ne change parce que rien n'a de sens<sup>21</sup>. Clay, le narrateur, est avalé par la « machine de la reproduction narrative<sup>22</sup> », et tout semble se répéter à l'infini, sans modification majeure. Par exemple, dans une des premières scènes du roman où Clay rentre chez lui après avoir passé quatre mois à Camden :

I walk upstairs, past the new maid, who smiles at me and seems to understand who I am, and past my sisters' rooms, which still both look the same, only with different GQ cutouts pasted on the wall, and enter my room and see that it hasn't changed<sup>23</sup>.

Mais l'apparente contingence du récit et des personnages, de même que le manque de direction dans le développement de l'intrigue (absence d'issue ou de résolution), se doublent d'autre part dans le roman d'un discours sur le motif et la forme qui dépasse l'échelle de la simple expérience humaine. La reprise fait partie du jeu imposé aux personnages qui n'ont d'autre choix que de s'y soumettre, thème notamment mis de l'avant par Ellis dans la scène du Fatburger, dans la première partie du livre :

Joan Jett and the Blackhearts are on the jukebox singing « Crimson and Clover. » I stare at the walls and listen to the words. « Crimson and

clover, over and over and over and over... » [...] [T]here's this guy in a red shirt with long stringy hair, pretending to be playing the guitar and mouthing the words to the song in the booth next to ours and he starts to shake his head and his mouth opens. « Crimson and clover, over and over and over... Crimson and clo-oh-ver...<sup>24</sup> »

La chanson, répétant toujours les mots « encore et encore », est elle-même une reprise — une reprise d'une chanson sur la reprise, reprise de reprise donc, et qui plus est, envahissante et reprise encore par le garçon de la table voisine. Quant au narrateur, il reste passif, écoutant sans comprendre, ne faisant que constater. Autrement dit, les personnages ne font pas réellement partie de l'histoire. Tout comme les personnages de *The Rules of Attraction*, ils sont là un peu par hasard, simples illustrations de motifs qui les dépassent. Pour reprendre un des derniers dialogues du roman, alors que Rip et Clay conduisent à toute allure sur Mulholland :

« Where are we going? » I asked  
« I don't know », he said. « Just driving. »  
« But this road doesn't go anywhere », I told him.  
« That doesn't matter. »  
« What does? » I asked, after a little while.  
« Just that we're on it, dude », he said<sup>25</sup>.

Ce qui compte, ce ne sont pas les destins particuliers, mais la route elle-même. Les personnages, malgré leur manque de substance et leur inconstance, sont lancés sur une trajectoire au dessin déjà tracé. Pour véritablement comprendre le récit, il faut se placer dans une position légèrement extérieure et décentrée, tel que le suggère Ellis lorsqu'il décrit l'affiche d'Elvis Costello qui orne le mur de la chambre de Clay :

Elvis looks past me, with this wry, ironic smile on his lips, staring out the window. The word « Trust » hovering over his head, and his sunglasses, one lens red, the other blue, pushed down past the ridge of his nose so that you can see his eyes, which are slightly off center. The eyes don't look at me, though. They only look at whoever's standing by the window, but I'm too tired to get up and stand by the window<sup>26</sup>.

Le regard doit se porter au-delà des singularités du récit, se décaler légèrement et dépasser les cadres de lecture habituels. Nous devons faire « confiance » à Ellis : bien que l'action du roman soit en profond déficit de sens, cela ne veut pas dire qu'il y ait absence de structure.

Ainsi, plusieurs des thématiques traitées dans *The Rules of Attraction* se retrouvent déjà, quoique de manière moins développée, dans *Less Than Zero*. Bien que les dispositifs révélés par notre approche pragmatique de *The Rules of Attraction* n'interviennent pas encore dans le roman, les structures narratives auxquelles ils s'intégreront semblent déjà en place.

## *American Psycho*

*American Psycho*, troisième roman d'Ellis, est d'abord intéressant pour notre analyse dans la mesure où Ellis y propose certains passages qui entrent en dialogue avec *The Rules of Attraction*. Par exemple, lors de la scène du dîner au premier chapitre, alors que Tim s'acharne sur Vanden :

« Timothy, lay off », Evelyn says. « She's a Camden girl. What do you expect? »

« Oh god », Timothy moans. « I am so sick of hearing Camden-girl problems. Oh my boyfriend, I love him but he loves someone else and oh

how I longed for him and he ignored me and blahblah blahblahblah — god, how boring. College kids. It matters, you know? It's sad, right Bateman? »

« Yeah. Matters. Sad. »

« See, Bateman agrees with me », Price says smugly<sup>27</sup>.

En quelques lignes, Tim vient à la fois de résumer l'intrigue de *The Rules of Attraction* et de la ridiculiser. Ellis nous le confirme : ce qui se passe dans *The Rules of Attraction* est bel et bien ennuyant et banal, plein de « blahblahblah » navrant. Toutefois, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, cela fait justement partie de la structure du roman conçu comme descente dans le chaos.

Mais notre intérêt pour *American Psycho* ne s'arrête pas là, car Ellis se sert aussi de ce troisième roman pour continuer à explorer les mécanismes pragmatiques du personnage. Le discours de Patrick Bateman, psychopathe par excellence, est en effet le lieu d'un étourdissant travail sur les phénomènes pragmatiques que nous avons détaillés au premier chapitre : sur-obsédé par le social, il évolue dans une logique de performance constante, analysant minutieusement chaque signe qui se présente à lui — vêtements, intonations, regards, postures, hésitations, respect des codes sociaux, etc. La manière dont il narre le récit, étouffante et surchargée, nous permet de suivre pas à pas la construction de son délire. La scène où Patrick compare sa carte de visite à celles de ses collègues pendant un souper chez Pastels<sup>28</sup> révèle cette obsession malsaine du personnage pour les signes les plus ridiculement triviaux, son être pragmatique étant si instable que le moindre petit incident pèse sur lui comme une menace de décomposition immédiate.

Le personnage de Patrick Bateman est de fait constamment à la limite de la rupture<sup>29</sup>, facilement déstabilisé par les réactions atypiques de son entourage.

Chaque entorse aux normes sociales met en évidence sa fragilité, illustration parfaite de l'irréductible *scrapiness* fondamentale de l'individu. *American Psycho* contient d'ailleurs une longue scène où la narration passe de la première personne à la troisième, alors que Patrick est « poursuivi » par les forces de l'ordre à travers la ville<sup>30</sup>. Cette modification révèle l'effet dissociatif complexe de la crise sur l'identité pragmatique du personnage : subitement déplacé par rapport à lui-même par des circonstances qui lui échappent, l'individu se retrouve momentanément dans une position extérieure. Même lorsque le récit arrive à sa fin, le personnage de Patrick Bateman ne parvient toujours pas à s'expliquer, à se comprendre lui-même, pris dans sa propre complexité :

« Well, though I know I should have done that instead of not doing it, I'm twenty-seven for Christ sakes and this is, uh, how life presents itself in a bar or in a club in New York, maybe anywhere, at the end of the century and how people, you know, me, behave, and this is what being Patrick means to me, I guess, so, well, yup, uh... » and this is followed by a sigh, then a slight shrug and another sigh [...]<sup>31</sup>.

Lorsque le personnage essaie de se ressaisir, son être lui échappe, perdu dans les variations imprévisibles de son identité immédiate.

Encore là, Ellis se sert du régime de complexité imposé au personnage pour déstabiliser le récit. En mettant en marche la « machine Patrick », Ellis laisse le chaos prendre le dessus et lance une intrigue qui jamais n'aura d'issue ou de résolution<sup>32</sup>.

## *The Informers*

*The Informers* a un statut un peu particulier par rapport aux autres livres d'Ellis. En effet, Ellis a toujours laissé planer un doute quant aux origines du

livre — écrit alors qu'il était encore au collège, ou plus tardivement? — ainsi que sur sa nature réelle — s'agit-il d'un roman ou d'un recueil de nouvelles? Toujours est-il que, comme dans la majorité de ses livres, Ellis impose aux personnages de *The Informers* un régime de communication problématique où la compréhension semble impossible, constamment entravée par le malentendu ou le simple abandon du processus communicatif. Dans *The Informers*, ses personnages sont d'ailleurs plus isolés que jamais, dérivant passivement toujours plus loin dans les marges du social. Ainsi, dans la version apocalyptique de Los Angeles qui émerge de ce quatrième livre, tout se dissipe, tout se perd, y compris le mourir lui-même. En effet, les personnages d'Ellis se situent tellement près des limites de la dissolution qu'ils ne savent même plus dire la mort (il s'agit du thème principal du deuxième chapitre du livre, « At the Still Point<sup>33</sup> ») et que les morts eux-mêmes deviennent des non-morts, de véritables vampires qui envahissent la nuit comme une surcharge négative ajoutée au vivant (« The Secrets of Summer<sup>34</sup> »)<sup>35</sup>. Il s'agit décidément du livre le plus « entropique » d'Ellis, dans lequel les structures sociales sont tellement ténues qu'elles semblent se perdre dans l'immoralité la plus totale : relations entrecroisées à la limite de l'inceste, meurtres toujours plus violents, pédophilie, etc.

Malgré cette dissolution croissante des structures sociales, Ellis refuse toutefois la possibilité de l'issue, de la résolution, même si les dynamiques en place pointent vers la dissolution finale de l'humain. La fin est à la fois imminente en tant que menace qui pèse sur l'humanité et structurellement impossible : aussi désordonné et ténu le social soit-il, il se maintient. Ellis met d'ailleurs clairement sa position de l'avant dans le dernier chapitre du livre, « At the Zoo with Bruce<sup>36</sup> ». Dans ce chapitre, alors que Bruce visite un zoo avec la narratrice (son amante), il lui

avoue qu'il s'appelle en fait Yocnor, qu'il vient d'une autre planète « to collect behavioral data which will enable [them] to eventually take over and destroy all other existing galaxies, including [ours]<sup>37</sup> », et que tout cela devrait se produire ultimement quelque part pendant le XXIV<sup>e</sup> siècle. L'arrêt du système mis en place par Ellis ne peut que s'accomplir par une intervention extérieure, inhumaine; une issue demeure envisageable, mais elle ne peut émerger de la structure comme telle car elle porte en elle-même la complexité nécessaire pour se renouveler à l'infini, sans jamais s'épuiser totalement.

Bref, nous reconnaissons ici quelques thèmes chers à Ellis (les problèmes de communication, les structures sociales complexes, etc.), mais il semble que *The Informers* serve avant tout à les distordre le plus possible, à les pousser à leur extrême limite. À l'inverse du chaos aux structures surchargées d'*American Psycho*, le noyau d'ordre dans le chaos au cœur de *The Informers* est étonnamment « vide ».

## *Glamorama*

Après avoir atteint les limites de la dissipation dans *The Informers*, Ellis effectue avec *Glamorama* un retour au « je » et aux structures surchargées. Le problème de la mise en récit et de son artificialité est à nouveau au cœur du roman ellisien, alors que la narration n'en finit plus de dévier et de glisser dans des failles impossibles à intégrer dans un tout cohérent : le narrateur, Victor, est constamment suivi par des équipes de tournage dont on ne parvient pas à déterminer si elles sont réelles ou non; les objets qui l'entourent sont autant d'accessoires aux comportements aberrants (par exemple, lorsqu'un employé de paquebot cherche sur un ordinateur qui n'est ni allumé, ni branché, une mystérieuse liste des passagers<sup>38</sup>); les gens sont constamment remplacés par des « acteurs », l'identité de chacun devenant de

plus en plus incertaine; etc. Comme le souligne Marie-Pierre Girard, Ellis soumet la narration dans le roman à une « précarisation constante<sup>39</sup> » face à laquelle la lectrice n'a d'autre choix que d'« admettre l'impossibilité de réunir tous ces scénarios dans une même diégèse<sup>40</sup> ». Les incohérences de la narration à la première personne ne peuvent mener qu'à l'« incomplétude<sup>41</sup> », alors que la lectrice est obligée soit d'ignorer les incohérences pour donner un sens au texte, soit d'admettre l'« absence de règles de cohérence comme norme<sup>42</sup> » et d'accepter en conséquence que « l'intrigue n'ait jamais de résolution, [...] jamais de fin<sup>43</sup> ». La lectrice est entièrement soumise au régime de réalité éclaté du narrateur au-delà de qui rien n'a d'existence propre, comme nous le rappelle la citation de Krishna placée par Ellis en exergue du roman : « *There was no time when you nor I nor these kings did exist*<sup>44</sup>. »

Même si Ellis se détourne quelque peu des jeux complexes de la pragmatique de la communication dans la mise en récit de l'identité du personnage, il témoigne quand même dans *Glamorama* d'un intérêt quasi-mathématique pour la structure comme telle de la narration : quelle part de désordre peut tolérer le récit, sans pour autant se désintéresser totalement? Jusqu'où pouvons-nous aller, comme lectrice, avant d'abdiquer? Il n'y a pas à dire, la descente dans le chaos demeure résolument au centre des préoccupations ellisiennes.

## *Lunar Park*

Avec *Lunar Park*, Ellis continue dans la même voie qu'avec *Glamorama* en se concentrant sur la construction complexe du régime de réalité du « je » dans la narration, dont la multiplicité est plus que jamais mise en évidence. Le narrateur est à la fois le « je » de Bret — qui lui-même est double — à la fois Bret et auteur,

et le « je » de l'auteur, le plus souvent impossible à différencier du « je » de Bret. Parallèlement, l'auteur s'adresse aussi régulièrement au *je* de Bret par un « tu » direct, de soi à soi :

*(But you hadn't written that book)*

*(Something else wrote that book)*

*(And your father now wanted you to notice things)*

*(But something else did not)*

*(You dream a book, and sometimes the dream comes true)*

*(When you give up life for fiction you become a character)<sup>45</sup>*

Dans ce passage, l'auteur se dispute le droit à la réalité avec Bret, imposant sa propre version des faits tout en reléguant son autre soi à la fiction. Privé du « je » direct de la narration, il n'en demeure pas moins une force antagoniste active qui travaille le personnage en permanence. Ellis construit ainsi pour le narrateur une personnalité schizoïde, où le réel se dispute constamment l'espace du récit avec les réécritures imposées par l'auteur, comme par exemple dans cette scène du chapitre 13, alors que Bret et Jayne se préparent à assister à la soirée parents-enseignants : « The following is the dialogue I wrote for the bedroom scene that night, but which refused to play and rewrote<sup>46</sup>. » Ce qui constitue le réel de la narration, la version falsifiée de l'auteur, cache le réel de Bret qui s'efface derrière le « je » de l'auteur, son double lui-même. Bret est, d'une part, à la recherche des faits, du réel (« There is really no other way of describing the events that took place [...] other than simply relating the facts. The writer wanted this job, but I dissuaded him<sup>47</sup> »); alors que, d'autre part, l'auteur « [yearns] for chaos, mystery, death<sup>48</sup> ». L'identité du narrateur, la définition du « je » qui assure le récit, varie en permanence selon l'équilibre précaire de cette lutte étrange du soi contre soi-même. Le récit progresse sur le déséquilibre constant engendré par l'irruption du

fictif dans le réel, du vrai dans le faux, de l'auteur contre Bret. Le *je* se construit ainsi selon les circonstances à partir d'éléments mal intégrés les uns aux autres, se mentant à lui-même pour sa propre préservation (« Didn't you realize that even though you felt healed you were still blind?<sup>49</sup> »), et toujours mal assuré du résultat du prochain coup de dés.

Ellis reprend donc dans *Lunar Park* la formule simple de la descente dans le chaos de *The Rules of Attraction* : le moteur du chaos, c'est l'irréductible *scrappiness* de l'individu, exposée ici dans son aspect le plus conflictuel par la mise en scène d'une identité narrative schizoïde. Quelque chose s'est bel et bien produit dans le roman (ce que nous pourrions appeler, comme nous l'avons fait dans notre analyse de *The Rules of Attraction*, l'intrigue résiduelle), mais les spécificités du comment et du pourquoi demeurent à jamais obscurcies par la part du désordre dans la structure de la narration.

## Au-delà de la parenté formelle

À la lumière de ces courtes lectures des autres romans d'Ellis, il semble évident que son projet d'écriture demeure résolument marqué de bien des manières par les dynamiques de la descente dans le chaos. Cette parenté formelle n'est toutefois pas seule à lier ensemble les six romans d'Ellis publiés à ce jour. Derrière les ressemblances structurelles que nous avons identifiées, plusieurs thématiques communes émergent d'une lecture attentive de son œuvre, de *Less Than Zero* à *Lunar Park*, révélant d'autres aspects de la descente de la lectrice au cœur de l'univers ellisien.

D'abord, au-delà de la simple question de la faillibilité des narrateurs ellisiens qui alimente les dynamiques disjonctives du récit, Ellis cherche à instaurer une

esthétique du doute dans la plupart de ses romans. Les failles narratives qui caractérisent les récits ellisiens servent de toute évidence à faire éclater la division du vrai et du faux, provoquant le renvoi de la lectrice toujours plus loin dans les territoires de l'indécision. À la fin de chaque roman, jamais la lectrice ne sait tout à fait où elle se trouve, la confusion des narrateurs devenant peu à peu son propre égarement. Dans *The Rules of Attraction*, comment prouver les faits si aucun personnage ne dit vrai, trop occupé à protéger sa *persona*, son masque social? Lorsque Patrick Bateman confesse ses crimes dans *American Psycho*, est-il un simple rêveur pris dans son fantasme? Dans *Glamorama*, alors que les équipes de tournage se multiplient autour de Victor, faut-il y voir une simple création de son esprit ou y a-t-il autre chose à comprendre? Cette accumulation est-elle le signe de l'irréel, de l'imaginé, ou relève-t-elle d'un caprice des faits soumis aux seules forces du chaos? Nous pourrions continuer ainsi pour chacun des romans d'Ellis, traçant au passage la carte de ces territoires étranges où le chaos agit non seulement comme coefficient d'imprévisibilité lié à la temporalité du récit, mais comme facteur d'incertitude quant à la réalité même du moment présent.

Ensuite, en observant la construction complexe des personnages ellisiens, nous pouvons aussi nous interroger sur le rapport à la réflexion et à l'image que ceux-ci entretiennent d'un roman à l'autre. Dans *Less Than Zero*, jamais le regard ne rencontre vraiment autrui. Lorsque les personnages dialoguent, c'est en se tournant vers la télévision, vers l'horizon, vers le vide, mais jamais l'un vers l'autre. Les personnages sont trop terrifiés pour se regarder en face<sup>50</sup>. Dans *The Rules of Attraction*, l'image obéit plutôt à une logique de la diffraction, nous parvenant toujours dans sa forme imparfaite via le regard d'autrui. Il n'y a pas vraiment intimité mais plutôt extémité, l'être tout entier étant tourné vers le paraître. Dans le cas d'*American Psycho*, ce sont les miroirs qui s'imposent comme seuls modes

d'existence de l'individu : individu-image qui vérifie sa coiffure, qui s'observe en train de se mettre en scène (jeux sexuels), etc., refusant de se voir autrement que comme simple reflet. Quant à *Glamorama*, Ellis y célèbre le règne de la caméra et de l'écran. La caméra avale, transforme, rejette, projetant à l'écran l'image manipulée d'un individu générique qui pourrait tout aussi bien être un autre. C'est la logique du double, du faux moi. Finalement, dans *Lunar Park*, l'individu se dédouble sans l'intervention du miroir ou de la caméra, directement à la surface du moi. Le *je* se voit comme un autre qui pourtant demeure un lui-même, double image schizoïde abritée dans un seul corps. Chez Ellis, de la logique du regard absent à celle du double en passant par la diffraction et la projection, le roman chaotique renvoie des réflexions fractales de l'individu qui se décline sur une multitude de surfaces en autant de versions différentes.

Bref, l'idée du chaos demeure féconde sous bien d'autres angles pour appréhender les romans d'Ellis. Elle donne une cohérence nouvelle à une œuvre riche et variée qui, malheureusement, est souvent négligée en tant qu'ensemble. Penser Ellis à travers les chaotiques est une invitation au jeu et à la découverte d'un vaste continent dont la plupart des territoires sont encore à explorer.





## Épilogue. Vers une réconciliation critique

**A**u départ, nous avons entrepris notre réflexion en constatant l'existence d'un point aveugle dans la critique en regard du projet d'écriture d'Ellis et l'absence d'explication satisfaisante dans la littérature actuelle pour rendre compte de ses diverses « manies » — mise en scène brouillonne des personnages et inconstance de ces derniers, trous dans la narration et incohérences, etc. Dans cette étude, nous nous sommes conséquemment penchée sur le deuxième roman d'Ellis, *The Rules of Attraction*, pour lever le voile sur cette dimension négligée de son œuvre.

Pour accomplir cela, nous avons effectué un travail minutieux de micro-lecture du roman, assisté par le logiciel d'analyse de discours NVivo 8, et nous nous en sommes aussi en partie remise à notre intuition en adoptant un point de vue plus

global, inspiré des études littéraires, pour nous saisir des aspects du texte qui échappent à la sphère de la pragmatique. C'est d'ailleurs cette double approche qui nous a permis de respecter la complexité du texte ellisien et d'en présenter un portrait multidimensionnel. Au terme de notre parcours, nous avons atteint un point où les mécanismes des personnages et de la communication chez Ellis ne constituent plus un objet mystérieux, dépourvu de sens. Il nous est apparu évident que nous pouvons réconcilier les incohérences du texte avec une théorie plus globale construite sur des bases pragmatiques solides. De plus, nous avons démontré la porosité des frontières entre les divers aspects esthétiques et structuraux du texte en mettant en lumière la façon dont ces aspects se font écho les uns aux autres. C'est cette globalité du projet d'écriture ellisien comme expérience de descente dans le chaos, surtout, qui en fait l'intérêt. À la fois par imitation et sous l'effet d'influences culturelles les plus diverses, Ellis est parvenu à faire de *The Rules of Attraction* l'espace de multiples expérimentations à tendance chaotique. D'ailleurs, il a bel et bien poursuivi ses expérimentations de manière significative dans ses autres romans, que ce soit par la déstabilisation grandissante des structures de la narration dans *Glamorama*, la dissipation du social dans *The Informers*, ou la dualité exposée du « je » dans *Lunar Park*. Cette focalisation évidente des préoccupations ellisiennes nous paraît des plus révélatrices : jamais nous n'avons été plus près de toucher le cœur réel des « lois de l'attraction ».

En conclusion, les théories des chaoticiens ne sont peut-être plus réellement au goût du jour en études littéraires, mais il nous paraît tout de même précipité de les reléguer aux oubliettes. L'analyse de *The Rules of Attraction* a démontré qu'il y a encore des œuvres écrites pendant le « boom » des chaotiques et négligées sur le plan critique qui gagnent à être relues dans une perspective chaoticienne. De plus, un tel exercice peut constituer une excellente occasion de jeter un regard nouveau

sur des problèmes actuels, par exemple sur l'évolution des thèmes explorés par Ellis dans ses romans les plus récents. En effet, lorsqu'un débat s'essouffle, il est parfois utile de retourner en arrière et de revoir nos positions — ou, en d'autres termes : lorsque tout pointe vers le chaos, il faut parfois se résoudre à y plonger.





## Notes

### Introduction. Dépasser le scandale

1. Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1998 [1985], p. 32; trad., p. 36 : « Le scénario classique. J'y ai assisté cent fois. » Désormais, une traduction française des citations tirées de cet ouvrage sera fournie en note, à partir de l'édition suivante : *Les lois de l'attraction*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1990 [1987], 344 p.

2. Elizabeth Young, « Vacant Possession: Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* », Elizabeth Young et Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on American "Blank Generation" Fiction*, Londres, Serpent's Tail, 1992, p. 40-41 : « [*The Rules of Attraction*] est à peine plus qu'une nouvelle version des thèmes de *Less Than Zero*. [...] Il est beaucoup plus pessimiste et automnal que *Less Than Zero* et ne possède pas la vivacité éclatante du monde californien. » [nous traduisons]

3. Nicki Sahlin, « "But This Road Doesn't Go Anywhere": The Existential Drama in *Less Than Zero* », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, vol. 33, n° 1, 1991, p. 24 : « Un roman médiocre, bien

que techniquement accompli, s'appuyant beaucoup trop sur les futilités de la vie au collège, *The Rules of Attraction* ne devrait pas porter atteinte à la puissance du premier roman d'Ellis. » [nous traduisons]

4. Elizabeth Young, « Children of the Revolution. Fiction Takes to the Streets », Elizabeth Young et Graham Caveney, *op. cit.*, p. 17 : « Le nom de Bret Easton Ellis est maintenant, au moment d'écrire ces lignes, virtuellement synonyme de battage médiatique. Nous avons la vague impression que sa carrière entière nous a été artificiellement imposée, contre notre volonté, et il est difficile de retrouver l'enthousiasme initial ayant accueilli la parution de son premier livre. » [nous traduisons]

5. James Annesley, *Blank Fictions. Consumerism, Culture, and the Contemporary American Novel*, New York, St. Martin's Press, 1998, p. 20.

6. Maud Granger Remy, « Le Roman Posthumain / The Posthuman Novel », thèse de doctorat, Department of French, New York University, 2006, f. 171.

7. Nabeela Sheikh, « Missing-in-Action. The American Cipher in Bret Easton Ellis and Douglas Coupland », thèse de doctorat, Département d'études anglaises, Université de Montréal, 2005, f. 158.

8. Clare Weissenberg, « This is not an exit. Reading Bret Easton Ellis », thèse de doctorat, Department of Literature, University of Essex, 1997, f. 98.

9. Mike Baxter-Kauf, « The Limit of Failure. Perversion in Psychoanalysis and Temporality in Ethical Philosophy », thèse de doctorat, Department of Comparative Literature, State University of New York, 2007, f. 246.

10. Nicki Sahlin, *op. cit.*, p. 25 : « Il est peu probable qu'Ellis ait écrit comme disciple d'une quelconque philosophie existentialiste spécifique. » [nous traduisons]

11. Nabeela Sheikh, *op. cit.*, f. 152 : « l'action ne procure aucun soulagement, aucune résolution. Ils sont pris dans la machine de la reproduction narrative, jouant leur rôle encore et encore sans le moindre progrès. » [nous traduisons]

12. Voir notamment Elizabeth Young, « Vacant Possession: Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* », *op. cit.*, p. 40.

13. James Annesley, *op. cit.*, p. 3.

14. Voir aussi Nabeela Sheikh, *op. cit.*, f. VI.

15. James Annesley, *op. cit.*, p. 10.

## Chapitre 1. Le personnage pragmatique

1. Un rapport résumé de codification est reproduit en annexe.
2. Voir Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City (N.Y.), Doubleday, 1959, 259 p. et Erving Goffman, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, New York, Basic Books, 1971, 396 p. Il s'agit aussi de ce que Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Donald de Avila Jackson identifiaient en 1967 comme les phénomènes de *feedback loops* interpersonnels (Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Donald de Avila Jackson, *Pragmatics of Human Communication. A Study in International Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York, W. W. Norton, 1967, p. 31).
3. Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1998 [1987], p. 17; trad. (*Les lois de l'attraction*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1990 [1987]), p. 18 : « la somptueuse première année aux cheveux blonds coupés court, au corps superbe, que j'ai baisée il y a une quinzaine ».
4. *Ibid.*, p. 19; trad., p. 21 : « cette sophomore affreusement laide nommée Candice ».
5. *Ibid.*, p. 54; trad., p. 64 : « Je regarde Roxanne, qui arbore toujours son foutu sourire, elle est heureuse que je lui aie demandé, et encore plus heureuse d'avoir pu refuser. »
6. *Ibid.*, p. 269; trad., p. 327 : « Je ne connaissais pas vraiment bien Bateman, mais son allure générale m'a tout de suite renseigné sur ce type : il écoutait probablement beaucoup George Winston, mangeait du fromage en buvant du vin blanc, jouait du violoncelle. »
7. *Ibid.*, p. 122; trad., p. 147 : « dieu que je dois paraître prétentieux assis à l'arrière du car, avec mes Wayfarer, mon manteau de tweed noir déchiré à l'épaule, fumant comme un pompier, un vieil exemplaire de *The Fountainhead* posé sur les cuisses. Je dois puer "Camden". »
8. *Ibid.*, p. 234; trad., p. 284 : « Il rit dès que cet imbécile de Steve ouvre la bouche, il lui demande constamment s'il désire quelque chose, et bien que Steve lui réponde non à chaque fois, Raymond le submerge d'attentions ridicules (des petits biscuits, une salade infecte mais marrante, diverses garnitures piquées au salad bar). Tout cela est tellement gerbant que tu es sur le point de partir ailleurs. Mais, chose encore plus énervante, tu n'en fais rien. Tu restes là parce que ce Steve est vraiment excitant. Et ça tu déprimes, ça te fait te demander si tu seras toujours la quintessence de la pédale. »
9. *Ibid.*, p. 249; trad., p. 303 : « Il y a des choses que je ne ferai jamais : je n'achèterai jamais de pop-corn au fromage au Pub. Je ne dirai jamais à un jeu vidéo d'aller se faire foutre. Je n'effacerai jamais les graffiti qui me concernent, que je découvrirai dans les chiottes du campus. Je ne

coucherai jamais avec personne d'autre que Lauren. Je ne jetterai jamais une citrouille sur sa porte. Je ne mettrai jamais *Burning Down the House* ("Casser la baraque") sur le juke-box. »

10. *Ibid.*, p. 169; trad., p. 203 : « je remarque qu'il est en proie à cette agitation nerveuse qui chez lui précède la baise; une énergie inquiète émane de lui ».

11. *Ibid.*, p. 38; trad., p. 44 : « Donne-m'en juste une. Sois pas vache. »

12. Jenny Mandelbaum, « Interactive Methods for Constructing Relationships », Phillip J. Glenn, Curtis D. LeBaron et Jenny S. Mandelbaum [dir.], *Studies in Language and Social Interaction. In Honor of Robert Hopper*, Mahwah (N.J.), Erlbaum, 2003, p. 209 : « La manière dont nous demandons à quelqu'un de faire quelque chose, la proportion dans laquelle nous lui laissons le choix, ou "autodétermination" sur ses propres actions, est un indicateur assez tangible de la façon dont nous nous percevons par rapport à lui. Elle peut indiquer la sorte de "pouvoir" interpersonnel que nous nous croyons capable d'imposer sur sa personne. » [nous traduisons]

13. Erving Goffman, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, *op. cit.*, p. 79 : « Considérés ensemble, les salutations et les au revoir fournissent des parenthèses rituelles autour d'une série d'activités conjointes — des genres de marques de ponctuation — et doivent pour cette raison être étudiés ensemble. Plus généralement, les salutations marquent une transition vers un état d'accessibilité accrue et les au revoir vers un état d'accessibilité réduite. » [nous traduisons]

14. *Ibid.*

15. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 185-186; trad., p. 224 : « Je lui touche la jambe et dis : "Non, ça ne change rien à ce que je ressens." / "Écoute, c'est dur pour moi aussi", il fait en écartant ma main. »

16. Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Donald de Avila Jackson, *op. cit.*, p. 86.

17. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 116; trad., p. 141 : « "Je t'ai déjà dit qu'en Irlande j'avais eu le droit à la fouille corporelle?" me demandera Franklin au déjeuner. / Mon regard ne dévia pas d'un pouce, j'éviterai à tout prix de croiser le sien quand il me posera cette question. Je feins souvent de ne pas l'entendre. »

18. *Ibid.*, p. 172; trad., p. 207 : « "Tu racontes toujours que tu fréquentes un mec de l'équipe d'aviron'. Mais c'est des bobards. C'est quoi, ton équipe d'aviron'?" je lui demande en remarquant que depuis le début nous parlons à voix basse. "Il n'y a pas d'équipe d'aviron à Sarah Lawrence, espèce de gros nigaud. Tu crois sans doute que tu peux me faire avaler toutes ces couleuvres?" / "Oh la ferme, t'es complètement cinglé," il dit d'un air dégoûté; d'un geste de la main, il me chasse de ses pensées. »

19. Erving Goffman, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, *op. cit.*, p. 178. La richesse de l'anglicisme *comeback* est difficile à rendre en français. Employé dans le domaine des sports et dans l'industrie du spectacle, il peut désigner tout autant une riposte qu'un retournement de situation lors d'un combat ou d'une partie, le retour sous les projecteurs d'une célébrité, une stratégie de défense offensive, etc. Il a des connotations à la fois de jeu, de sport, de mise en valeur de soi et d'agression.

20. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 74; trad., p. 89 : « "Non, c'est pas une fête de Toussaint. C'est la soirée du Prêt à Baiser." / "Ah ouais?" Ils redressent tous la tête en se donnant des coups de coude. "On est prêts." / "Ouais. Penchez-vous, on va vous baiser", je me retrouve en train de dire. »

21. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*, p. 9-10 : « Ensemble, les participants contribuent à une définition globale unique de la situation qui implique non pas tant une entente réelle sur ce qui existe qu'une entente réelle quant aux revendications (de quels individus, et concernant quelles questions) temporairement honorées. » [nous traduisons]

22. *Ibid.*, p. 140.

23. James J. Bradac, « Extending the Domain of Speech Evaluation. Message Judgments », Phillip J. Glenn, Curtis D. LeBaron et Jenny S. Mandelbaum [dir.], *op. cit.*, p. 52.

24. Talbot J. Taylor, *Mutual Misunderstanding. Scepticism and the Theorizing of Language and Interpretation*, Durham (N.C.), Duke University Press, coll. « Post-contemporary interventions », 1992, p. 10 : « nos pratiques discursives ordinaires et quotidiennes à propos de ce que nous disons et de ce que nous faisons avec le langage. » [nous traduisons]

25. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 212; trad., p. 257 : « "Et moi je me sens humiliée", je rétorque, à moitié sarcastique, mais il est trop bête pour le remarquer. »

26. Talbot J. Taylor, *op. cit.*, p. 11.

27. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 35; trad., p. 40 : « Je n'ai pas supporté ces mignardises de tante au saut du lit. »

28. *Ibid.*, p. 89; trad., p. 107 : « À cette époque je repérais d'anciens partenaires aux fêtes mais ne levais pas le petit doigt, tant j'avais confiance en cette nouvelle liaison. »

29. *Ibid.*, p. 180; trad., p. 216 : « Quand je l'ai regardée, j'ai compris que j'étais fou de cette fille, et tellement soulagé d'avoir une petite amie plutôt mignonne et peut-être permanente, ça m'a frappé, dans ce restaurant italien de Manchester et sur le chemin du retour vers Camden — la seule évocation de ses baisers la nuit dernière m'a fait bander — que j'avais quelque chose comme quatre disserts de retard pour le trimestre précédent, que je n'allais même pas commencer à les rédiger, et que ça n'avait aucune importance puisque *j'étais avec Lauren*. » [nous soulignons]

30. Jerry Samet et Roger C. Schank, « Coherence and Connectivity », *Linguistics and Philosophy. An International Journal*, vol. 7, n° 1, 1984, p. 72 : « Un script est un paquet d'information (ce à quoi on réfère généralement sous le nom de "structure de données" en science informatique) qui contient des représentations d'un ensemble d'évènements (réellement : des évènements-types) qui se produisent typiquement ensemble dans un ordre plus ou moins fixe. » [nous traduisons]

31. Roger C. Schank et Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1977, p. 59 : « Une sorte amusante d'ambiguïté scripturale a lieu lorsque les joueurs pensent qu'ils se trouvent dans des scripts différents, ou quand deux joueurs dans un même script ont chacun deux rôles différents, le premier réel et le second le produit de l'imagination de l'autre personne. » [nous traduisons] C'est ce qu'exprime Goffman à peu de chose près lorsqu'il avance que « social arrangements for the most part are inherently ambiguous, meaning here that the interactional facts are only loosely geared to structural ones » (Erving Goffman, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, *op. cit.*, p. 224 : « les arrangements sociaux sont pour la plus grande partie naturellement ambigus, ce qui signifie ici que les faits interactionnels ne sont que très grossièrement rattachés aux faits structureaux » [nous traduisons]). Un comportement mal interprété (arrangement social) peut facilement induire en erreur quant à la nature de la relation en cours (aspect structurel) et occasionner l'adoption d'une identification non partagée.

32. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 51-52; trad., p. 61 : « De quoi m'avait-il donc prévenu? En tout cas il ne m'avait donné aucun avertissement verbal. Sans doute en reculant vivement si je le touchais en public ou après qu'il avait joui. Ou encore si je lui offrais une bière au Pub, il piquait sa crise, jurait de la payer et posait un dollar sur la table. Mais tout ce qu'il racontait avait trait à son désir d'aller en Europe, de prendre un trimestre de vacances, et régulièrement il ajoutait, en insistant sur le mot : *seul*. Il m'avait bel et bien prévenu, mais je m'obstinais à le nier. »

33. *Ibid.*, p. 130; trad., p. 157 : « Je me tenais là, trempé jusqu'aux os, ma vie barrée en couilles. C'était terminé avec Sean. Un autre amour qui finit aux chiottes, tirons la chasse! »

34. Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 130.

35. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 246; trad., p. 299 : « Les soirées se terminent toujours ainsi. Sans grande surprise. »

36. Michel Charolles, « Coherence as a principle in the interpretation of discourse », *Text*, vol. 3, n° 1, 1983, p. 71 : « La cohérence est un principe général dans l'interprétation des actions humaines. Il est impossible de voir quelqu'un accomplir deux actions successives sans supposer que ces deux actions constituent un tout : nous imaginons nécessairement qu'elles forment les parties d'une unique intention globale justifiant leur réalisation successive. » [nous traduisons]

37. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 113; trad., p. 136 : « "Où donc étais-tu passé[e]?" je demande. / "Tu savais que je suis née dans [un] Holiday Inn?" me semble-t-elle dire. / Je la regarde, complètement paumé, pété. Maintenant elle est à côté de moi sur le lit. Je continue de la dévisager. / Enfin je dis : "Déshabille-toi, allonge-toi ou reste debout, je m'en balance, sur le lit, et puis ça n'a pas d'importance que tu sois née dans [un] Holiday Inn. Tu comprends ce que je te dis?" »

38. Nous avons adopté le terme « largage », désignant d'abord l'action de détacher ou de lâcher quelque chose (comme dans « larguer les amarres »), pour sa double signification dans le langage familier : l'abandon volontaire de quelqu'un ou de quelque chose (comme dans « larguer un amoureux »), qui nous ramène à l'implication nécessaire de l'individu dans le processus de communication (Eric Grillo, « Les paradoxes de l'incommunicabilité », Marie-Dominique Popelard [dir.], *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 77-91); et le dépassement, l'égarement, l'incompréhension (comme dans « être complètement largué »), qui relèvent directement de notre objet d'étude actuel, c'est-à-dire la pragmatique de la communication et ses états problématiques.

39. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 73; trad., p. 87-88 : « "Oh, je suis vraiment désolé pour ce soir." / "Ouais", je dis. "Désolé." / "Tu es resté?" il me demande. / "Si je suis resté? Ouais", je réponds. N'importe quoi. "Je suis resté." / "Bon dieu, je suis vraiment navré", il répète. / "Ecoute, c'est pas si grave. Vraiment", je le rassure. / "Je dois faire quelque chose pour me racheter", il me dit alors. / "Okay. D'accord", je dis. "Il faut que je pisse, hein?" / "Oh, bien sûr. Je t'attends", il me sourit. »

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 52; trad., p. 62 : « Puis, pendant qu'elle regardait ailleurs, je l'ai examinée avec une moue dégoûtée en espérant que Mitchell surprendrait ma réaction, mais j'ai fait chou blanc. »

42. *Ibid.*, p. 170; trad., p. 204 : « [Je suis] allé à Fenwick avec Brad et Richard. En fait, j'en pinçais pour Brad. Mais n'était-ce pas pour Bill? »

43. *Ibid.*, p. 29; trad., p. 33 : « Dans le taxi qui nous ramène à mon appartement, tard, il est presque cinq heures du matin, je ne réussis même pas à me rappeler ce que nous avons fait ce soir. »

44. *Ibid.*, p. 242; trad., p. 294 : « Quand je me retourne vers le bouseux, il m'adresse ce que je crois être un haussement d'épaules. Mais mon imagination me joue peut-être un tour? Ai-je fantasmé ce haussement d'épaules? L'alcool me pousse sans doute à interpréter chaque geste selon mes désirs. »

45. La version de Paul représente trente chapitres pour 31,44 % du roman, celle de Lauren vingt-six pour 19,47 %, et celle de Sean vingt-neuf pour 33,39 %. Par opposition, les versions des autres narrateurs, en fonction de leur étendue relative, vont de quatre chapitres pour 3,54 % (Victor) à un chapitre pour 0,19 % (Roxanne), ce qui rend impossible toute comparaison statistique fiable.

46. *Ibid.*, p. 234-236.

47. *Ibid.*, p. 39; trad., p. 45 : « J'ai songé à postuler pour ce rôle dans la pièce de Shepard, mais à quoi bon puisque j'en joue déjà du matin au soir? »

48. Ayn Rand, *The Fountainhead*, New York, Plume, coll. « Centennial Edition », 2005 [1943], 736 p.

49. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 120.

50. *Ibid.*, p. 175; trad., p. 210 : « Il est parti trois jours avec Mitchell dans la maison des parents de Mitchell à Cape Cod, en te disant qu'il allait voir ses parents à New York — mais alors, qui t'a appris la vérité? Roxanne, parce qu'elle fréquentait Mitchell si je ne me trompe? C'était peut-être un mensonge. Pourtant je mourais d'envie de le revoir; quel con c'était. Je me gourre sans doute. Il était peut-être tendre, et toi gourmande. »

51. Erving Goffman, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, *op. cit.*, p. 79.

52. James Phelan, *Reading People, Reading Plots. Characters, Progression and the Interpretation of Narratives*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 238 p.

53. Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota bene, 2006 [1993], p. 141.

54. James Phelan, *op. cit.*, p. 2 : « Être un personnage fictif, en d'autres mots, c'est aussi en partie être artificiel [...], et connaître un personnage est aussi en partie savoir qu'il / elle est une construction. » [nous traduisons]

55. *Ibid.*, p. 3.

56. Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 140.

57. James Phelan, *op. cit.*, p. 11.

58. *Ibid.* : « signifie que pour certaines œuvres nous pouvons avoir besoin d'invoquer les découvertes de la psychologie, de la sociologie, des sciences économiques, de la biologie et/ou de la philosophie, parce que les auteurs peuvent être en train d'extrapoler à partir de (ou peut-être d'anticiper) ces découvertes dans les représentations des composantes mimétiques du personnage. » [nous traduisons]

59. Elizabeth Young, « Vacant Possession: Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* », Elizabeth Young et Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on American "Blank Generation" Fiction*, Londres, Serpent's Tail, 1992, p. 30 : « n'existent même pas comme archétypes — nous avons parfois l'impression qu'ils ont des qualités individuelles mais que celles-ci sont tellement fausses, négligeables et empruntées qu'elles ne valent pas la peine d'être mentionnées » [nous traduisons]

60. Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, 1982, 184 p.

61. Elizabeth Young, « Vacant Possession: Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* », *op. cit.*
62. Gerald Prince, *op. cit.*, p. 72.
63. *Ibid.*
64. *Ibid.*, p. 72-73.
65. *Ibid.*, p. 164 : « [de] ce que sont les êtres humains ». [nous traduisons]
66. « [de comment] sont les êtres humains ». [nous traduisons]
67. Nabeela Sheikh, « Missing-in-Action. The American Cipher in Bret Easton Ellis and Douglas Coupland », thèse de doctorat, Département d'études anglaises, Université de Montréal, 2005, f. 175 : « Il n'y a rien de "connu" quant à un but ou à un résultat; tout est toujours en train de se produire. » [nous traduisons]
68. Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Donald de Avila Jackson, *op. cit.*, p. 31.
69. James A. Holstein et Jaber F. Gubrium, *The Self We Live By. Narrative Identity in a Postmodern World*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 99 : « Invariablement, il y a un certain niveau de "glissement" interprétatif dans l'interaction des pratiques de discours et du discours-en-pratique [...]. Cela signifie que l'analyse des pratiques interprétatives requiert de la tolérance envers le caractère "désordonné" de l'indétermination explicative. Encore là, la vie sociale en pratique est salissante. Les discours variés du soi médiatisent les pratiques interprétatives; ils ne déterminent pas de façon prévisible ce que nous ou les autres devenons ou sommes. Les membres de contextes particuliers font sélectivement appels aux, et font usage des jeux de langage auxquels ils ont accès pour produire des subjectivités, mais ils spécifient les significations dans ce processus de manière locale et contingente. » [nous traduisons]
70. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 79; trad., p. 95 : « J'espère vraiment (pas tant que ça) que Judy va revenir et m'éviter ce que je suis en train de faire. »
71. *Ibid.*, p. 34; trad., p. 39 : « Derrière le comptoir, le joli blondinet de première année ne pipait mot, caché derrière la plus grosse paire de lunettes noires que j'aie jamais vue, il servait des œufs brouillés pleins de flotte et des petits cure-dents marron, en fait de minuscules saucisses. L'idée de manger m'a donné un haut-le-cœur et j'ai regardé le blondinet qui se tenait là avec sa spatule. Mon excitation initiale a fait place à l'irritation et j'ai marmonné : "T'es tellement prétentieux" autour de ma cigarette, avant de prendre une tasse de café. »
72. *Ibid.*, p. 35; trad., p. 40-41 : « Je n'ai pas supporté ces mignardises de tante au saut du lit, j'ai voulu aller rechercher du café, mais je me suis senti trop fatigué pour marcher, si bien que je suis resté collé sur ma chaise en évitant de regarder du côté de Mitchell, et bientôt toutes les voix y compris la mienne se sont fondues en un brouhaha indistinct. »

73. Wolfram Bublitz et Uta Lenk, « Disturbed Coherence: "Fill me in" », Wolfram Bublitz, Uta Lenk et Eija Ventola [dir.], *Coherence in Spoken and Written Discourse. How to Create It and How to Describe It. Selected Papers from the International Workshop on Coherence*, Amsterdam, J. Benjamins, 1999, p. 155 : « nous savons que même l'interprétation par le locuteur de la cohérence de son propre discours n'est pas inévitablement complète. Quand nous leur demandons d'expliquer ce qu'ils voulaient dire, les locuteurs ne sont rétrospectivement pas toujours capables de dire ce qu'ils avaient l'intention d'accomplir et comment leurs paroles étaient sensées s'emboîter et faire du sens. » [nous traduisons]

74. James A. Holstein et Jaber F. Gubrium, *op. cit.*, p. 107.

75. *Ibid.*, p. 99.

76. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 54-55; trad., p. 65 : « Je ne sais pas ce qui me prend, mais je m'empare du poste et le lance à toute volée contre la porte du placard, mais il ne se brise pas, à mon grand soulagement, même si c'est un appareil bon marché. »

77. *Ibid.*, p. 205; trad., p. 248-249 : « De quoi parlons-nous au juste? Je me fiche de notre conversation. Tout cela me paraît tellement futile que je ne comprends pas pourquoi je l'enquiquine à ce point. »

78. *Ibid.*, p. 79; trad., p. 95 : « Qu'est-ce que je raconte? Ce mec est le jules de Judy. Alors je me mets en rogne contre lui : quel salaud de tromper Judy ainsi. Mais je suis trop ivre et crevée pour discuter, je me niche au creux de ses bras, il se demande ce qu'il va faire de moi. Je décide de lui laisser carte blanche. »

79. *Ibid.*, p. 36-37; trad., p. 42 : « Je ne connais pas ces gens, je pensais. Je détestais avoir choisi le théâtre comme majeure. Je me suis mis à transpirer. J'ai repoussé mon café et pris une cigarette. »

80. Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988, p. 148 : « Je désire suggérer avec ce terme non seulement que les éléments qui interagissent pour constituer nos motivations et notre comportement sont incomplets et hétérogènes, comme des fragments de choses, mais aussi ("*scrap*" étant de l'argot pour bagarre) qu'ils sont mutuellement conflictuels ou à tout le moins potentiellement en désaccord. Autrement dit, les relations entre ce que nous appelons nos "actions,", "connaissances,", "croyances,", "buts" et "intérêts" sont constitués d'interactions continues au sein de structures, mécanismes, traces, impulsions et tendances qui ne sont pas nécessairement ("naturellement" ou d'autre façon) consistants, coordonnés ou synchronisés et qu'ils sont pour ces raisons toujours plus ou moins inconsistants, déphasés, discordants et conflictuels. » [nous traduisons]

81. *Ibid.*, p. 149 : « Il n'y a pas de Jour du Jugement. Il n'y a pas de vérité finale *finale* nulle part, pour personne. » [nous traduisons]

82. Ou, pour reprendre la formule d'Holstein et Gubrium : « The self survives because we continue to refer to it, speak of it, and act toward the entity that we take to be at our moral core. » (James A. Holstein et Jaber F. Gubrium, *op. cit.*, p. 230 : « Le soi continue de survivre parce que nous continuons d'y référer, d'en parler, d'agir envers l'entité que nous croyons constituer notre noyau moral. » [nous traduisons])

83. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 9-10.

84. Michel Serres, *Les Cinq sens. Philosophie des corps mêlés — 1*, Paris, Grasset, 1985, 381 p.

85. James A. Holstein et Jaber F. Gubrium, *op. cit.*

86. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 39; trad., p. 45 : « Et je me suis retrouvé dans la peau de l'amoureux éconduit. Alors, bien sûr, je me suis rappelé que j'étais seulement un type éconduit, mais plus un amoureux. »

87. *Ibid.*, p. 206; trad., p. 224 : « "Je n'aime pas cet arrangement", je dis. / De retour dans la voiture, sans me regarder, il dit : "Alors barre-toi." / Morale de l'histoire? »

88. *Ibid.*, p. 23-24; trad., p. 26 : « "Tu n'as pas d'herpès, ou de truc de ce genre?" il me demande pendant que nous nous déshabillons. / Je soupire et réponds : "Non." Si seulement j'étais ivre. / Il me dit que certains racontent que j'en ai. / Je préfère ne pas savoir qui colporte cette rumeur. Si seulement j'étais ivre morte. / C'est agréable, mais je ne suis pas dans le coup. Allongée là, je pense à Victor. / Victor. »

89. *Ibid.*, p. 218 : « feverish »; trad., p. 264 : « fiévreux ».

90. *Ibid.*, p. 208-225.

91. *Ibid.*, p. 167; trad., p. 201 : « Il bandait mou, sans vraiment se sentir excité. Quelque chose manquait... Il y avait un problème quelque part, une erreur. Il ne savait pas laquelle. En pleine confusion il s'est mis à la baiser, et avant de jour il a pigé : impossible de se rappeler la dernière fois où il avait couché à jeun... » Notons ici que le changement de pronom (utilisation de la troisième personne) ne fait que renforcer cette impression de dissociation.

92. *Ibid.*, p. 61; trad., p. 73 : « Je m'approche du fût, Paul Denton se tient à côté de lui et il n'y a plus de bière et Tony vend des bouteilles de bière deux dollars pièce dans sa chambre et je ne veux pas dépenser mon fric et je ne suis pas d'humeur à les soutirer à ce type et je soupçonne Denton d'avoir quelques dollars et je lui demande si ça lui dirait d'aller prendre une caisse de bière et ce mec est si pété qu'il me demande de dîner avec lui demain soir et j' imagine que moi aussi je suis bourré et je lui réponds oui d'accord même si je ne sais foutrement plus très bien ce que je raconte, plongé dans la plus totale confusion. Je m'éloigne et finis par coucher encore avec Deidre ce qui quand même... Je ne sais plus la suite. »

93. *Ibid.*, p. 117-119.

94. *Ibid.*, p. 109-111.

95. *Ibid.*, p. 57; trad., p. 68 : « Je m’imagine ce pauvre beau Victor à Rome ou à Paris, seul, affamé, paumé, qui essaie désespérément de me contacter, qui injurie peut-être une opératrice chiantie dans un italien ou un yiddish approximatif, au bord des larmes, il tente de me joindre. »

96. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*, p. 140.

97. *Ibid.*, p. 234 : « Si l’acteur déforme les faits de quelque façon que ce soit, il doit le faire en accord avec l’étiquette de la fausse représentation; il ne doit pas se mettre dans une position de laquelle même l’excuse la plus boiteuse et le public le plus coopératif ne peuvent l’extirper. » [nous traduisons]

98. Barbara Herrnstein Smith, *op. cit.*, p. 148.

99. James A. Holstein et Jaber F. Gubrium, *op. cit.*, p. 10 : « En état de siège ou déjà défait, il est clair que le soi social a vu de meilleurs jours. [...] Toutefois, il est difficile de nier que cette entité sociale prétendument assiégée demeure une chose envers laquelle nous agissons constamment; nous considérons ses intérêt quand nous élaborons nos objectifs personnels, formulons des actions et atteignons des buts. C’est aussi un objet à partir duquel nous continuons d’agir; il fournit une motivation et une justification pour ce que nous disons et faisons. Presque tout ce que nous tentons ou accomplissons aujourd’hui est fait en relation aux types de sois que nous sommes. De la maternelle et des garderies aux prisons, cliniques et hospices, l’identité individuelle est la base de tous les choix et des processus décisionnels qui affectent nos vies. Du berceau à la tombe, nous référons perpétuellement à nos sois pour faire sens de nos conduites et de nos expériences, et pour nous guider dans nos actions. Le soi, en d’autres mots, n’est pas quelque chose que nous sommes, mais un objet que nous construisons activement et aux côtés duquel nous vivons. » [nous traduisons]

## Chapitre 2. Penser la communication

1. Éric Grillo, « Les paradoxes de l’incommunicabilité », Marie-Dominique Popelard [dir.], *Moments d’incompréhension. Une approche pragmatique*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 88.

2. Fayçal Najab, « Apparente (in)compréhension », Marie-Dominique Popelard [dir.], *op. cit.*, p. 65-66.

3. *Ibid.*, p. 66.

4. Francisco Yus Ramos, « Towards a Pragmatic Taxonomy of Misunderstandings », *Revisita Canaria de Estudios Ingleses*, n° 38, 1999, p. 217.

5. Nous laissons bien sûr de côté les cas pathologiques étudiés en contexte clinique (sénilité, psychose, etc.), qui ne sont aucunement pertinents dans le cadre de notre analyse.

6. Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, New York, Random House, 1998 [1987], p. 281; trad. (*Les lois de l'attraction*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1990 [1987]), p. 341-342 : « J'ignore pourquoi je courais comme un dératé. Je sautais par-dessus les monticules de neige, jamais à ma connaissance je n'avais couru si vite. Et ce n'était pas à cause de Sean. Il était trop tard pour cela. [...] Je n'agissais pas par passion. J'agissais tout simplement. Parce que cela semblait la seule solution. Comme si on m'avait demandé de le faire. Mais l'origine de cet ordre demeurerait floue. »

7. Fayçal Najab, *op. cit.*, p. 66.

8. Éric Grillo, *op. cit.*, p. 87.

9. Voir par exemple Edda Weigand, « Misunderstanding. The Standard Case », *Journal of Pragmatics. An Interdisciplinary Journal of Language Studies*, vol. 31, n° 6, 1999, p. 763-785.

10. Talbot J. Taylor, *Mutual Misunderstanding. Scepticism and the Theorizing of Language and Interpretation*, Durham (N.C.), Duke University Press, coll. « Post-contemporary interventions », 1992, p. 128.

11. *Ibid.*, p. 195 : « il est apparent que le caractère "scrappy" des agents postmodernes complique le problème. Si chaque agent communicationnel est lui-même le lieu de motivations, de croyances et de désirs conflictuels, pourquoi le comportement de deux de ces agents devrait-il produire régulièrement les sortes de motifs de conformité et d'accord nécessaires à l'ordre communicationnel? » [nous traduisons]

12. *Ibid.*, p. 18 : « Après tout, nous disons parfois que nous doutons de la compréhension de nos interlocuteurs; y a-t-il une bonne raison pour laquelle ce ne devrait pas toujours être le cas? Quelle justification y a-t-il à cette croyance relevant du "sens commun" voulant que nos interlocuteurs nous comprennent habituellement (et que nous les comprenions nous-mêmes)? Si des communicateurs se comprennent parfois entre eux, s'agit-il d'une occurrence régulière (ou cela se produit-il seulement dans des contextes spéciaux)? Comment pouvons-nous en être sûrs? » [nous traduisons]

13. Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988, p. 109.

14. Anna Ciliberti, « The Effect of Context in the Definition and Negotiation of Coherence », Wolfram Bublitz, Uta Lenk et Eija Ventola [dir.], *Coherence in Spoken and Written Discourse. How to Create It and How to Describe It. Selected Papers from the International Workshop on Coherence*, Amsterdam, J. Benjamins, 1999, p. 200.

15. H. Paul Grice, « Logic and Conversation », *Syntax and Semantics*, vol. 3, 1975, p. 45-46.

16. Barbara Herrnstein Smith, *op. cit.*, p. 109 : « une interaction dans laquelle chaque parti agit en relation avec l'autre différemment — selon des manières différentes et asymétriques et des

motivations spécifiques différentes — et aussi avec des conséquences différentes pour chacun. » [nous traduisons]

17. Éric Grillo, *op. cit.*, p. 89.

18. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 59; trad., p. 70 : « Avec un soupir je me suis dit que, si je couchais avec lui ce soir, j'étais bon pour me suicider demain matin. »

19. *Ibid.*, p. 60; trad., p. 72 : « J'ai pensé que ce serait un sacré exploit que d'attirer ce garçon dans mon lit. »

20. *Ibid.*, p. 61; trad., p. 73 : « Ça me rappelle les gamins qu'on choisit en dernier au lycée pour constituer les équipes. C'est nul. »

21. *Ibid.*, p. 60; trad., p. 72 : « quesadilla ».

22. *Ibid.*, p. 61; trad., p. 73 : « caisse de bière ».

23. *Ibid.*, p. 60; trad., p. 72 : « "Ça te dirait d'aller prendre une quesadilla?" j'ai demandé. "Tu veux qu'on dîne ensemble demain soir? Mexicain? Casa Miguel?" »

24. *Ibid.*, p. 61; trad., p. 73 : « le mec est si pété qu'il me demande de dîner avec lui demain soir et j'imagine que moi aussi je suis bourré et je lui réponds oui d'accord même si je ne sais foutrement plus très bien ce que je raconte. »

25. Talbot J. Taylor, *op. cit.*, p. 18 : « nous disons parfois que nous doutons de la compréhension de nos interlocuteurs; y a-t-il une bonne raison pour laquelle ce ne devrait pas toujours être le cas? » [nous traduisons]

### Chapitre 3. Esthétique du texte

1. Nabeela Sheikh, « Missing-in-Action. The American Cipher in Bret Easton Ellis and Douglas Coupland », thèse de doctorat, Département d'études anglaises, Université de Montréal, 2005, f. 176 : « [Les] actions n'apparaissent pas à la lectrice comme étant surprenantes ou décalées par rapport au personnage, puisque la lectrice a échoué à formuler des attentes pour gouverner d'une manière ou d'une autre sa lecture. Cela glisse dangereusement vers un territoire où la lectrice ne se soucie simplement pas de ce que le personnage fait. » [nous traduisons]

2. D'autres malentendus majeurs qui conditionnent différenciellement l'action dans le roman : contrairement à ce que pense Sean, Lauren n'est pas l'admiratrice secrète qui dépose des notes passionnées dans son casier postal et il n'est pas non plus le père de l'enfant de Lauren. Contrairement à ce que croit Paul, Sean n'a pas grandi dans le Sud et n'est pas boursier. Et contrairement à ce dont Lauren est convaincue, Victor n'est plus son petit ami depuis son départ en Europe et ne l'a probablement jamais été avant. Chacune des versions des différents narrateurs

---

progresses à partir d'informations différentielles issues de malentendus fonctionnels (c'est-à-dire n'entraînant pas de blocage dans les interactions entre les personnages) qui ne sont soumis à aucune réparation.

3. Maria L. Assad, « Michel Serres. In Search of a Tropography », N. Katherine Hayles [dir.], *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 290.

4. Thomas M. Kavanagh, « Michel Serres, *Les Cinq sens* », *MLN*, vol. 101, n° 4, sept. 1986, p. 937-941.

5. Michel Serres, *Les Cinq sens. Philosophie des corps mêlés* — 1, Paris, Grasset, 1985, 381 p.

6. Maria L. Assad, *op. cit.*, p. 290.

7. Thomas M. Kavanagh, *op. cit.*, p. 939.

8. *Ibid.*, p. 938 : « ancré dans et consubstantiel à nos corps physiques en tant que sièges et récepteurs de nos cinq sens » [nous traduisons]

9. Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988, p. 148.

10. Michel Serres, *op. cit.*, p. 243-244.

11. *Ibid.*, p. 245.

12. *Ibid.*, p. 114.

13. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1990, p. 10.

14. Barbara Herrnstein Smith, *op. cit.*, p. 109.

15. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, *op. cit.*, p. 8.

16. Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

17. *Ibid.*, p. 130.

18. Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Donald de Avila Jackson, *Pragmatics of Human Communication. A Study in International Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York, W. W. Norton, 1967, p. 127 : « Dans un système circulaire auto-modificatif, les "résultats" (dans le sens d'altération d'état après une période de temps) ne sont pas tant déterminés par les conditions initiales que par la nature du processus, ou les paramètres du système. Pour dire les choses simplement, ce principe d'équifinalité signifie que les mêmes résultats peuvent émerger

d'origines différentes, parce que c'est la nature de l'organisation qui est déterminée. » [nous traduisons]

19. Michel Serres, *op. cit.*, p. 114.

20. Le « roman de campus » est un sous-genre littéraire qui s'est développé surtout à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'appellation désigne tout roman se déroulant dans une université (ou autour de celle-ci) et dont les personnages sont des professeurs ou des étudiants. Souvent satirique, le roman de campus décrit le monde universitaire comme une société fermée, un monde possédant ses propres codes et valeurs. L'opposition entre le campus et le reste du monde, les luttes hiérarchiques et les tensions sociales (races, genre, etc.) y sont des thèmes récurrents. Pour une étude plus approfondie sur le sujet, voir Markus Felsberger, « The campus novel. An intercultural comparison », mémoire de maîtrise, LA Anglistik und Amerikanistik/Italienisch, Université de Vienne, 2008, 135 f.

21. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, *op. cit.*, p. 10.

22. Maria L. Assad, *op. cit.*, p. 290.

23. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, *op. cit.*, p. 98-99.

24. William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1988, p. 130.

25. Jerry Samet et Roger C. Schank, « Coherence and Connectivity », *Linguistics and Philosophy. An International Journal*, vol. 7, n° 1, 1984, p. 73 : « Les parties d'un récit que nous avons déjà traitées et le contexte dans lequel un récit est produit construisent des attentes fortes quant à la forme générale de ce qui vient après. Ces attentes fournissent une des clefs du problème de l'orientation des inférences — nos connaissances sur le monde restreignent notre attention à un petit ensemble de chemins inférentiels que nous suivrons activement à n'importe quel point du processus de compréhension. » [nous traduisons]

26. Michel Serres, *op. cit.*, p. 114.

27. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 11.

28. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, *op. cit.*, p. 98-99 : « quand le temps coule à l'envers le long du même chemin qu'il a emprunté précédemment, chaque point de jonction est déjà prédéterminé, et la chance ne joue ainsi plus aucun rôle dans l'évolution du système. » [nous traduisons]

29. Nicki Sahlin, « "But This Road Doesn't Go Anywhere": The Existential Drama in *Less Than Zero* », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, vol. 33, n° 1, 1991, p. 24 : « médiocre, bien

que techniquement accompli [...], s'appuyant beaucoup trop sur les futilités de la vie au collègue » [nous traduisons]

30. William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*, *op. cit.*, p. 130 : « La non-fiabilité du langage comme instrument de communication est due aux ambiguïtés, chevauchements et incertitudes qui adviennent à cause de ses propres lois internes autoréférentielles, ses propres caractéristiques, qui ne sont pas celles du message qu'on essaie d'envoyer à travers lui. Elles sont plutôt les caractéristiques d'un système autonome qui est l'accumulation de tous les autres messages ayant été transmis par ses moyens. » [nous traduisons]

31. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, *op. cit.*, p. 9-10 : « alors que les systèmes réellement aléatoires ne montrent aucun motif perceptible lorsqu'ils sont cartographiés dans un espace de phase, les systèmes chaotiques se contractent dans une région confinée et tracent à l'intérieur de celle-ci des motifs complexes. » [nous traduisons]

32. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 85.

33. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, *op. cit.*, p. 170 : « le présupposé fondamental de la théorie du chaos [...] est que l'unité individuelle n'a pas d'importance. Ce qui compte sont les symétries récursives entre différents niveaux du système. » [nous traduisons]

## Chapitre 4. Autres lieux du chaos

1. Maria L. Assad, « Michel Serres. In Search of a Tropography », N. Katherine Hayles [dir.], *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 290. Voir aussi N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1990, p. 10.

2. N. Katherine Hayles, « Introduction. Complex Dynamics in Literature and Sciences », N. Katherine Hayles [dir.], *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, *op. cit.*, p. 8.

3. Roger C. Schank et Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1977, p. 2 : « les approches mécanistiques basées sur des systèmes logiques fermes sont inadéquates lorsqu'appliquées au monde réel [...]. Le monde réel est désordonné et souvent illogique. » [nous traduisons]

4. Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, New York, Random House, 1998 [1987], p. 161; trad. (*Les lois de l'attraction*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, 10/18, coll.

« Domaine étranger », 1990 [1987]), p. 194 : « la chanson s'achève, une nouvelle commence et tout cela n'a aucun sens ».

5. *Ibid.*, p. 168.

6. *Ibid.*; trad., p. 202 : « Je continue de regarder Huey Lewis, qui ne parvient pas à sortir de cette fête. Il tient les mains d'une blonde platinée, et ils ne réussissent pas à sortir. Ils ouvrent une kyrielle de portes, mais aucune ne donne sur l'extérieur. L'une dévoile un train qui leur fonce dessus, un vampire est caché derrière une autre, mais impossible de trouver la sortie. Quel symbole. »

7. *Ibid.*, p. 162-163; trad., p. 196 : « Lila m'a avoué qu'elle craignait que Gina ne la quitte, car ce trimestre-ci c'est "in" de coucher avec des femmes. »

8. *Ibid.*, p. 163; trad., p. 196 : « Que répondre à ça? Et le trimestre prochain alors? Au fait, oui, *et le trimestre prochain?* »

9. *Ibid.*, p. 173-174; trad., p. 209 : « *J'aurais peut-être dû essayer une autre voie. Celle que ce petit homme à la station-service de Pheonix m'avait conseillée [sic], ou plutôt pressée de prendre.* »

10. *Ibid.*, p. 174; trad., p. 209 : « ouh — *Devinez quoi? Pas le temps.* »

11. *Ibid.*, p. 173; trad., p. 209 : « *J'entends de la musique quelque part, ça vient d'un autre pavillon et peut-être j'essaie de chanter avec elle, mais comme d'habitude je me surprends à essayer d'arriver au bout du morceau avant qu'il ne s'achève.* »

12. Beverly R. Voloshin, « Strange Attractors. Literature and the Poststructural Field », *Pacific Coast Philology*, vol. 30, n° 1, 1995, p. 138-139 : « Une différence entre la théorie du chaos et la critique littéraire poststructuraliste est que la théorie du chaos valorise la régularité de l'instabilité et réduit les phénomènes à des formules, alors que les praticiens de la déconstruction et autres formes de la critique poststructuraliste valorisent la pullulation des textes. » [nous traduisons]

13. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 280-281; trad., p. 341 : « Nous nous embrassons poliment, puis il s'éloigne de son côté et moi du mien, [...] en ressentant à peu près la même chose qu'en septembre, octobre, voire en novembre, j'attends Victor sans trop douter de l'avenir. »

14. *Ibid.*, p. 282; trad., p. 342 : « J'ai retrouvé une respiration normale, acquiescés en éclatant de rire, avec le sentiment d'être identique à moi-même. »

15. *Ibid.*, p. 283; trad., p. 343 : « Je suis remonté dans ma voiture. Je n'ai pas changé. »

16. N. Katherine Hayles, « Introduction. Complex Dynamics in Literature and Sciences », *op. cit.*, p. 8 : « Il n'y a pas si longtemps, l'idée que le chaos puisse démontrer des comportements organisés était un oxymore. Dans la science du chaos, c'est devenu un truisme. Une des découvertes remarquables de la nouvelle science est que les systèmes complexes suivent des chemins

---

prévisibles vers l'entropie et tracent des motifs reconnaissables lorsqu'ils sont cartographiés dans des diagrammes temporels sériels. » [nous traduisons]

17. Voir les critiques de Nicki Sahlin, « "But This Road Doesn't Go Anywhere": The Existential Drama in *Less Than Zero* », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, vol. 33, n° 1, 1991, p. 24 et d'Elizabeth Young, « Vacant Possession: Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* », Elizabeth Young et Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on American "Blank Generation" Fiction*, Londres, Serpent's Tail, 1992, p. 40-41.

18. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 101; trad., p. 122 : « Je suis maintenant avec Franklin. Judy s'en moque. Elle fréquente Steve le première année. Steve s'en moque. Elle a baisé avec lui le soir où elle est allée à Williamstown. Je m'en moque. Tout cela est tellement chiant. »

19. *Ibid.*, p. 212; trad., p. 256 : « "Je crois qu'on devrait parler," il dit. / "Il n'y a rien à dire", je l'avertis, et le plus étonnant c'est qu'il n'y a réellement rien à dire. »

20. *Ibid.*, p. 13; trad., p. 13 : « c'est une histoire qui va peut-être t'ennuyer, mais tu n'es pas obligé d'écouter, elle m'a dit, parce qu'elle avait toujours su que ça se passerait comme ça ».

21. Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

22. *Ibid.*, p. 81.

23. Frederick Turner, « Transcending Biological and Social Reductionism », *SubStance. A Review of Theory and Literature Criticism*, vol. 30, n° 1-2 [94-95], 2001, p. 232 : « L'interaction — voilà la clef. Une fois qu'un individu ou un écosystème a émergé, sa structure est si complexe et le parcours l'ayant mené à ce stade si itératif et embrouillé que les conditions initiatrices sont largement perdues dans l'intégrité du tout, de la même façon que les coups de pinceau de Rembrandt ou de Michel-Ange se perdent dans l'imposante image qui les organise. » [nous traduisons]

24. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 130.

25. Frederick Turner, *op. cit.*, p. 226 : « Comme le veut la plaisanterie, le temps est le moyen trouvé par la nature pour s'assurer que tout ne se produise pas d'un seul coup. » [nous traduisons]

26. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 130.

27. Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 283; trad., p. 344 : « Alors elle a commencé de me raconter sa vie, ce qui n'avait rien de très passionnant, et quand Rockpile s'est mis à chanter *Heart* j'ai augmenté le volume pour couvrir la voix de la fille, mais je me suis quand même tourné vers elle en hochant la tête avec un regard intéressé et un sourire sérieux, ma main a serré son genou, et elle ».

28. Martin Davis, « What Is a Computation? », De Lynn Sheen [dir.], *Mathematics Today. Twelve Informal Essays*, New York/Berlin, Springer-Verlag, 1978, p. 255.

29. *Ibid.* : « Notez que nous ne disons pas simplement que nous ne savons pas comment résoudre le problème ou que la solution est difficile. Nous disons : il n'y a pas de solution. » [nous traduisons]

30. Tim O'Brien, *Going After Cacciato*, New York/Londres, Delacorte Press/Cape, 1978, 318 p.

31. N. Katherine Hayles, « Introduction. Complex Dynamics in Literature and Sciences », *op. cit.*, p. 8 : « Le monde tel que les chaotiques l'imaginent, donc, est riche en évolutions imprévisibles, plein de formes complexes et de flux turbulents, caractérisé par la non-linéarité des relations entre causes et effets, et fracturé en des échelles de longueurs multiples qui rendent la globalisation précaire. » [nous traduisons]

32. William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1988, p. 109.

33. *Ibid.*, p. 36.

34. Tim O'Brien, *op. cit.*, cité par Bret Easton Ellis, *op. cit.*, p. 9; trad., p. 9 : « Même alignés bout à bout, les faits n'avaient toujours pas d'ordre véritable. Les événements ne s'enchaînaient pas. Les faits restaient indépendants, aléatoires, sans lien entre eux alors même qu'ils se produisaient, épisodiques, brisés, dépourvus de continuité, si bien qu'on n'avait jamais le sentiment d'événements découlant d'événements antérieurs. »

35. Notons aussi que *Going After Cacciato* est un roman de guerre qui se déroule pendant le conflit au Vietnam, dans les années 1970. Au-delà de la pertinence certaine de la courte citation utilisée par Ellis en exergue, le choix de ce roman pour ouvrir *The Rules of Attraction* suggère plusieurs autres pistes d'analyse intéressantes qui ne sont pas sans rappeler nos propres réflexions : le chaos de la guerre dans *Going After Cacciato* fait écho à celui des relations sociales qui unissent les personnages d'Ellis, engagés dans leurs propres combats; c'est le déserteur, celui qui abandonne ses compagnons et refuse d'assumer ses responsabilités, qui est le plus libre de tous; etc. Même entre le Paul Denton d'Ellis et le Paul Berlin de O'Brien, un étrange jeu de correspondances s'instaure : commune obsession du détail, frustration partagée devant la nécessité de devoir constamment se défendre, même poursuite entêtée du déserteur inaccessible (Cacciato/Sean)... De la jungle du Vietnam au campus du New Hampshire, du roman de O'Brien à celui d'Ellis, les stratégies humaines face au chaos demeurent étonnamment semblables.

36. Frederick Turner, *op. cit.*, p. 222.

37. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, *op. cit.*, p. 10 : « Se répétant presque eux-mêmes mais pas tout à fait, les systèmes chaotiques génèrent des motifs d'une extrême complexité, dans lesquels les aires de symétrie sont mélangées aux asymétries dans toutes les échelles d'agrandissement. » [nous traduisons]

38. Frederick Turner, *op. cit.*, p. 222.

- 
39. Citée dans N. Katherine Hayles, « Introduction. Complex Dynamics in Literature and Science », *op. cit.*, p. 7.
40. *Ibid.* : « Le terme [chaotiques] désigne certaines attitudes envers le chaos qui sont manifestes dans divers sites de la culture, dont le poststructuralisme et la science du chaos. » [nous traduisons]
41. *Ibid.*, p. 2 : « Marqué par des dénotations scientifiques aussi bien que par des interprétations historiques et mythiques, il sert d'intersection, de jonction où des strates et des courants variés de la culture se rencontrent. » [nous traduisons]
42. *Ibid.*, p. 10-11 : « [le chaos] apporte une nouvelle façon de penser l'ordre, le conceptualisant non pas comme une condition totalisée mais comme la reproduction de symétries qui tolère aussi les asymétries et les imprévisibilités. » [nous traduisons]
43. William R. Paulson, « Literature, Complexity, Interdisciplinarity », N. Katherine Hayles [dir.], *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 43.

## Chapitre 5. L'œuvre complète 1985-2005

1. Alexander Flory, « "Out is in". Bret Easton Ellis und die Postmoderne », thèse de doctorat, Neuphilologischen Fakultät, Ruprecht-Karls-Universität, 2006, f. 8.
2. Nicki Sahlin, « "But This Road Doesn't Go Anywhere": The Existential Drama in *Less Than Zero* », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, vol. 33, n° 1, 1991, p. 23-42.
3. *Ibid.*, p. 25.
4. Clare Weissenberg, « This is not an exit. Reading Bret Easton Ellis », thèse de doctorat, Department of Literature, University of Essex, 1997, f. 41.
5. Nicki Sahlin, *op. cit.*, p. 23.
6. Maud Granger Remy, « Le Roman Posthumain / The Posthuman Novel », thèse de doctorat, Department of French, New York University, 2006, f. 11.
7. Alexander Flory, *op. cit.*, f. 8.
8. Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, New York, Random House, 1998 [1987], p. 237-240 (*Les lois de l'attraction*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1990 [1987]).
9. *Ibid.*, p. 140.
10. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1991, p. 258-265. Désormais, une traduction française des citations tirées

de cet ouvrage sera fournie en note, à partir de l'édition suivante : *American Psycho*, traduit de l'anglais par Alain Defossé, Paris, Robert Laffont, 2000 [1991], 450 p.

11. Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 2005, p. 170. Désormais, une traduction française des citations tirées de cet ouvrage sera fournie en note, à partir de l'édition suivante : *Lunar Park*, traduit de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 2007 [2005], 473 p.

12. Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, *op. cit.*, p. 182; trad., p. 219 : « Les gens ont peur de traverser le campus après minuit. Un type sous acide me chuchote ça à l'oreille, un dimanche à l'aube après que j'ai passé presque toute la semaine à planer avec des cristaux de méthédrine, en pleurant, et je sais que c'est vrai. »

13. *Ibid.*, p. 111-115.

14. Bret Easton Ellis, *The Informers*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1995 [1994], p. 130-151. Désormais, une traduction française des citations tirées de cet ouvrage sera fournie en note, à partir de l'édition suivante : *Zombies*, traduit de l'anglais par Bernard Willerval, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1998 [1994], 277 p.

15. Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1998 [1985], p. 9; trad., p. 9 : « Les gens ont peur de se retrouver sur les autoroutes de Los Angeles. C'est la première chose que j'entends quand je reviens en ville. [...] Cette phrase ne devrait pas m'ennuyer, mais elle s'incruste désagréablement dans mon esprit. Plus rien ne semble important. [...] Je crois plus facile d'entendre que les gens ont peur de se retrouver que "Je suis presque sûre que Muriel est anorexique", ou le chanteur à la radio qui hurle à propos des ondes magnétiques. » Désormais, une traduction française des citations tirées de cet ouvrage sera fournie en note, à partir de l'édition suivante : *Moins que zéro*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Club France Loisirs, 1987 [1985], 235 p.

16. Peter Freese, « Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*. Entropy in the "MTV Novel"? », Reingard M. Nischik et Barbara Korte [dir.], *Modes of Narrative. Approaches to American, Canadian and British Fiction, Presented to Helmut Bonheim*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990, p. 71.

17. *Ibid.*, p. 72.

18. Nabeela Sheikh, « Missing-in-Action. The American Cipher in Bret Easton Ellis and Douglas Coupland », thèse de doctorat, Département d'études anglaises, Université de Montréal, 2005, f. 148.

19. Son nom lui-même, « Clay », suggère la malléabilité et l'absence de forme originelle. En anglais, *clay* signifie « argile » ou « glaise », matière utilisée en poterie et en sculpture.

20. Nicki Sahlin, *op. cit.*, p. 26.

21. Matthew J. Marr, « An Ambivalent Attraction? Post-Punk Kinship and the Politics of Bonding in *Historias del Kronen* and *Less Than Zero* », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 10, n° 1, 2006, p. 13.

22. Nabeela Sheikh, *op. cit.*, f. 152.

23. Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, *op. cit.*, p. 10-11; trad., p. 11 : « Je monte à l'étage, croise la nouvelle bonne qui me sourit et paraît deviner qui je suis, je passe devant les chambres de mes deux sœurs, où rien ne semble avoir changé, sinon quelques posters fixés au murs, et j'entre dans ma chambre, où rien n'a bougé depuis mon départ. »

24. *Ibid.*, p. 20; trad., p. 22-23 : « Sur le juke-box, Joan Jett and the Blackhearts chantent *Crimson and Clover*. Je regarde les murs en écoutant les paroles. "*Crimson and Clover, over and over and over and over...*" [...] il y a ce type en chemise rouge avec de longs cheveux nattés qui fait semblant de jouer de la guitare et de chanter les paroles de la chanson dans le box voisin du nôtre, et il se met à secouer la tête et sa bouche ouvre. "*Crimson and clover, over and over and over and over... Crimson and Clo-oh-over...*" »

25. *Ibid.*, p. 195; trad., p. 221 : « "Où vas-tu?" je lui ai demandé. / "J'en sais rien", il a dit. "J'me balade." / "Mais cette rue ne mène nulle part", je lui ai dit. / "Peu importe." / "Qu'est-ce qui importe?" je lui ai demandé au bout d'un moment. / "Simplement d'aller de l'avant", il a répondu. »

26. *Ibid.*, p. 11; trad., p. 12 : « Elvis regarde derrière moi, avec son sourire ironique, torve, il regarde par la fenêtre. Le mot "*Trust*" (Confiance) plane au-dessus de sa tête; ses lunettes de soleil, un verre rouge et l'autre bleu, sont posées sur l'extrémité de son nez, si bien qu'on voit ses yeux légèrement de biais. Ils ne me regardent pas. Ils regardent la personne qui serait debout près de la fenêtre, mais je suis trop fatigué pour me lever et me camper près de la fenêtre. »

27. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op. cit.*, p. 19-20; trad., p. 36 : « – Laisse tomber, dit Evelyn. C'est une fille de Camden. A quoi d'autre peut-on s'attendre à ton avis? / – Oh mon Dieu, gémit Timothy, c'est vraiment usant, ce genre de nana. *Et mon petit ami, et comme je l'aime, mais il en aime une autre, et comme je souffre sans lui, mais il ne s'intéresse pas à moi, et blablabla, et blablabla...* Mon Dieu, quelle plaie, Elles y croient, tu vois? C'est d'une tristesse... Tu n'es pas de mon avis, Bateman? / – Oui. Elles y croient. Quelle tristesse. / – Tu vois, Bateman est du même avis que moi, dit Price d'un air suffisant. »

28. *Ibid.*, p. 44-45.

29. Mike Baxter-Kauf, « The Limit of Failure. Perversion in Psychoanalysis and Temporality in Ethical Philosophy », thèse de doctorat, Department of Comparative Literature, State University of New York, 2007, f. 236.

30. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op. cit.*, p. 349-351.

31. *Ibid.*, p. 399; trad., p. 450 : « En fait, bien que je sache pertinemment que j'aurais dû faire *cela* au lieu de ne pas le faire, j'ai vingt-sept ans, bon Dieu, et c'est ainsi que, euh, que les choses se présentent dans un bar ou dans une boîte, à New York, et *partout*, peut-être, en cette fin de siècle, et c'est ainsi que les gens, tu vois, les gens comme *moi*, se comportent, et voilà ce que signifie pour moi être *Patrick*, enfin, c'est ce que je pense, et donc, voilà, hein, euh... » Suit un soupir, un léger haussement d'épaules, un autre soupir. »

32. Nabeela Sheikh, *op. cit.*, f. 152.

33. Bret Easton Ellis, *The Informers*, *op. cit.*, p. 7-15.

34. *Ibid.*, p. 175-195.

35. Dans « At the Still Point » (*ibid.*, p. 7-15), un groupe d'amis se retrouvent au restaurant le soir du premier anniversaire du décès de Jamie, l'un des leurs. À l'exception de Raymond, ils refusent tous de mentionner l'évènement ou de le souligner, incapables même de lever leur verre pour un simple toast. Par la suite, seul Raymond est absent du reste du livre, exempté grâce à sa capacité unique parmi les autres à dire la mort. Dans le dixième chapitre, « At the Still Point » (*ibid.*, p. 175-195), nous retrouvons Jamie quelques années plus tard, devenu un vampire, condamné à l'impossibilité de mourir à cause de l'incapacité à reconnaître la mort des autres personnages — car la mort, pour s'accomplir, a besoin d'un témoin, de quelqu'un pour faire advenir la mise à mort par le langage (Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *Critique*, n° 20, janv. 1948, p. 41-42). Il en est réduit à menacer son psychologue pour obtenir du Darvocet, un antidouleur puissant, pour endurer simplement la douleur de ne pas mourir (*ibid.*, p. 194).

36. *Ibid.*, p. 219-226.

37. *Ibid.*, p. 218; trad., p. 276 : « pour rassembler des informations sur [notre] comportement, informations qui [leur] serviront finalement à [nous] envahir et à [nous] détruire, ainsi qu'[ils] le feront pour les autres galaxies ».

38. Bret Easton Ellis, *Glamorama*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1999 [1998], p. 257-258. Désormais, une traduction française des citations tirées de cet ouvrage sera fournie en note, à partir de l'édition suivante : *Glamorama*, traduit de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, 2000 [1998], 537 p.

39. Marie-Pierre Girard, « Dans les coulisses de *Glamorama*. L'abandon du lecteur », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, f. 3.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, f. 2.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

---

44. Bret Easton Ellis, *Glamorama*, *op. cit.*, p. vii; trad., p. 9 : « *Il n'y avait pas de temps à l'époque où ni vous, ni moi, ni ces rois n'existaient.* »

45. Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, *op. cit.*, p. 250; trad., p. 301-302 : « *(Mais tu n'avais pas écrit ce livre) / (Quelque chose d'autre a écrit ce livre) / (Et ton père voulait maintenant que tu remarques certaines choses) / (Tu rêves un livre, et quelquefois le rêve devient la réalité) / (Lorsque tu abandonnes la vie pour la fiction, tu deviens un personnage)* »

46. *Ibid.*, p. 197; trad., p. 239 : « Ce qui suit est le dialogue que j'ai écrit pour la scène dans la chambre à coucher ce soir-là, mais que Jayne a refusé de jouer et réécrit. »

47. *Ibid.*, p. 302; trad., p. 359 : « Il n'y a réellement pas d'autre moyen, pour décrire les événements [...], que de relater les faits tout simplement. L'écrivain voulait faire ce travail, mais je l'en ai dissuadé. »

48. *Ibid.*, p. 277; trad., p. 332 : « aspirait au chaos, au mystère, à la mort ». »

49. *Ibid.*, p. 292; trad., p. 348 : « Tu ne t'es pas rendu compte du fait que, même si tu te sentais consolé, tu étais encore aveugle? »

50. Maud Granger Remy, *op. cit.*, f. 106.



# Annexe.

## Rapport résumé de codification

Projet : Projet BEE

Généré : 2009-08-22 14:15

Nombre d'usagers : 1

Codification par

**Nom**

Joëlle Gauthier

**Initiales**

JG

Éléments internes\Corpus Bret Easton Ellis\The Rules of Attraction

Nœuds	Références	Couverture (%)
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué	106	99,89
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Communication problématique	39	3,05

Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Communication problématique\ Abandons et ruptures	17	1,14
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Communication problématique\ Échecs de cohérence	11	1,49
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Communication problématique\ Largages	4	0,79
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Communication problématique\ Tentatives ratées	11	0,28
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Manipulations	98	5,56
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Manipulations\Actes de parole malhonnêtes	60	3,07
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Manipulations\Performances frauduleuses	43	2,73
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Métadiscours de l'auteur	17	0,65
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Narrateurs	105	99,89
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Narrateurs\Admiratrice secrète	6	3,34
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Narrateurs\Lauren	26	19,47

Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\Narrateurs non récurrents	7	7,77
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\Narrateurs non récurrents\ Anonyme 1	1	1,74
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\ Narrateurs non récurrents\ Bertrand	1	0,49
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\ Narrateurs non récurrents\ Clay	1	0,93
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\ Narrateurs non récurrents\ Eve	1	1,41
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\ Narrateurs non récurrents\ Mitchell	1	1,54
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\ Narrateurs non récurrents\ Patrick	1	1,45
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\ Narrateurs non récurrents\ Roxanne	1	0,19
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\Paul	30	31,44
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Narrateurs\Sean	29	33,39

Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Narrateurs\Stuart	3	0,88
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Narrateurs\Victor	4	3,54
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Négociations	59	7,17
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Négociations\Comebacks	21	0,61
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Négociations\Infirmations et disqualifications	32	0,92
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Négociations\Intrusions	7	2,65
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Négociations\Trêves problématiques	9	3,54
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Négociations\What-do-you-mean syndrome	1	0,05
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Chevauchements	50	1,67
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Chevauchements\Circonstances matérielles divergentes	9	0,28
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Chevauchements\Dialogues divergents	8	0,5
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Chevauchements\Hypothèses erronées	8	0,24

Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Chevauchements\Informations erronées sur autrui	5	0,18
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Chevauchements\Erreurs d'identification de la fonction d'action	21	0,5
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives	996	25,98
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Evaluer	92	1,58
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Evaluer\Jugements naïfs	7	0,14
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Evaluer\ Métadiscours pratique	88	1,48
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Failles	76	2,72
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Failles\ Imprécisions et estimations	29	0,86
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Failles\Handicaps perceptifs	4	0,1
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Failles\ Interprétations multiples	15	0,82

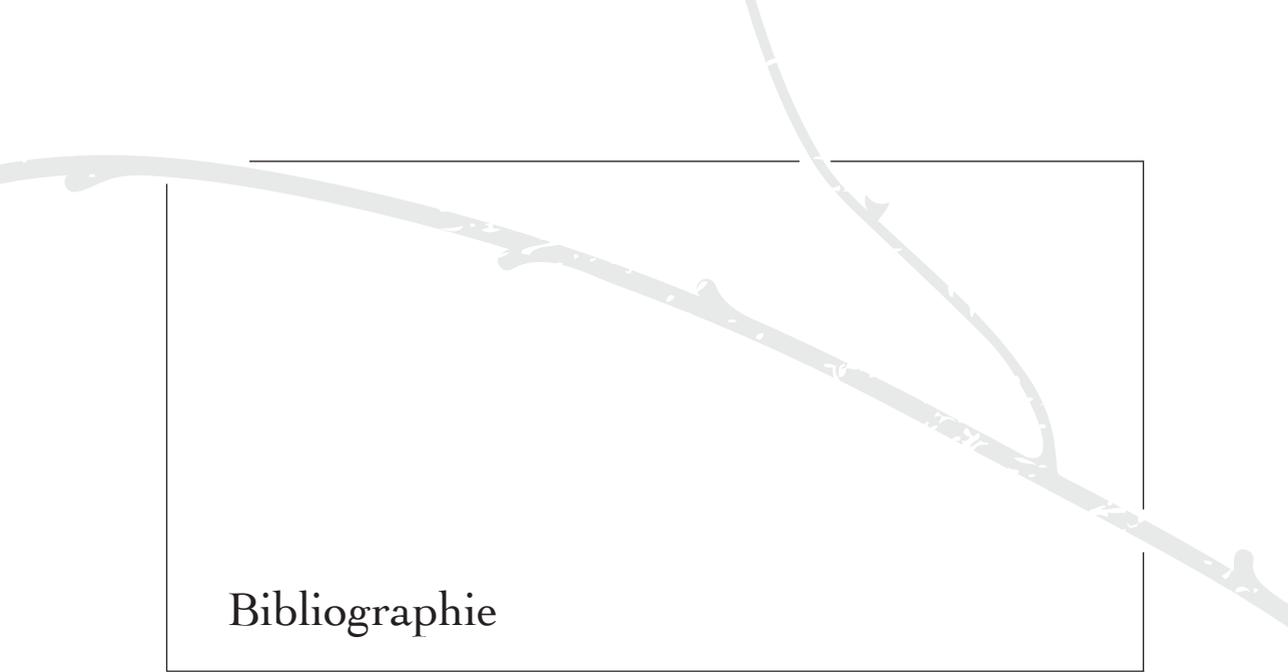
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Faillles\Fabrications	6	0,26
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Faillles\Oublis	26	0,88
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Identifier et interpréter	428	8,34
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Identifier et interpréter\Réserves conversationnelles	11	0,4
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Identifier et interpréter\Langage corporel	165	3,29
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Identifier et interpréter\Marqueurs matériels	54	0,96
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Identifier et interpréter\Ordres verbaux	115	1,08
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Identifier et interpréter\Salutations	65	2,21
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Identifier et interpréter\Signes d'attachement physiques	60	0,89
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale	462	14,71

Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Autrui	339	9,57
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Autrui\Attributions de buts	17	0,37
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Autrui\Attributions de pensées et sentiments	69	1,48
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Autrui\Descriptions	225	5,86
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Autrui\Profilage	37	2,05
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Evènements	77	2,1
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Evènements\Interprétations rétrospectives	37	1,42
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Evènements\Recherche de résolution	11	0,3
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Evènements\Relativisation	36	0,68

Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Soi	77	3,88
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Soi\Buts et plans	42	0,84
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Soi\Changements de pronom	7	2,31
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Soi\Descriptions	21	0,43
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Soi\Principes de vie	6	0,26
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Mise en récit minimale\Soi\Profilage	2	0,23
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Nommer	24	0,32
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Nommer\Relations	9	0,14
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pratiques narratives\Nommer\Types de situations	15	0,18
Nœuds hiérarchiques\The Rules of Attraction disséqué\Pure contingence	92	6,36

Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pure contingence\ <i>Ambivalences</i>	24	2,01
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pure contingence\ <i>Contradictions</i> volonté-actions	21	0,69
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pure contingence\ <i>Coups-de-tête</i>	12	0,73
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pure contingence\ <i>Inconforts</i>	11	0,54
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pure contingence\ <i>Indifférence</i> situationnelle	9	0,32
Nœuds hiérarchiques\ <i>The Rules of Attraction</i> disséqué\Pure contingence\ <i>Revirements</i>	29	2,57





## Bibliographie

### Logiciel

NVivo, version 8 (Microsoft Windows, 163 Mo), QSR International, 2008.

### Œuvres de Bret Easton Ellis

Ellis, Bret Easton. *Less Than Zero*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1998 [1985], 208 p.

\_\_\_\_\_. *The Rules of Attraction*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1998 [1987], 283 p.

\_\_\_\_\_ . *American Psycho*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1991, 399 p.

\_\_\_\_\_ . *The Informers*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1995 [1994], 226 p.

\_\_\_\_\_ . *Glamorama*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 1999 [1998], 560 p.

\_\_\_\_\_ . *Lunar Park*, New York, Random House, coll. « Vintage Contemporaries », 2005, 400 p.

## Traductions des œuvres de Bret Easton Ellis

Ellis, Bret Easton. *Moins que zéro* (titre original : *Less Than Zero*), traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Club France Loisirs, 1987 [1985], 235 p.

\_\_\_\_\_ . *Les lois de l'attraction* (titre original : *The Rules of Attraction*), traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1990 [1987], 344 p.

\_\_\_\_\_ . *American Psycho* (titre original : *American Psycho*), traduit de l'anglais par Alain Defossé, Paris, Robert Laffont, 2000 [1991], 450 p.

\_\_\_\_\_ . *Zombies* (titre original : *The Informers*), traduit de l'anglais par Bernard Willerval, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1998 [1994], 277 p.

\_\_\_\_\_ . *Glamorama* (titre original : *Glamorama*), traduit de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, 2000 [1998], 537 p.

---

\_\_\_\_\_. *Lunar Park* (titre original : *Lunar Park*), traduit de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 2007 [2005], 473 p.

## Autres œuvres mentionnées

Kaniewska, Marek. *Less Than Zero*, États-Unis, 1987, 98 min.

O'Brien, Tim. *Going After Cacciato*, New York/Londres, Delacorte Press/Cape, 1978, 318 p.

Rand, Ayn. *The Fountainhead*, New York, Plume, coll. « Centennial Edition », 2005 [1943], 736 p.

## Corpus critique

Annesley, James. *Blank Fictions. Consumerism, Culture, and the Contemporary American Novel*, New York, St. Martin's Press, 1998, 175 p.

Baxter-Kauf, Mike. « The Limit of Failure. Perversion in Psychoanalysis and Temporality in Ethical Philosophy », thèse de doctorat, Department of Comparative Literature, State University of New York, 2007, 250 f.

Flory, Alexander. « "Out is in". Bret Easton Ellis und die Postmoderne », thèse de doctorat, Neuphilologischen Fakultät, Ruprecht-Karls-Universität, 2006, 376 f.

Freese, Peter. « Bret Easton Ellis, Less Than Zero. Entropy in the "MTV Novel" ? », Reingard M. Nischik et Barbara Korte [dir.], *Modes of Narrative. Approaches to*

*American, Canadian and British Fiction, Presented to Helmut Bonheim*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990, p. 68-87.

Girard, Marie-Pierre. « Dans les coulisses de *Glamorama*. L'abandon du lecteur », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 115 f.

Granger Remy, Maud. « Le Roman Posthumain / The Posthuman Novel », thèse de doctorat, Department of French, New York University, 2006, 461 f.

Marr, Matthew J. « An Ambivalent Attraction? Post-Punk Kinship and the Politics of Bonding in *Historias del Kronen* and *Less Than Zero* », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 10, n° 1, 2006, p. 9-22.

Sahlin, Nicki. « "But This Road Doesn't Go Anywhere": The Existential Drama in *Less Than Zero* », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, vol. 33, n° 1, 1991, p. 23-42.

Sheikh, Nabeela. « Missing-in-Action. The American Cipher in Bret Easton Ellis and Douglas Coupland », thèse de doctorat, Département d'études anglaises, Université de Montréal, 2005, 279 f.

Weissenberg, Clare. « This is not an exit. Reading Bret Easton Ellis », thèse de doctorat, Department of Literature, University of Essex, 1997, 400 f.

Young, Elizabeth. « Children of the Revolution. Fiction Takes to the Streets », Elizabeth Young et Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on American "Blank Generation" Fiction*, Londres, Serpent's Tail, 1992, p. 1-20.

\_\_\_\_\_. « Vacant Possession. Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* », Elizabeth Young et Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on American "Blank Generation" Fiction*, Londres, Serpent's Tail, 1992, p. 21-42.

## Pragmatique de la communication

Bazzanella, Carla et Rossana Damiano. « Coherence and Misunderstanding in Everyday Conversations », Wolfram Bublitz, Uta Lenk et Eija Ventola [dir.], *Coherence in Spoken and Written Discourse. How to Create It and How to Describe It. Selected Papers from the International Workshop on Coherence*, Amsterdam, J. Benjamins, 1999, p. 175-187.

\_\_\_\_\_. « The Interactional Handling of Misunderstanding in Everyday Conversations », *Journal of Pragmatics. An Interdisciplinary Journal of Language Studies*, vol. 31, n° 6, 1999, p. 817-836.

Bradac, James J. « Extending the Domain of Speech Evaluation. Message Judgments », Phillip J. Glenn, Curtis D. LeBaron et Jenny S. Mandelbaum [dir.], *Studies in Language and Social Interaction. In Honor of Robert Hopper*, Mahwah (N.J.), Erlbaum, 2003, p. 45-56.

Bublitz, Wolfram. « In the Eye of the Beholder. "The Rather Mystical Notion of Coherence" », Keith Carlon, Kristin Davidse et Brygida Rudzka-Ostyn [dir.], *Perspectives on English. Studies in Honour of Professor Emma Vorlat*, Leuven, Peeters, 1994, p. 213-230.

\_\_\_\_\_. « Introduction. Views of Coherence », Wolfram Bublitz, Uta Lenk et Eija Ventola [dir.], *Coherence in Spoken and Written Discourse. How to Create*

*It and How to Describe It. Selected Papers from the International Workshop on Coherence*, Amsterdam, J. Benjamins, 1999, p. 1-7.

Bublitz, Wolfram et Uta Lenk. « Disturbed Coherence. "Fill me in" », Wolfram Bublitz, Uta Lenk et Eija Ventola [dir.], *Coherence in Spoken and Written Discourse. How to Create It and How to Describe It. Selected Papers from the International Workshop on Coherence*, Amsterdam, J. Benjamins, 1999, p. 153-174.

Charolles, Michel. « Coherence as a principle in the interpretation of discourse », *Text*, vol. 3, n° 1, 1983, p. 71-97.

Ciliberti, Anna. « The Effect of Context in the Definition and Negotiation of Coherence », Wolfram Bublitz, Uta Lenk et Eija Ventola [dir.], *Coherence in Spoken and Written Discourse. How to Create It and How to Describe It. Selected Papers from the International Workshop on Coherence*, Amsterdam, J. Benjamins, 1999, p. 189-203.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City (N.Y.), Doubleday, 1959, 259 p.

\_\_\_\_\_. *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, New York, Basic Books, 1971, 396 p.

Grice, H. Paul. « Logic and Conversation », *Syntax and Semantics*, vol. 2, 1975, p. 41-58.

Grillo, Éric. « Les paradoxes de l'incommunicabilité », Marie-Dominique Popelard [dir.], *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 77-91.

---

Holstein, James A. et Jaber F. Gubrium. *The Self We Live By. Narrative Identity in a Postmodern World*, New York, Oxford University Press, 2000, 268 p.

LeBaron, Curtis D., Jenny S. Mandelbaum et Phillip J. Glenn. « An Overview of Language and Social Interaction Research », Phillip J. Glenn, Curtis D. LeBaron et Jenny S. Mandelbaum [dir.], *Studies in Language and Social Interaction. In Honor of Robert Hopper*, Mahwah (N.J.), Erlbaum, 2003, p. 1-39.

Mandelbaum, Jenny. « Interactive Methods for Constructing Relationships », Phillip J. Glenn, Curtis D. LeBaron et Jenny S. Mandelbaum [dir.], *Studies in Language and Social Interaction. In Honor of Robert Hopper*, Mahwah (N.J.), Erlbaum, 2003, p. 207-240.

Najab, Fayçal. « Apparente (in)compréhension », Marie-Dominique Popelard [dir.], *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 65-76.

Samet, Jerry et Roger C. Schank. « Coherence and Connectivity », *Linguistics and Philosophy. An International Journal*, vol. 7, n° 1, 1984, p. 57-82.

Schank, Roger C. et Robert P. Abelson. *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1977, 248 p.

Smith, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988, 229 p.

Taylor, Talbot J. *Mutual Misunderstanding. Scepticism and the Theorizing of Language and Interpretation*, Durham (N.C.), Duke University Press, coll. « Post-contemporary interventions », 1992, 266 p.

Watzlawick, Paul, Janet Helmick Beavin et Donald de Avila Jackson. *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York, W. W. Norton, 1967, 296 p.

Weigand, Edda. « Misunderstanding. The Standard Case », *Journal of Pragmatics. An Interdisciplinary Journal of Language Studies*, vol. 31, n° 6, 1999, p. 763-785.

Yus Ramos, Francisco. « The "What-Do-You-Mean Syndrome". A Taxonomy of Misunderstandings in Harold Pinter's Plays », *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 6, 1998, p. 81-100.

\_\_\_\_\_. « Towards a Pragmatic Taxonomy of Misunderstandings », *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n° 38, 1999, p. 217-239.

## Chaos et théories de l'information

Assad, Maria L. « Michel Serres. In Search of a Tropography », N. Katherine Hayles [dir.], *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 278-298.

Davis, Martin. « What Is a Computation? », De Lynn Sheen [dir.], *Mathematics Today. Twelve Informal Essays*, New York/Berlin, Springer-Verlag, 1978, p. 241-267.

Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 267.

Hayles, N. Katherine. « Spinning the Web. Representative Field Theories and Their Implications », *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1984, p. 31-59.

\_\_\_\_\_. *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1990, 309 p.

\_\_\_\_\_. « Introduction. Complex Dynamics in Literature and Science », N. Katherine Hayles [dir.], *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 1-33.

Kavanagh, Thomas M. « Michel Serres, *Les Cinq sens* », *MLN*, vol. 101, n° 4, sept. 1986, p. 937-941.

Paulson, William R. *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1988, 193 p.

\_\_\_\_\_. « Literature, Complexity, Interdisciplinarity », N. Katherine Hayles [dir.], *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 37-53.

Turner, Frederick. « Transcending Biological and Social Reductionism », *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 30, n° 1-2 [94-95], 2001, p. 220-235.

Voloshin, Beverly R. « Strange Attractors. Literature and the Poststructural Field », *Pacific Coast Philology*, vol. 30, n° 1, 1995, p. 133-141.

## Autres références théoriques

Blanchot, Maurice. « La littérature et le droit à la mort », *Critique*, n° 20, janv. 1948, p. 30-47.

Felsberger, Markus. « The campus novel. An intercultural comparison », mémoire de maîtrise, LA Anglistik und Amerikanistik/Italienisch, Université de Vienne, 2008, 135 f.

Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota bene, 2006 [1993], 294 p.

Phelan, James. *Reading People, Reading Plots. Characters, Progression and the Interpretation of Narratives*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 238 p.

Prince, Gerald. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, 1982, 184 p.

Ricœur, Paul. *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, 404 p.

Serres, Michel. *Les Cinq sens. Philosophie des corps mêlés — 1*, Paris, Grasset, 1985, 381 p.

# Remerciements

À Bertrand Gervais pour ses précieux conseils et son soutien.

Et à mes collègues du Laboratoire NT2 (Gabriel, Sandrine, Simon, Isabelle, Grégory, Maxime, Daniel, Kim, Alice, Carl, Anaïs) pour leur inspirante déjante quotidienne.



## **Collection « Mnémosyne »**

**Directeur : Bertrand Gervais**

Créée en 2009, la collection publie chaque année le meilleur mémoire de maîtrise soumis par un étudiant membre de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

### **Titres parus**

Liliane Fournelle. *Le corps pensant. Parcours d'Annie Dillard. Connaissances encyclopédiques et subjectivité dans Pèlerinage à Tinker Creek*, n° 01, 2010.

Virginie Turcotte. *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*, n° 02, 2010.

Joëlle Gauthier. *Bret Easton Ellis. Une descente dans le chaos. Lecture pragmatique de The Rules of Attraction*, n° 03, 2011.



## **Figura**

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

[figura@uqam.ca](mailto:figura@uqam.ca)

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8