

## Le jeu d'imitation dans *Copies conformes* de Monique LaRue

Daniel Canty

Volume 21, Number 2 (62), Winter 1996

Suzanne Jacob

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201243ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201243ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Canty, D. (1996). Le jeu d'imitation dans *Copies conformes* de Monique LaRue. *Voix et Images*, 21(2), 324–336. <https://doi.org/10.7202/201243ar>

Article abstract

Abstract

The novel *Copies conformes*, by Monique LaRue, raises a series of questions related to fictional ontology. These questions arise from the environment in which the characters move (San Francisco and its immediate vicinity), which is seen through the representation of technology in the novel as a source of simulation (Baudrillard) and of the utopia of communication (Wiener). Turing's machine provides a narrative model and the imitation game symbolizes the interactions between the characters. Their ontological dilemmas find an imaginary solution in Turing's technical metaphors.

# Le jeu d'imitation dans *Copies conformes* de Monique LaRue

Daniel Canty, Université du Québec à Montréal

---

*La lecture de Copies conformes de Monique LaRue soulève une série de questions d'ontologie fictionnelle. Elles sont motivées par l'environnement dans lequel évoluent les personnages : San Francisco et ses environs immédiats, envisagés à travers la représentation de la technologie dans le roman comme un foyer de la simulation (Baudrillard) et de l'utopie de la communication (Wiener). La machine de Turing fournit un modèle de la narration et le jeu d'imitation symbolise les interactions des personnages. Leurs dilemmes ontologiques trouvent une solution imaginaire dans les métaphores techniques de Turing.*

---

[...] paper is no longer a debased surrogate for the stone tablets of old upon which one hammered out imperishable truths, but rather a ceaseless flow, fluttering through the printer like time itself, a medium for truth's restless fluidity, as flesh is for the spirit, and endlessly recyclable<sup>1</sup>.

Robert Coover, *Pinocchio in Venice*

L'action du roman de Monique LaRue, *Copies conformes*<sup>2</sup>, repose sur la recherche par la narratrice, une mère de famille québécoise nommée Claire Dubé, d'une macro-disquette contenant un précieux programme de traduction ébauché par son mari. La plupart des personnages que Claire

- 
1. Traduction libre de l'auteur : «[...] le papier n'est plus un succédané pour les tablettes de pierre des temps anciens, où l'on gravait des vérités impérissables, mais plutôt un flux sans fin, traversant les imprimantes comme le temps lui-même, un médium où s'éprouve la fluidité inépuisable de la vérité, pareil à la chair pour l'esprit, et infiniment recyclable.
  2. Monique LaRue, *Copies conformes*, Paris/Montréal, Denöel/Lacombe, 1989. Les citations du roman seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages de cette édition, précédé du sigle CC.

sera amenée à rencontrer au long de ses démarches entretiennent des liens avec le milieu de l'informatique. Il ne faudra donc pas être surpris de la place importante qu'occupent la technologie et la réflexion sur la technologie dans le roman<sup>3</sup>. Guère plus d'un paragraphe de *Copies conformes* ne passe sans qu'il soit fait mention d'un quelconque objet technique, et les métaphores de type scientifique y sont abondamment utilisées<sup>4</sup>. Cette insistance sur le fait techno-scientifique s'explique en bonne partie par le lieu où se déroule l'action du récit, la ville de San Francisco et ses alentours, qui apparaissent à Claire comme un environnement essentiellement artificiel, baignant dans « la luminosité insupportable de la science-fiction » (CC, p. 29).

L'environnement technique dans lequel sont plongés les personnages de *Copies conformes* entraîne la formulation — chez eux comme chez le lecteur — d'une série de questions d'ontologie fictionnelle. La résolution de ce questionnement existentiel exige le recours à des schèmes explicatifs qui tiennent compte de l'hybridation identitaire des personnages et de leur environnement. Il s'agira donc de montrer comment la narratrice envisage les processus cognitifs dans les termes de la machinerie de Turing. En second lieu, j'examinerai la représentation de San Francisco dans le roman comme lieu d'enracinement du régime du simulacre tel que décrit par Jean Baudrillard et de l'idéologie de la communication de Norbert Wiener, pour ensuite démontrer que le jeu d'imitation d'Alan Turing fournit un modèle adéquat des activités des personnages. Enfin, je reviendrai sur la question des hybrides et de leur multiplication dans les foyers de la simulation telle que la présente LaRue.

3. Jean-François Chassay, dans le chapitre intitulé « L'invention d'une ville (Des villes et des fantômes) » (*L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1995), souligne l'importance de la technique dans le roman de LaRue, sans toutefois en faire l'objet central de son analyse. Il s'intéresse avant tout à la question de l'hypertextualité, telle que l'envisage l'informatique (et non Gérard Genette).
4. Au premier chapitre seulement, il est question d'une « opération », du « réfrigérateur » (CC, p. 7), de « l'avion », de « l'aéroport », d'une « voiture », de « cheveux électrisés », de la « Renault 5 » (CC, p. 8), de son « klaxon », de rouler « sans penser, comme un rat conditionné », dans le labyrinthe des rues de Berkeley, de « membre fantôme » (CC, p. 9), du « courant [qui] ne passait pas » entre des amoureux comme « deux iguanes, la veille d'une explosion nucléaire » sans « un seul électron de passion pour brancher [...] [leurs] deux têtes sur [...] [leurs] deux corps », du « moteur » et du « rétroviseur » de la Renault, de café « instantané » (CC, p. 10), de « montre », des « points scintillants [qui] inscraient sur des tableaux noirs l'appel aux voyageurs » (CC, p. 11), d'une « macro-disquette [...] dans une boîte de Bernoulli », de « pontage coronarien », d'un « aspirateur » (CC, p. 12), de « l'interlangue », du centre de recherches de « Palo Alto », d'une « horloge », du fait de jouer « à "l'espace" avec le robot à voix synthétique » (CC, p. 13) et ainsi de suite.

### Le fil d'Ariane du labyrinthe technique

Michel Serres remarquait que «la langue française use d'un seul mot pour dire le temps qui passe et coule — *time*, *zeit* — et le temps qu'il fait — *weather*, *wetter*<sup>5</sup>». On peut dire que San Francisco représente pour Claire le lieu d'un *autre temps*, dans les deux sens du mot. Les mois passés à San Francisco lui permettent de se mettre à distance d'elle-même : elle se dira prise dans une «histoire qui n'était pas la [sienne] et ne le serait jamais» (CC, p.24). Montréal, qu'elle semble invoquer chaque fois qu'elle s'adresse à son mari/son amour au cours du récit, figure pour elle le lieu de la mémoire, du couple et de la maternité. Sa «ligne de vie minimaliste — mon enfant, mon mari» (CC, p. 65) rattache Claire à Montréal comme un cordon de sûreté et donne un sens à son existence. Claire suit cette «ligne de vie» en même temps qu'elle dévide «le petit fil de [sa] raison» (CC, p. 51), évoqué à répétition au cours du roman.

La continuité de ce fil s'impose à Claire, exilée au beau milieu de l'empire du faux et de la copie, comme l'unique conviction possible : «[L]e fil du temps ne casse pas. C'est ma seule conviction. Je ne l'ai pas choisie, elle s'est imposée à moi.» (CC, p. 9) «Le temps est la seule et unique réalité» (CC, p. 168), affirme Claire, et si San Francisco lui apparaît si étrange, si irréelle, c'est qu'elle n'arrive pas à y lire les traces du temps. Il n'y existe qu'en fonction de son retour à Montréal, dont la proximité fracture «l'éternité [...] encerclé[e] par le vide» (CC, p. 9)<sup>6</sup> du *Bay Area*. San Francisco est une ville «silencieuse, et sans passé» (CC, p. 29), qui joue comme un vecteur d'oubli, puisque si on peut l'en croire, «[p]lus on va vers le futur, plus l'oubli fonctionne vite» (CC, p. 91), et que l'on est, «sur les bords du Pacifique, [...] un peu dans le futur», où «il n'y [a] pas la «patine du temps»» (CC, p. 29), où «il est tentant de céder à l'illusion d'être là depuis toujours, et pour toujours» (CC, p. 91). Cette illusion est renforcée, sinon générée, par la stabilité climatique de San Francisco, qui s'oppose à «l'incertitude barométrique» (CC, p. 29) qui règne à Montréal.

Paul Auster paraphrasait Oliver Sacks lors d'une entrevue pour affirmer que «[t]out individu complet [...] est constamment en train de se raconter l'histoire de sa vie d'un instant à l'autre — en suivant le fil de sa propre histoire» et que «[c]hez les gens qui souffrent de troubles cérébraux, ce fil est rompu. Quand cela arrive, on s'éparpille<sup>7</sup>». Pour Claire comme pour beaucoup des personnages du roman<sup>8</sup>, il faut, «au risque de

5. Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin/Flammarion, coll. «Champs», 1992 [1990], p. 51.

6. Les nombreuses références à un «compte à rebours» (CC, p. 7), à l'accélération (CC, p. 50), à l'abrégement (CC, p. 126) et autres distorsions de la durée en témoignent.

7. Paul Auster, *L'Art de la faim*, Arles, Actes Sud, 1992 [1982], p. 289.

8. Diran Zarian par exemple, qui s'accroche à Claire comme «à la raison même», sans qui il affirme qu'il serait «devenu fou» (CC, p. 113).

l'exaspérer complètement», «[continuer] à suivre le petit fil blanc de [la] raison» (CC, p. 101). Son déroulement dans le temps structure l'identité et l'expérience, et permet de lutter contre la menace de l'éparpillement.

À travers la métaphore du fil, Claire pose une équivalence entre raison, mémoire et temps. Le fil cher à Claire peut s'assimiler au ruban sans fin qui alimente la machine hypothétique imaginée par Alan Turing pour illustrer sa réponse (mathématique) au 10<sup>e</sup> problème de Hilbert. La machine de Turing consiste «simplement en une bande de papier sans fin et un pointeur qui pouvait lire, écrire ou effacer un symbole, déplacer la bande vers la droite ou vers la gauche, pointer une des cases du papier et s'arrêter. Cette machine devait être capable de résoudre tous les problèmes pouvant être formulés en termes d'algorithmes<sup>9</sup>». Les composantes de la machine correspondent à celles de l'ordinateur moderne : le pointeur est l'unité de traitement alors que la bande de papier représente la mémoire, et les instructions qu'elle recueille, les logiciels. La machine de Turing est le blason de la révolution informatique. Claire y reconnaît inconsciemment un modèle pour la conscience assimilée, à l'ère des sciences cognitives, aux machines qu'elle imagine. Les retours constants du fil métaphorique dans la narration de Claire construisent par condensation une image de la conscience comme machine de Turing. Elle renvoie à l'idéal d'une rationalité parfaite, dont l'exercice repose sur l'obéissance à la logique qui s'incarne dans la mémoire, hors de laquelle il n'existe pas de *temps réel*, comme disent les informaticiens.

Ce fantasme soulève un paradoxe métaréflexif. Claire envie le serpent de papier qui s'étire éternellement dans la machine de Turing, alors qu'elle est comme lui un être de papier. Cependant, elle se distingue de l'appareil fictif de Turing, puisque son statut romanesque l'oblige à simuler un être de chair, avec son lot de fantasmes et d'angoisses. Claire désirerait-elle révoquer, en s'identifiant à une fiction technologique, son propre statut imaginaire, comme si la fable de Turing bénéficiait d'un surplus de réalité par rapport à la fiction littéraire? Claire se comporte comme si le fantasme technique de Turing pouvait supplanter les angoisses qui l'animent et qui existent dans la mesure où elle demeure une fiction littéraire, conservant une filiation à la réalité, ou tout au moins au réalisme. Son objectif ultime est de parer à l'apparition de ses angoisses, conditionnées par sa propre manifestation en tant que personnage littéraire. C'est pourquoi elle menace à chaque instant de rejeter le masque romanesque et de glisser du personnage à l'automate. Paradoxalement, elle croit qu'il vaut mieux, dans le labyrinthe technique de San Francisco, suivre le fil de la machine que risquer de s'y perdre.

9. Philippe Breton, *Une histoire de l'informatique*, Paris, Seuil, coll. «Points sciences», 1990 [1987], p. 52.

### Le régime du simulacre et l'idéologie de la communication

Le voyage qu'entreprend Claire a pour effet de multiplier son image à ses propres yeux. Elle ne se sent plus capable de choisir si elle doit se reconnaître dans des fictions romanesques ou des fictions techniques, de décider entre l'attachement au passé ou l'abandon au futur, entre le refuge familial et le royaume d'une machine mythique et de sa progéniture. Le paysage technologique de San Francisco l'écartèle entre des conceptions contradictoires du monde.

Claire perçoit dès l'abord son exil californien comme un séjour au domaine de l'image : « Trop connu, déjà vu. Ici, on était toujours un peu dans le film, de l'autre côté de l'écran. » (CC, p. 24) Cependant, elle se rend peu à peu « à l'évidence » : elle ne correspond « à aucune de ces histoires » (CC, p. 128) de « grandes amoureuses » (CC, p. 104)<sup>10</sup> dont les films ou les romans lui renvoient l'image, mais les « liens anachroniques qui rattachent aux autres » (CC, p. 129) déterminent son irrémédiable appartenance à sa propre histoire de mère et d'épouse. Sans doute en vient-elle à penser pouvoir quitter son amour/son mari/Montréal et à vivre une aventure avec l'ingénieur Diran Zarian parce que l'illusion d'éternité dans laquelle baigne San Francisco lui fait croire qu'elle pourra y rester toujours. L'histoire émane de Montréal comme un bruit de fond dont les événements du roman viendraient masquer la rumeur. Dénuée de la profondeur d'un temps vécu, San Francisco oppose au mouvement qui fait l'histoire la résistance du mythe.

« Nous sentons le temps couler dans nos veines, et rien n'est plus émouvant que ses marques sur notre peau. » (CC, p. 116) Ces traces ne sont pas visibles sur l'épiderme des habitants de San Francisco, qui utilisent les techniques de la chirurgie plastique dans l'espoir de transcender le temps et les frontières identitaires. San Francisco partage avec la science-fiction ses initiales, et, conséquemment, Claire envisage ses habitants comme des clones, des monstres ou des mutants, que la technologie aurait réduits à un état « inhumain ». Le « clone de David Bowie », qui sert de secrétaire au « U.C.B. Center of Languages » (CC, p. 30), ou encore le couple grotesque que forment Brigid O'Doorsey, d'une « inimaginable, [...] inhumaine maigreur » (CC, p. 41) et son fils Joe, « masse désarticulée, presque inhumaine » (CC, p. 43), fournissent des exemples éloquentes des hybrides qui peuplent la ville. Dans un tel milieu, où la norme est aux « visages complètement artificiels, mille fois remodelés, "désincrustés", desquamés » (CC, p. 41), la reconnaissance des héritages génétiques, des différences raciales ou culturelles, tels qu'ils devraient se manifester dans certaines caractéristiques corporelles, devient de plus en plus problématique.

10. « La princesse de Clèves, Anna Karénine, Emma Bovary, Anne-Marie Stretter, Jeanne Moreau dans *Moderato Cantabile*. » (CC, p. 104)

Claire peut affirmer que, «[c]ontrairement à ce qu'on pourrait imaginer, on ne rencontrait pas facilement les Américains dans ces banlieues où tout le monde joue un peu à Frankenstein avec le silicium» (CC, p. 53). San Francisco est le lieu «d'un métissage parfait parce que artificiel», peuplé par «la nouvelle race d'après les races<sup>11</sup>», dont le corps mille fois reconstruit de Michael Jackson figurait, selon Jean Baudrillard, le présage.

Loin d'y reconnaître le principe d'un avenir idéal, Claire perçoit plutôt le métissage généralisé dont elle est témoin en Californie en tant qu'un des signes d'une dystopie en voie d'advenir à l'échelle mondiale. L'ouverture du dialogue des hommes avec des machines auxquelles ils ressemblent de plus en plus constitue pour elle un aspect important de ce futur inquiétant. Le dégoût qu'éprouve Claire face aux nouveaux artifices de la socialité se double d'une fascination quant à leur «inquiétante étrangeté». Cette réaction négative oppose sa résistance à l'aspiration inconsciente au machinisme qui s'exprime dans sa narration.

Il faut se rappeler que c'est la Californie qui a donné naissance, dans le sillage du mouvement hippie, aux premiers micro-ordinateurs, machines cosmopolites par excellence, conçues dans le but explicite de favoriser l'accès généralisé à l'information, et sa circulation en dehors des grands centres de calcul et du complexe militaro-industriel<sup>12</sup>. Il s'agissait ni plus ni moins d'actualiser le rêve de Norbert Wiener, un des pères fondateurs de la cybernétique, qui envisageait la société comme un vaste ordinateur dont les hommes et les machines de traitement de l'information constitueraient les relais<sup>13</sup>. Pour Wiener, le «mouvement d'échange d'information [...] [est] constitutif intégralement des phénomènes, aussi bien naturels qu'artificiels<sup>14</sup>». L'homme et la machine ne se distinguent que par le niveau de complexité de leurs comportements. Une telle perspective aurait pour conséquence d'annihiler l'idée mythique d'intériorité, telle qu'elle est véhiculée par des notions comme celles d'inconscient ou d'âme, et dresse le portrait d'un monde où «les êtres n'existent pas par eux-mêmes mais uniquement dans leurs rapports mutuels<sup>15</sup>». On assiste, dans l'idéal, à la naissance d'un «homme sans intérieur», sans secret, intégré au réseau d'une société autorégulée, où l'information circule hors de toute contrainte. Ce trafic assurerait la cohésion, en dehors de toute forme

11. Jean Baudrillard, *La Transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, p. 29.

12. Sur la naissance de la micro-informatique et ses implications culturelles, je renvoie le lecteur à l'œuvre de Philippe Breton, en particulier *Une bistoire de l'informatique* (op. cit.), *La Tribu informatique* (Paris, Métailié, 1990) et *L'Explosion de la communication* (avec Serge Proulx, Paris/Montréal, La Découverte/Boréal, coll. «Compact», 1991 [1989]).

13. Voir Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, New York, Da Capo Press, 1950.

14. Philippe Breton, *L'Utopie de la communication*, Paris, La Découverte, 1992, p. 22.

15. *Ibid.*, p. 23.

de gouvernement rigidement hiérarchisé, du lien social. Le corollaire d'un tel type d'organisation est «l'extension à l'infini de l'espace de l'argumentable<sup>16</sup>», qui trouve sa contrepartie dans la généralisation du régime du simulacre sur le territoire californien. La *Bay Area* baigne dans un flou épistémologique générateur d'une angoisse identitaire. Claire cherche à l'endiguer par l'application d'un doute méthodique, non pas tant à la réalité, mais à la «véracité» (CC, p. 110) des phénomènes, dont l'exact statut logique lui échappe. L'emprise du fantasme machinique sur Claire se manifeste cette fois dans son désir de soumettre les phénomènes à l'ordre binaire du vrai et du faux.

La réalisation du bel idéal de transparence communicative wienérienne achoppe à la complexité des interfaces nécessaires à son avènement. L'«idéologie de la communication» favorise la mise en place d'une utopie, mais elle ne possède pas les moyens techniques de la soutenir. Cela ne va pas sans effets pervers. L'intégration de la machine dans les réseaux de la socialité humaine «passe [...] par la conception d'un langage commun à l'homme et à la machine, un langage qui soit suffisamment léger pour convenir à l'homme et suffisamment précis pour convenir à la machine<sup>17</sup>». Dans l'état actuel des réalisations techniques, la machine se révèle un interlocuteur moins que parfait, qui oblige l'utilisateur à employer une langue teintée d'artificiel. L'épisode du roman où Claire dialogue avec le répondeur automatique d'une banque en témoigne. Ce n'est pas tant la machine qui adopte le langage de l'être humain que l'être humain qui est par rétroaction forcé de «grammatiser» sa langue pour parvenir à établir la communication avec la machine :

Éliminer les parasites. La machine devait reconnaître l'image d'une configuration sonore. Je m'efforçai d'imiter cet accent stéréotypé. Et tout d'un coup l'ordinateur comprit. [...] Les langues humaines sont incapables d'imiter les bruits électroniques. Nous avons réussi à montrer aux machines à imiter nos sons, mais l'inverse n'est pas possible. [...] Que peut un simple être humain face à un ordinateur qui l'entend, mais qui est programmé pour ne pas le comprendre? (CC, p. 51-52)

### Du jeu d'imitation à la stratégie de l'interprète

La prolifération des machines a des répercussions sur les systèmes de représentation humains, qu'elles infiltrent par leur seule présence. Engager le dialogue avec les machines revient à adopter à leur égard ce que le philosophe Daniel Dennett a appelé la «stratégie de l'interprète» («*the intentional stance*<sup>18</sup>»). Elle consiste à attribuer différents états intentionnels

16. *Ibid.*, p. 8.

17. Jean-Gabriel Ganascia, *L'Intelligence artificielle*, Paris, Flammarion, coll. «Dominos», 1993, p. 16-17.

18. Daniel Dennett, «Intentional Systems», *Brainstorms*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993 [1978], p. 3-22.



(croyances ou désirs par exemple) à un système, sans pour autant avoir la certitude qu'il les possède réellement. Partant d'un présupposé de rationalité, l'interprète donne une définition opératoire du système, suspendant ainsi la nécessité d'une description physique de son fonctionnement. Une fois la stratégie de l'interprète adoptée, la prédiction des comportements machiniques s'assimile rigoureusement à celle des comportements humains. Cela revient à affirmer que toute machine qui se qualifie comme système intentionnel se voit *accorder la note de passage au test de Turing* sans qu'il soit nécessaire de mener la simulation compliquée du « jeu d'imitation<sup>19</sup> ». Cette notion, comme l'a remarqué William Paulson, est d'un intérêt particulier pour les études littéraires, car, « [l]ike computer programs, written texts are an exteriorization of mind, and all writing must, in some sense, seek to pass a Turing Test<sup>20</sup> ». Il en va de la vraisemblance d'un texte pour lequel ils parviennent à nous forcer d'adopter, à l'égard des êtres de fiction qui le peuplent, la stratégie de l'interprète.

Les personnages de la fiction, comme les machines communicantes, constitueraient donc un bel exemple de ces « quasi-objets » dont a parlé Michel Serres, et dont Bruno Latour a approfondi l'étude<sup>21</sup> : il s'agit d'entités hybrides qui se situent, sur l'échelle des êtres, quelque part entre le sujet et l'objet. Ils bénéficient d'un statut ontologique allégé, qui leur permet d'*être existants sans exister*<sup>22</sup>. Ce sont donc des entités virtuelles qui ont néanmoins un statut opératoire.

À San Francisco, l'adoption généralisée de la stratégie de l'interprète plonge les habitants dans un brouillard identitaire où ils en viennent à envisager les artefacts comme s'ils étaient des êtres humains et les êtres humains comme s'ils étaient des artefacts. La ligne de démarcation entre l'animé et l'inanimé, le sujet et l'objet, s'en trouve brouillée. Le langage de Claire n'est pas le seul à s'en ressentir. Diran Zarian, par exemple, pourra dire qu'il ne veut plus faire interface avec les O'Doorsey : « *I won't interface with these people anymore.* » (CC, p. 149) De même, il accusera Ron de manipuler sa « sœur comme une marionnette » (CC, p. 154) ; les yeux de Brigid se posent sur Claire « comme sur un objet inanimé » (CC, p. 176), etc.

19. Le jeu d'imitation ou test de Turing se joue à trois. Une machine et un individu sont placés dans une chambre close, et sont appelés à répondre, par l'usage de téléscripteurs, aux questions d'un interrogateur situé à l'extérieur de la pièce. Celui-ci gagnera s'il arrive à départager les réponses de l'humain et de la machine. Une machine peut être dite « pensante », même si ce n'est pas vraiment le cas, lorsqu'elle parvient à leurrer l'interrogateur. Voir Alan Turing, « Computing Machinery and Intelligence », Douglas Hofstadter et Daniel Dennett, *The Mind's I*, New York, HBJ, 1981, p. 53-67.

20. William Paulson, « Computers, Minds and Texts », *New Literary History*, vol. XX, n° 2, hiver 1989, p. 300. Traduction de l'auteur : « Comme chez les programmes informatiques, les textes représentent une extériorisation de l'esprit, et tout ce qui est écrit doit, en un sens, chercher à réussir au test de Turing. »

21. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

22. Voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988 [1986], p. 40-42.

San Francisco figure dans le roman de LaRue le plateau d'un jeu d'imitation où *chacun essaie de se faire passer pour un autre* et dérive vers une identité fictive. Comme l'utilisateur de machines communicantes qui identifie l'appareil à un « agent rationnel » — à proprement parler une entité fictive — dont il s'applique ensuite à prédire les comportements, les personnages du roman peuvent être identifiés à différents êtres de fiction. Les caractéristiques de ces entités fictionnelles servent de paramètres à l'interprétation des comportements des personnages.

On sait que *Le Faucon maltais* de Dashiell Hammett, de même que les films qui en ont été tirés, peuvent être lus en palimpseste dans *Copies conformes*. La plupart des personnages adultes principaux peuvent être corrélés aux entités qui peuplent l'univers de Hammett<sup>23</sup>. Karen Gould a entamé le catalogage des traces du *Faucon maltais* dans *Copies conformes*, je ne le poursuivrai pas ici<sup>24</sup>. Qu'il suffise de dire que les correspondances entre l'univers de Hammett et celui de LaRue émergent à travers l'implication des personnages dans un réseau de relations compliquées, où les véritables motifs de leurs actions sont impossibles à démêler. Les artefacts y jouent le rôle de connecteurs, les relations interpersonnelles dans le roman étant presque entièrement médiatisées par le concours d'objets techniques<sup>25</sup>. En effet, si Claire, par exemple, loue la

23. Cela exclut Bob Mason, qui est mort, et le mari de Claire, qui est absent. Phil (CC, p. 32-36) participe au jeu d'imitation en s'identifiant à E.T. et Joe est pour sa part comparé à un homme préhistorique. Les histoires des enfants de *Copies conformes* trouvent leur sens à travers celles des entités fictives que sont l'extra-terrestre et l'homme de Neandertal, de la même manière que la signification des histoires des adultes est révélée à travers celles des personnages du *Faucon maltais*.

24. Karen Gould, « *Copies conformes*: la réécriture québécoise d'un polar américain », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1, printemps 1993, p. 25-36.

25. On pourrait former un ensemble de triades de deux humains (qui imitent chacun une identité fictive) et un non-humain, servant de *connecteur représentatif*, pour caractériser les personnages du roman. Les poupées, les robots et les programmes sont autant d'incarnations du faucon maltais du roman de Hammett, qui figure le principe d'indétermination minant la véracité des faits, « boîte noire » qui gît au cœur du récit. Le schéma de leur distribution détermine la position des joueurs dans le jeu d'imitation. Les programmeurs, Mason et le mari de Claire (le mort et l'absent), s'intéressent tous deux aux machines d'interlangue. Ron et Zarian (Gutman et Cairo) sont rassemblés par leur intérêt pour la « machine à détecter les émotions ». Les mères, Claire et Brigid (Shade et Brigid dans le roman de Hammett), sont liées par les poupées de Brigid. Les fils, Phil et Joe (E.T. et l'homme préhistorique), vivent, comme les mères, à des périodes différentes dans la même chambre, et jouent avec les mêmes robots transformables, dont la représentation rétroagit sur notre conception de ces personnages. Les chambres que partagent ces personnages rappellent celle du test de Turing, puisqu'elles demandent elles aussi de différencier ceux qui les occupent des êtres animés ou inanimés qui leur ressemblent. Il en va de même pour les trois chambres du *St. Mark Hotel*, qui en appellent à la résolution finale des conflits identitaires qui courent à travers le roman (voir la troisième partie de *Copies conformes*, p. 135-190). Hammett s'en serait inspiré pour écrire son roman et c'est là que Claire prendra la décision finale qui dissociera son destin de celui des personnages de Hammett. L'écart qu'il y a entre la réalité et la fiction apparaît clairement dans ces chambres situées à leur carrefour.

maison des O'Doorsey, n'est-ce pas d'abord parce que son mari connaît Bob Mason, un ami de Ron, qui s'est intéressé à lui parce qu'il travaillait à la conception d'un *traducteur universel*? Aussi, Diran Zarian suppose que sa femme, Brigid, ne l'a épousé que pour voler le secret de sa *machine à détecter les émotions*. Il entre en contact avec Claire, par le biais d'un *message enregistré* (CC, p. 69-71), et propose de l'aider à retrouver la plaque. Ron, détenteur d'un *copieur universel*, convoite le programme de Zarian; peut-être la fuite de Brigid avec Joe, le fils qu'elle a eu avec Zarian, ne sert-elle qu'à attiser son désir de vengeance, pour que Ron noue une relation avec Claire, retrouve le *traducteur universel* et lui livre en mains propres le *détecteur de mensonges* de Zarian... La convoitise des objets techniques, ou les prises de position idéologiques d'acteurs comme Ron et Zarian<sup>26</sup>, se mêlent aux motivations affectives, jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de les distinguer les unes des autres. Les personnages de *Copies conformes* négocient avec cette indétermination en recourant à une variété d'identités fictives qu'ils empruntent principalement au *Faucon maltais*. Ils font appel aux vies imaginaires des personnages de Hammett comme à des boussoles leur permettant de donner un sens aux histoires dans lesquelles ils se trouvent mêlés et d'interpréter les comportements de leurs acteurs. Claire se représente, par exemple, Brigid comme une de ses «grandes amoureuses». Elle pense en revêtant ses robes (CC, p. 75) changer de peau et se joindre à leur groupe. Elle finira par se rendre compte que Brigid n'est pas, quoi qu'elle le veuille, la Brigid du roman de Hammett, mais «une Américaine insignifiante»

26. Ron est le prototype du hippie informatique: c'est un apôtre de la copie piratée, de l'«utopie de la communication». Zarian, au contraire, travaille pour le gouvernement, et ses positions face à la restriction de l'information, de même que son habileté à construire des barrières logiques contre la copie illégale des programmes, font de lui l'antithèse de Ron. Il faudrait aussi voir comment — mais ce serait l'objet d'un autre travail — le roman met en scène les idéologies de l'intelligence artificielle, en renversant la carte qu'en trace Daniel Dennett dans «The Logical Geography of Computational Approaches: A View from the East Pole» (dans M. Harnish et M. Brand [dir.], *Problems in the Representation of Knowledge*, Tucson, University of Arizona Press, 1987, p. 59-77). Le «pôle est» du titre renvoie au MIT, vatican des «High Church Computationalists» (l'Église computationaliste), qui soutiennent que les phénomènes de la conscience peuvent être entièrement réduits à des processus computationnels se déroulant dans le cerveau. La plupart des «Zen holists» (holistes zen) ont pour leur part leur siège dans les universités californiennes. Ils croient que «[t]hinking is something going on in the brain all right, but is not computation at all; thinking is something holistic and emergent — and organic and fuzzy and warm and cuddly and mysterious» (p. 61) (Traduction de l'auteur: «La pensée se déroule entièrement dans le cerveau, mais il ne s'agit pas d'une computation; la pensée est quelque chose de holistique et d'émergent — d'organique et flou, de chaleureux, de doux et mystérieux»). Qu'il suffise de dire qu'ici c'est l'ingénieur du MIT, Zarian, qui apparaît comme le holiste dans *Copies conformes*. Il affirme: «La grande, la seule différence entre les machines et les hommes reste l'émotion.» (CC, p. 182) Ron, pour sa part, insiste sur la nécessité de renforcer les «capacités [...] logiques» (CC, p. 155) du petit Joe, qui est retardé. Beaucoup de ses affirmations permettent de le situer du côté des théoriciens du pôle est.

(CC, p. 176). C'est l'interprétation de Claire qui l'a transformée en autre chose que ce qu'elle est vraiment.

L'erreur interprétative de Claire s'applique à l'ensemble des transformations qu'elle espérait subir lors de son voyage. Celles-ci révèlent l'une après l'autre leur caractère temporaire. La vérité à San Francisco est plutôt suspendue qu'abolie. Les fictions du jeu d'imitation, pour opératoires qu'elles soient, sont finalement incapables de modifier en permanence le statut ontologique des objets. Chaque chose retourne éventuellement (sinon éternellement) à ce qu'elle était. L'emprise de la mémoire est, dans *Copies conformes*, plus forte que celle du mythe, comme l'illustre le retour final de Claire à Montréal et à sa famille.

Il ne faudrait cependant pas croire que les ambiguïtés identitaires qui structurent *Copies conformes* se résolvent dans une opposition binaire. Par-delà sa réalité physique, le voyage figure l'opération fondamentale d'un imaginaire soumis au principe du devenir. Claire s'était déplacée vers San Francisco dans l'espoir d'une révélation initiatique; elle revient à Montréal comme on retrouve le lieu des origines. Son histoire se déploie entre le mythe du renouvellement et celui des origines. La poursuite à Montréal de son questionnement existentiel souligne l'impossibilité, pour les participants au jeu d'imitation, de quitter leur plateau. Ils ne peuvent rester figés dans la même stratégie interprétative. À un moment ou à un autre, ils doivent rejeter la stabilité d'un rôle unique pour laisser apparaître ce qu'ils restent toujours, des *interprètes*, dont les gestes fournissent constamment l'espace d'indétermination nécessaire à la naissance continue des hybrides.

Les entités qui peuplent *Copies conformes* conservent le souvenir de leur organisation structurelle. La mémoire en est la composante fondamentale. C'est là que se répète le drame ontologique d'une conscience interprétante. C'est là aussi que le sujet reconnaît qu'il ressemble aux machines qui l'entourent, que chaque instruction rappelle aux entrepôts de leur mémoire. Il semblerait donc que les émules de la machine créée de Turing aient plus de prise sur les habitants du San Francisco de *Copies conformes* que la fiction romanesque de Hammett, peut-être parce qu'ils proposent la constance d'une règle contre la ponctualité d'un récit.

### L'inversion du monde et la prolifération des hybrides

Le San Francisco de *Copies conformes* constitue un triple univers de référence, où se sédimentent des éléments de la fiction de Hammett, du San Francisco réel que vous et moi pouvons visiter, et des éléments propres à *Copies conformes*. En déposant ses traces sur San Francisco, la fiction affiche son pouvoir d'altérer la perception du réel et transforme la ville en une de ces «entités hybrides, faites de concret référentiel et de

qualités inventées<sup>27</sup>», dont on peut affirmer qu'ils sont la norme des lieux que nous habitons.

Les hybrides naissent et prolifèrent aux lieux d'interfaces entre les disciplines, les récits et les êtres. Leur trafic, leur passage en contrebande au-dessus des seuils de résistance que représentent les frontières identitaires, donne dans sa dynamique la forme nécessaire de l'interculture, par définition un espace intercalaire, un univers transversal où savoirs, figures et fictions migrent indéfiniment dans une traversée oblique du réel. L'écran de l'ordinateur s'ouvre sur ce spectacle comme une fenêtre :

Répondant par *Yes* ou *No* aux questions sibyllines posées sur l'écran, Zarian fit alors défiler sous nos yeux un interminable arbre où s'embranchaient verticalement, dans un espace infiniment extensible, des séries emboîtées de circuits logiques se développant chacun en sens horizontal pour engendrer des réseaux secondaires. À l'aide d'une souris, il parcourait nerveusement le labyrinthe [...]

Il s'activa longtemps [...] Nous étions tous là, autour de l'écran où s'inscrivaient les caractères pointillés, fascinés par cet espace infini et invisible dont l'écran n'est que la surface et pour ainsi dire la porte. (CC, p. 166)

San Francisco, avec son « labyrinthe d'autoroutes et de rues » (CC, p. 135), finit par ressembler à cet espace réticulaire, interstitiel, dont les branchements des circuits imprimés fournissent l'image. Les objets de la technique ont définitivement transformé notre représentation du monde et sans doute cette ville, comme beaucoup d'autres en Californie, ressemble-t-elle maintenant à la San Narciso de Pynchon, et Claire Dubé, dans sa quête de vérité, à Oedipa Maas au seuil de la révélation :

Devant elle se déroulait une vaste étendue de maisons qui avaient toutes poussé en même temps comme une moisson, sur la terre d'un marron terne. Cela lui rappela la première fois qu'elle avait ouvert un poste à transistors pour changer les piles, et qu'elle avait vu un circuit imprimé. Tout cet ensemble de maisons et de rues, vu sous cet angle, surgissait avec une clarté stupéfiante, comme les circuits sur la plaque. [...] elle comprit tout de suite que ces deux séries de lignes enchevêtrées devaient avoir un sens caché, comme les hiéroglyphes. Il lui avait semblé que le nombre de choses que les circuits imprimés auraient pu lui dire (si elle avait cherché un peu) était sans limites ; c'est ainsi qu'au moment qu'elle pénétrait dans San Narciso, elle eut le sentiment d'une révélation qui tremblait au seuil de la conscience claire<sup>28</sup>.

Peut-être cette révélation ne consiste-t-elle après tout qu'à se rendre compte de l'*inversion du monde* dont la Californie, cumulant les étrangetés, fournit l'exemple au reste de la Terre. Son territoire ressemble de plus en plus à l'intérieur des machines, dont il faut se rappeler qu'il constitue

27. Michel Pierrssens, «Savoirs et littérature», Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La Recherche littéraire*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1993, p. 429.

28. Thomas Pynchon, *Vente à la criée du lot 49*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1987 [1965], p. 25.

la demeure originelle de la simulation et du peuple des simulacres. Qu'on le veuille ou non, le monde ressemble de plus en plus à San Francisco, et des romans comme *Copies conformes* ont la vertu de nous confronter avec lucidité à l'alternative que posait dans ces termes catégoriques J.-G. Ballard : « *Science and technology multiply around us. To an increasing extent they dictate the languages in which we speak and think. Either we use those languages, or we remain mute*<sup>29</sup> ». Monique LaRue, en passant les questions identitaires à travers le prisme des savoirs techniques, a montré la puissance qu'a la machine d'envahir les domaines de notre représentation. Elle a choisi la parole.

---

29. James Graham Ballard, « Introduction to *Crash* », dans A. Juno et Vale (dir.), *RE/Search*, n<sup>os</sup> 8-9, p. 97. Traduction libre : « La science et la technologie se multiplient autour de nous. Ils nous dictent de plus en plus les langages que nous parlons et pensons. Ou bien nous usons de ces langages, ou bien nous nous taisons ».