

LA MISE EN ABÎME TEXTUELLE CHEZ HUBERT AQUIN

Dorin COMSA, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: We will approach the issue of specularity in the narrative of the Quebec writer Hubert Aquin, considering the two aspects that are tied to self-representation in literary work: narrative and fiction. Firstly, we mention the fact that the sense of specularity is not only vertical but also horizontal. To explain the inter- and intra- textual correspondence, we will take the two dimensions of the opera, „what is said” (fiction) and „how it is said” (narrative). This bipolarity takes the narrative analysis out of the exclusive representation reducing perspective in regards to fiction and in regards to narrative.

Keywords: narrative specularity, self-representation, vertical specularity/ horizontal specularity, intertextual correspondance.

Le point de vue théorique offert par Jean Ricardou, critiqué, mais repris plus tard, avec les annotations nécessaires, par Linda Hutcheon, nous aplanit la voie dans l'analyse. A cela s'ajoute le point de vue théorique présenté par Lucien Dällenbach dans son livre *Le récit spéculaire*, qui donne l'image des rapports créant un réseau de correspondances entre les mises en abîme fictionnelle et textuelle¹ et qui constituent la *texture*², ou la structure de l'œuvre.

Nous devons prendre tout d'abord en compte la mise en question théorique du sujet avec l'étude de Dällenbach, qui est l'ouvrage le plus connu consacré à cette réalité fictive et narrative. Il part de l'analyse détaillée des écrits gidiens et pointe surtout sur la multiplication des plans narratifs dans le sens de la stratification autour des instances narratives : auteur implicite, narrateur, personnage, qui ont, chacun d'entre eux, droit à l'écriture du texte fictionnel. Critères théoriques de la narration introduits par Genette, la stratification ouvre une voie possible d'analyse. Pour ce qui est de la multiplication des instances, dans notre cas, les choses sont plus évidentes, puisque la participation de l'auteur explicite Aquin est exclue. Nous n'avons pas affaire à une œuvre autobiographique, nous serons par conséquent limités à une analyse de et dans l'intra-diégèsis, dont la nouveauté est que le narrateur y apparaît en effet dans son rôle d'auteur réel, puis d'auteur implicite. C'est la superposition des instances qui s'instaure comme procédé de mise en abîme. Si, par exemple, le « Journal d'Edouard » est pour Lucien Dällenbach pourvu d'« une indéniable vertu centralisatrice »³ qui agit selon le principe unificateur de l'insertion du grand dans le petit, les récits aquiniens s'inscrivent d'abord dans une logique de fragmentation structurelle⁴. Ce n'est plus, symboliquement, le « miroir qu'avec

¹ La mise en abîme textuelle « se donne [...] pour objet de représenter une *composition* » – L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Seuil, Paris, p. 127.

² Qui est « un arrangement réciproque d'éléments, un réseau relationnel » – L. Dällenbach, op. cit., p. 125.

³ Lucien Dällenbach, op. cit., p. 46 : « [...] dans la mesure où la perspective d'un personnage se trouve pourvue d'une plus grande continuité que les autres, elle contrecarre par son maintien la tendance à l'éparpillement et à la désagrégation qui mine tout récit à focalisation multiple ».

⁴ La focalisation multiple est dominante, mais une perception focalisante centralisatrice est ressentie tout de même comme nécessaire. Nous disons « d'abord » dans le sens d'une chronologie inhérente à la lecture du récit par le lecteur implicite ou explicite, le roman aquinien revient toujours à une conscience narrative unificatrice qui a également le rôle de narrataire dans le texte.

moi je promène », comme le dit Edouard des *Faux-Monnayeurs*, mais plutôt une suite de miroirs qui se déplacent.

Les récits aquiniens agissent comme des histoires concurrentielles destinées à représenter de façon non-identique, dans le sens de l'écriture des variantes, une réalité fictive. Si cela n'est qu'une perspective interne de l'œuvre, qui sur le même niveau intra-diégétique ne donne que l'image de la succession, dans la perspective extra-diégétique, ou métadiégétique, la specularité interprète les actes de raconter et de re-raconter comme des moyens à travers lesquels l'histoire est vue dans sa totalité.

Si on utilise la stratification faite par Genette, on voit que ce qui différencie la narration aquinienne de l'écriture du type « roman du romancier » est la séparation nette entre la personne de l'auteur réel et l'auteur implicite. Nous avons à faire à des romans fictionnels qui mettent en scène le sujet sensible de l'écriture de soi. Le problème identité / altérité se résume au niveau de l'intra-diégèse à la relation entre narrateur(s) et le(s) narrataire(s). L'appui donné par l'étude de la specularité et de la specularisation sous ses aspects communicationnels vient étayer notre démonstration concernée par la problématique de l'identité et de l'altérité. La théorie de la communication, inspirée par la psychanalyse lacanienne, introduit une réalité extra-linguistique : « l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée »⁵. Ce qui introduit la réalité d'un dé-doublage de l'écrivain : « Pour gagner véritablement au change, il faut parvenir à conjurer l'altérité même de cet être fictif et, pour ce faire, s'imposer la contrainte adéquate : le créer pareil à soi ; mieux, l'engager dans l'activité même qu'on accomplit en le créant : l'écriture d'un roman [...], le récit d'une histoire [...] »⁶. Dans ce cas, il est facile à deviner quels en seront les effets : « Le premier, c'est que la specularisation scripturale se soutient de la specularisation imaginaire qui permet au sujet de l'écriture de jouir obsessionnellement de l'image le figurant tel qu'il se veut voir : **écrivain** ; le second, c'est que la captation imaginaire visant à réinstaurer la relation immédiate et continue de soi à soi est en butte, dans la mise en scène, à la discontinuité et au décalage introduits par l'exercice même de l'écriture »⁷.

Chez Aquin, le récit se montre souvent comme un résultat de l'écriture prise comme prétexte. *Prochain épisode* en est l'exemple. Mais si ce premier roman et le suivant, *Trou de mémoire*, exposent des instances auctorielles en train d'écrire et se voyant écrire, dans *L'Antiphonaire* et *Neige noire* l'acte de production du texte met en évidence davantage la capacité de l'écrivain de regarder sa création de manière critique et d'y exercer son pouvoir de modification de la réalité interne.

Une première remarque théorique serait que la mise en abîme fictionnelle dépasse son stade de simple réflexion comme procédé de « retour de l'œuvre sur elle-même »⁸, et arrive à se détacher de son côté exclusivement narcissique. Lucien Dällenbach arrive à définir ce processus dans la perspective narratologique du phénomène, tout en s'arrêtant sur l'analyse de l'écriture gidienne, et distingue trois valences de la mise en abîme : « l'œuvre enchâssante écrite par l'auteur », « l'œuvre enchâssée écrite (fictivement) par le narrateur » et « [l'œuvre

⁵ J. Lacan apud. L. Dällenbach, op. cit., p. 26.

⁶ L. Dällenbach, op. cit., p. 26.

⁷ *ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

enchâssée écrite] (*plus fictivement encore !*) par le personnage auquel ce dernier se substitue en écrivant »⁹. Les notions de focalisation multiple et de centralisation y sont ainsi introduites.

L'implication de l'altérité dans le procédé artistique de la mise en abîme est absolument incontournable. Mais comme un revers de la médaille, il arrive que la notion de coïncidence-discordance soit directement liée aux rapports d'identité-altérité qui sont à leur moment de rupture ; en guise d'exemple, Dällenbach utilise une citation de *Paludes* de Gide : « *Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi* »¹⁰. L'ambiguïté de l'affirmation cache le double jeu des acteurs et révèle une autre valence du procédé scriptural : *la réduplication aporistique*¹¹. Pour ce dernier, la seule règle à respecter au niveau structurel est celle de ne pas laisser le fragment contenant être dépassé par le fragment contenu, donc celui-ci ne peut dépasser le stade de résumé de l'histoire.

Nous nous arrêtons sur l'aporie inhérente au rapport identité-altérité dans les romans aquiniens, où la relation avec l'autre s'instaure avec une certaine difficulté. Du point de vue de la théorie de Dällenbach, « *l'intégration de l'autre dans le même, l'oscillation du dedans et du dehors* »¹² relèvent de la stratification des niveaux narratifs qui délèguent de la sorte le pouvoir auctorial d'une unité à l'autre. Le sens de la mise en abîme n'est plus forcément descendant, donc qui met en valeur l'unité la plus petite insérée dans la trame centrale, mais celui imposé par le désir de réflexivité¹³ de l'instance initiale. Le modèle narratif de *Prochain épisode* développe sous le procédé de la spécularité une stratification scripturale qui démontre la complexité de l'entreprise. Le narrateur enchâsse des fragments narrés (écrits ou racontés) afin qu'on les déboîte à tour de rôle, utilise la métatextualité et donne une structure circulaire à un roman qui ne se précipite pas de trouver son épilogue. Le narrateur qui se voit écrire décrit dans sa perspective narcissique les difficultés rencontrées dans le processus de création. Pour le premier fragment, enchâssant, signé par le narrateur qui écrit un récit à la première personne, la métatextualité est une première mise en abîme. La seconde spécularisation vient avec l'enchâssement de l'histoire fictive ayant comme thème l'intrigue policière. Le pouvoir narratif est transféré au protagoniste qui raconte, toujours à la première personne, ses propres expériences. Le côté narcissique de l'auteur implicite (ici il est confondu avec le narrateur à cause du *je* narratif) ne laisse la place à l'autre que dans la mesure où il est son propre dédoublement. Oscillant entre l'acceptation et le rejet de l'autre, l'instance narrative apprend à se définir, dans *Trou de mémoire*, par rapport à des alternatives scripturales qui lui sont offertes. La réitération du fragment narratif, raconté initialement par l'auteur du roman autobiographique, est une mise en abîme fictionnelle qui dédouble le récit « *dans sa dimension référentielle d'histoire racontée* »¹⁴. Quant à l'organisation interne des fragments, elle tient du but que chacun des narrateurs (différents) se fixe dans sa démarche narrative. Une chose est certaine, que tous convergent vers l'annihilation de l'authenticité narrative. C'est *L'Antiphonaire* qui met en valeur des rapports de l'identité avec l'altérité plus évolués que ceux des romans précédents. La narratrice raconte son histoire et y insère la réalité

⁹ *ibid.*, p. 43.

¹⁰ Apud. L. Dällenbach dans *op. cit.*, p. 49, note 1.

¹¹ Qui est un « *fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut* » – L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 51.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ Définie comme « *retour de l'esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes* », *Dictionnaire de la langue philosophique*, cité par Dällenbach in *op. cit.*, p. 60, note 1.

¹⁴ L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 123.

documentaire transmise par un autre narrateur. D'une part, le parallélisme recherché des situations, reflété dans le fait que l'instance narrative du fragment enchâssant utilise des rapports entre les personnages des époques différentes, confère au récit une stratification qui met l'accent sur la composition à partir de l'idée d'une répétition à l'aide du dédoublement. D'autre part, la superposition des plans narratifs met en évidence le fait que la réalité documentaire sera transmise comme telle et avec le même statut que le contenu du journal. L'écrivain fait une spécularisation de l'écriture autobiographique, à la différence du narrateur de *Prochain épisode* qui met en place une intrigue fictive. *Neige noire* propose une représentation narrative dans laquelle la spécularisation des fragments concerne autant le niveau textuel que le niveau fictif. La nouveauté du roman consiste en une rupture au plan de l'unité narrative. A la participation dialogique de type théâtral dans la structure romanesque s'ajoute une partie, toujours fragmentaire, de type discursif. Les rapports seront réalisés maintenant davantage sur le plan vertical, inter-dimensionnel, puisque le rôle de la narration diminue. Quant aux rapports identité/ altérité, ils y sont utilisés afin de marquer des correspondances symboliques entre les actants des plans réels et leurs substituts fictifs dans les fragments réfléchis.

Une approche du problème de la spécularité à travers les actants de la narration, narrateur et personnage, nous est proposée par Lucien Dällenbach. Le critique classe les fragments mis en abîme en fonction de la manière dont l'intervention de l'instance narrative se fait à l'intérieur du récit. Il distingue trois types de réflexion. Le premier, le *méta-récit réflexif*, réfléchit le récit, le coupe, interrompt sa diégèse et introduit dans le discours un facteur de diversification (nous paraphrasons). Ainsi, l'instance narrative, autre que celle du récit enchâssant, peut procéder à une insertion *orale, écrite*, ou « permet d'injecter un récit personnel dans une fiction écrite à la troisième personne – ou inversement d'impersonnaliser pour une durée variable un récit mené par un "je" »¹⁵. Le second, l'*énoncé réflexif métadiégétique*, reste dépendant du récit premier ; il réfléchit seulement le récit et ne fait qu'interrompre temporairement la *diégèse* (univers spatio-temporel du récit). Dans ce type de réflexion figure le récit au style indirect. Le troisième type d'insertion textuelle est l'*énoncé réflexif (intra)diégétique*, défini comme un fragment dépendant du récit-cadre et dont il ne change d'aucune manière la continuité.

Nous allons voir comment ces types de mise en abîme sont utilisés par Hubert Aquin dans ses romans. On constate que seulement *Prochain épisode* et, dans une moindre mesure, *Trou de mémoire* arrivent à insérer des fragments qui sont attribués à des instances narratives différentes, et cela après un brouillage soutenu des procédés spéculaires. Une explication est donnée par la position de l'instance auctorielle devant le problème de l'altérité. L'acceptation de l'autorité d'un autre narrateur est lente et même dans les cas de passage d'une voix à l'autre, le meneur du récit enchâssé reste assez ambiguë. Le cas le plus évident en ce sens reste *Prochain épisode*, qui contient un méta-récit représenté par l'intrigue policière. Il y a un autre narrateur, auquel le narrateur du récit principal cède le contrôle. Le passage du pouvoir narratif d'une instance à l'autre est rendu visible, puisque le narrateur-écrivain déclare au début du roman qu'il se propose d'écrire une fiction. Ce n'est pas une mise en abîme traditionnelle, car le récit réfléchi n'agit pas comme un miroir placé devant son modèle. Pour

¹⁵ L. Dällenbach, op. cit., p. 71.

explicitement ce procédé, la correspondance spéculaire nous vient à la fin : il s'agit d'une coïncidence des situations vécues par le narrateur et par son héros. Mais jusque là, les situations réfléchies proposent souvent la co-présence des deux actants, narrateur et héros (qui raconte à son tour une histoire). C'est pourquoi le dé-doublement du narrateur enfermé, choisi comme libération symbolique à travers l'acte créatif, est suggéré à plusieurs reprises.

Pour *L'Antiphonaire*, le récit inséré dans la trame narrative générale n'est pas pris en charge par un autre narrateur. L'identité du second narrateur est connue, mais le narrateur du récit premier ne laisse pas son autorité être dépassée. Nous n'avons donc affaire qu'à un énoncé réflexif méta-diégétique, qui est rapporté au style indirect par la narratrice.

Quant à *Neige noire*, la situation est encore plus claire en ce qui concerne la participation des narrateurs. Tout d'abord, il n'y a pas plusieurs narrateurs comme dans les romans précédents, mais une seule voix impersonnelle qui occupe deux des trois types de fragments, les commentaires et les didascalies. Comme la troisième partie utilise les dialogues, la conclusion est qu'aucun transfert de pouvoir narratif n'est fait. Et pourtant, la spécularité existe, au niveau de l'intra-diégésis, sous une autre forme que celle de la « *solution de continuité diégétique* »¹⁶. En ce sens, les commentaires du narrateur impersonnel prennent en compte l'occurrence de deux modalités narratives différentes, littéraire d'un côté et cinématographique de l'autre ; le problème de la continuité est par conséquent discutable : « *Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage ; en littérature, le découpage est la réalité finale* » [*Neige noire*, p. 79]. Concrètement, pour ce qui tient du noyau réfléchi, la représentation théâtrale de *Hamlet* n'interrompt pas le cours des événements, mais le compose plutôt en s'ouvrant vers des analogies textuelles et fictionnelles.

Lorsqu'on regarde le cas de *Trou de mémoire*, on peut se poser la question suivante : comment la diégèse peut-elle être interrompue, dans le cas du méta-récit réflexif, quand la diégèse même n'a pas d'unité ? Dans ce roman, l'unité diégétique n'existe que si on la recompose à la fin de la lecture, et cela ne peut être fait qu'en ignorant les limites des textes écrits. Donc, si nous voulons parler de spécularité, elle se produit au niveau des fragments intra-diégétiques, qui comprennent le corps du texte et les notes infrapaginales : « *Et voici que j'interviens maintenant dans ce livre pour mettre en question les pages qui précèdent ; en effet, je ne saurais les authentifier à la légère et affirmer tout de go qu'elles ont été écrites par P. X. Magnant* » [*Trou de mémoire*, p. 113]. Comme notre démarche vise l'analyse des procédés réflexifs impliquant les deux axes du récit, la narration et la fiction, une lecture combinée, verticale et horizontale, s'avère incontournable chez Aquin.

Linda Hutcheon affirme qu'« *une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs* »¹⁷. La réalité que le texte littéraire narratif (en général le roman) « *est sa propre conscience critique* »¹⁸ démontre que la mise en abîme n'apparaît pas comme une technique récente. Si les modalités métafictionnelles sont abordées à l'aide de la théorie de Ricardou, l'un des rares narratologues à aborder les correspondances entre la dimension narrative et la dimension fictive dans le récit, les quelques éléments

¹⁶ L. Dällenbach, op. cit., p. 70.

¹⁷ Linda Hutcheon, « *Modes et formes du narcissisme littéraire* », in *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyses Littéraires*. Paris 1977, n° 29, p. 90-106.

¹⁸ Ibid., p. 91.

contestables¹⁹ critiqués par Hutcheon entraînent la réorganisation de la perspective théorique. Par conséquent, les métafictionnements peuvent se présenter soit comme formes ouvertes (« *explicitement thématisées ou allégorisées à l'intérieur de la "fiction"* »), soit comme formes couvertes – texte intériorisé, intégré (« *un texte de ce type, en fait, serait auto-réflexif (qui se regarde), mais ne serait pas nécessairement auto-centrique (qui se regarde se regarder)* »²⁰).

Un premier cas d'ouverture métafictionnelle est représenté par le texte parodique. Vu par Hutcheon comme « résultat d'un conflit entre la motivation réaliste et la motivation esthétique dont la force a diminué et qui se fait manifeste »²¹, le texte parodique rappelle toute « littérature citationnelle », dans laquelle l'intertextualité ou l'intersubjectivité textuelle²² sont synonymes. La polyvalence textuelle permet l'élargissement du sens du terme d'intertexte ; ainsi, il serait question d'« emprunt » non seulement dans les séquences externes, interculturelles, qui sont écrites par l'auteur abstrait, mais encore à l'intérieur du texte même, entre les fragments narratifs des personnages-narrateurs.

L'insertion d'une modalité d'interprétation de type métatextuel renvoie au niveau interdiscursif supérieur, phase où le texte expose ses capacités auto-génératrices. En ce sens, tous les romans d'Aquin, à partir de *Prochain épisode*, qui inaugure la série, soulignent le côté narcissique de l'écriture, à ses qualités auto-représentatives. *L'antiphonaire* contient des situations extra-textuelles. On retrouve des fragments du « *Cantique des cantiques* », des fragments, en latin, des œuvres de la Renaissance. Leur rôle n'est pas de faire preuve d'une érudition recherchée, mais de transmettre un sens à l'écriture. *Neige noire* détient lui aussi le pouvoir interdiscursif du type hypertextuel. On peut interpréter le roman à partir de l'idée que l'auteur veut redimensionner un modèle culturel préexistant. Hamlet est un archétype culturel et Aquin en profite pour construire son texte autour de ce personnage. L'écrivain « emprunte » des éléments formels : le roman est dialogué, une partie de la narration apparaît sous forme de répliques des personnages, le reste est contenu dans les commentaires entre parenthèses. L'insertion du drame *Hamlet* de Shakespeare dans le roman *Neige noire* peut être perçue comme parodique (c'est un faux plagiat), tant que son but n'est pas celui de détruire le code littéraire, mais plutôt d'ouverture vers une nouvelle interprétation active faite par le lecteur.

Avec l'apparition du récepteur dans le schéma, l'écriture gagne un autre participant à sa réalisation, à côté de l'écrivain et des autres actants qui contribuent indirectement à la création de l'histoire. La spécularisation de l'écriture est ainsi doublée par la spécularisation de la lecture, qui vient contrecarrer le poids de cette étape de la création. Hutcheon nous

¹⁹ Hutcheon reproche trois choses à Ricardou : une ambiguïté au niveau du premier type d'auto-représentation dans la classification, un manque de distinction entre les textes « *conscients de leurs processus diégétiques et ceux qui sont auto-réflexifs d'un point de vue linguistique* » et une « *effrayante symétrie* » qui ignore l'attitude consciente, assumée des textes pour leur propre état. Hutcheon introduit donc, comme élément indispensable dans l'analyse des formes métafictionnelles, le côté linguistique déterminant le fonctionnement de certains textes, parce que « *le langage œuvre souvent à mettre en ordre les modes diégétiques, mais, comme la réciproque n'est pas nécessairement vraie (les structures narratives déterminant le langage), il semblerait qu'il faille faire une distinction entre les deux* ». Ainsi, la confusion de Ricardou qui « *combine le procédé linguistique génératif avec les reflets structuraux narratifs* » est éliminée (art. cit., p. 94-95).

²⁰ Ibid., p. 95.

²¹ Ibid., p. 96.

²² Ibid.

donne une image « physique » de ce rapport : « *l'acte centripète de lecture [...] fait contrepoint à l'acte centrifuge de lecture* »²³. En regardant la métafiction aquinienne, nous remarquons des ouvertures du même type à tous les niveaux diégétiques. A chaque écrivain correspond un lecteur, ou même plusieurs lecteurs. *Trou de mémoire* tisse un réseau de rapports semblables aux romans épistolaires, où tous les destinataires des lettres deviennent aussi destinataires des autres lettres qui circulent ; P. X. Magnant, auteur du texte lu et commenté plusieurs fois dans les autres fragments, prend position face aux critiques apportées par ses commentateurs. Ainsi, tout écrivain est doublé d'un lecteur et tout lecteur se dédouble en écrivain/ commentateur. La nécessité d'insertion d'un narrataire est vitale. Dans *L'Antiphonaire*, des réalités contenues dans le texte document survivent grâce à la présence de la narratrice Christine, lectrice implicite avant, mais surtout à la fin, dans la lecture du journal par Suzanne. *Neige noire* mise davantage sur son lecteur/ spectateur participant/ témoin, dont la présence est plus saisissable que celle du narrateur même. Tandis que la voix neutre s'associe difficilement à la présence d'un narrateur, qui reste loin derrière le texte, le spectateur/ lecteur a sa place assurée dans les multiples fragments du commentaire. La participation du lecteur au texte suppose aussi l'apparition des interconnexions horizontales au niveau de la fiction. Avant d'être narrateurs, les actants étaient narrataires. Magnant non plus ne peut échapper à cela, puisqu'il lit son propre texte en qualité d'éditeur. Cela est, en fait, la réponse du lecteur (ou du spectateur dans *Neige noire*) qui, impliqué dans ce processus de création par la lecture active, modifie à son gré l'univers fictif. Le lecteur est aussi, par sa présence, médiateur d'une autre réalité de la réflexion métatextuelle, qui consiste à exposer les processus internes de la narration dont l'œuvre est consciente. *Neige noire* en est l'exemple : « *Si ce commentaire prend fin et quand il prend fin, cela ne veut pas dire que le scénario cesse pour autant d'être encadré par lui. Le lecteur sait désormais que le scénario est imbriqué dans un commentaire qu'on peut interrompre* » [*Neige noire*, p. 214].

Des éléments qui contribuent à la réalisation de l'auto-réflexion offrent, sous les auspices de l'ouverture narcissique, d'autres correspondances verticales et horizontales nombreuses. L'implication du lecteur s'ajoute à l'allégorie, la métaphore ou la mise en abîme et tous ces procédés aident à faire basculer la narration dans la fiction, en l'intégrant tout simplement dans le récit, ou en en détruisant l'unité. Dans *Trou de mémoire* les insertions de la narration dans la fiction foisonnent. La narration devient matière du récit : « *En poussant encore plus dans ce sens-là, je transcenderai l'érudition par un festonnage métaphorique qui séduira mon lecteur* » [*Trou de mémoire*, p. 68].

Un autre exemple, qui révèle les difficultés de la production du texte, sera présent dans le fragment de l'éditeur qui devient écrivain. Le narrateur raconte ainsi son expérience de l'écriture : « *Ecrire n'est pas une sinécure, du moins pour moi ; car si j'étais doué comme un P. X. Magnant, par exemple, je me lancerais à corps perdu dans cette épreuve, sûr d'avance d'en sortir triomphant [...] Depuis quelques lignes, je constate que je dévie de ma route pour tenter de cerner ce problème visqueux dont je ne soupçonnais même pas l'existence. Me voilà, moi éditeur, aux prises avec des mots, des phrases et des pensées qui n'ont de valeur que si je réussis à les formuler dans un corpus logique et selon un ordonnement constant* » [*Trou de mémoire*, p. 160]. L'acte est spécularisé, le processus intime de l'écriture et de l'écrit

²³ L. Hutcheon, art. cité, p. 99.

démantelé et exposé. C'est un processus non seulement auto-réflexif, qui se regarde, mais auto-centrique, qui se regarde se regarder, selon Hutcheon. Le cas n'est pas unique. Le narrateur de *Prochain épisode* fait la même chose, il commence une narration en se posant des questions sur l'écriture fictive et la narration tout particulièrement. La démystification des enjeux de l'écriture va tellement loin que l'auteur ne veut plus contrôler son propre récit : « ...j'ai perdu l'initiative à ce moment et, dès lors, le temps que j'avais gagné auparavant a commencé de se tourner contre moi. Les coordonnées de l'intrigue se sont emmêlées. J'ai perdu le fil de mon histoire, et me voici rendu au milieu d'un chapitre que je ne sais plus comment finir. » [*Prochain épisode*, p. 136]. Le personnage imaginaire échoue lui aussi comme celui qui l'a créé et l'a impliqué dans une intrigue d'espionnage. Maintenant on se rend compte de l'entreprise aquinienne : en voulant faire une intrigue traditionnelle romanesque, l'auteur est arrivé à démontrer que l'échec n'est qu'apparent dans le choix d'un roman "traditionnel", soumis à des règles strictes de conception. Par son caractère non-accompli, le récit entre dans un système cyclique de régénération où l'on reprend la fin comme début. Le discours romanesque ne sera plus réduit à sa finitude marquée par la limite textuelle, par un commencement et par un épilogue, mais se constituera comme permanence, comme œuvre ouverte à la transformation continue : « Il est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que j'apposerai au bas de la première page. » [*Prochain épisode*, p. 89].

Dans *Trou de mémoire*, la parodie du discours cache en fait seulement le but d'autoréférentialité que le roman a l'intention de réaliser. L'écriture tourne continuellement sur elle-même comme un désir irrésistible et presque in-intentionnel de faire son propre commentaire. Sous le prétexte de la recherche de l'authenticité et pour combattre pour la vraie fiction qui, à vrai dire, devrait partir de rien pour ne pas toucher à la réalité objective, le roman se décompose en plusieurs morceaux et agit à la manière des miroirs parallèles qui se reflètent infiniment l'un l'autre.

Dans *L'Antiphonaire*, la mise en abîme des récits se fait d'un côté par le texte de Christine, qui unifie les réalités décrites dans les manuscrits du XVI^e siècle et d'un autre par les textes successifs qui composent l'ouvrage médical final signé sous le nom de Beausang. Le titre même du roman renvoie à une multiplicité de voix qui se superposent pour arriver à une consonance : « Chigi continuait, de la sorte, à penser à l'auteur premier du manuscrit qu'il était, lui Chigi, en train de refaire et de recomposer. Et plus il avançait dans son entreprise, plus il avait l'intention d'intégrer son propre journal intime (depuis son départ de Turin) au texte du célèbre médecin gantois. » [*L'Antiphonaire*, p. 191]. Il n'est plus question comme précédemment d'une mise en abîme auto-centrique, mais seulement auto-réflexive.

Il nous faut donc revenir sur la mise en abîme des rapports entre narrateur, personnages et lecteur. Dans *Neige noire* il se produit une confusion totale entre le personnage (dans le film) et le rôle qu'il doit interpréter, car c'est bien dans la même voie, ouverte par la pièce de Shakespeare, que le scénario continue de se créer. On se rappelle à cet instant quelques leitmotifs du théâtre shakespearien qui reviennent dans la dramaturgie moderne, comme celui de la pièce dans la pièce (« the play within the play »), ou de la représentation de la vie comme théâtre. Ici, la réaction du personnage face à son statut de personnage peut contrarier le spectateur du film ; on se retrouve devant une démystification du phénomène artistique – « Le spectateur a la sensation que le film qu'il regarde se révulse et que

Fortinbras cessera bientôt d'exister. Les comédiens étaient des personnages ; mais voilà qu'un personnage décide de ne plus être comédien... » [Neige noire, p. 16] – qui nous révèle par le procédé de la mise en abîme et dans une perspective inattendue le fait que chaque participant passif (à voir récepteur ou spectateur) a maintenant une position privilégiée par rapport à l'œuvre d'art qui se crée.

Hamlet met déjà en scène une mise en abîme complexe. Il s'agit de la pièce qui est jouée par les personnages-acteurs, dont le texte comprend à son tour une autre pièce (théâtre dans le théâtre). On a une double face de la technique spéculaire, qui joue sur les rapports réel-imaginaire et texte-hors texte. La seule réalité existante est celle des personnages qui doivent interpréter Hamlet, tandis que les autres personnages ne sont que des créations de l'imaginaire artistique. Vue d'un autre angle, la structure du roman joue sur la technique de la mise en abîme textuelle ; celui-ci englobe *Hamlet* qui à son tour contient un noyau dramatique dans « *The murder of Gonzago* », pièce-piège mimée et jouée par les acteurs. Le seul centre serait donc le texte de la pièce utilisée pour suggérer le crime de Claudius, modèle figé dans la tragédie bien connue et manière subtile de transmettre la vérité à titre de fiction. Ses répercussions se ressentent même dans le roman, parce que Nicolas Vanesse écrit le scénario en voulant à tout prix y raconter une expérience vécue telle quelle, et non déformée par l'imagination. Ce processus illimité de multiplications d'un modèle scriptural dans la trame d'un autre texte est remarqué par Eva qui commente à un certain moment le projet de scénario : « *Le film raconte l'histoire d'un comédien qui quitte son métier pour faire un film qui ne sera que le compte rendu de sa vie à partir de ce moment-là... C'est comme un film dans un film... "The play within the play", comme dans Hamlet...* » [Neige noire, p. 147]. Les répétitions théâtrales qui inspirent la réitération des scènes vues ou remémorées par Nicolas et qui deviennent obsédantes sont aussi des marques de la mise en abîme. Une séquence vient être complétée, expliquée par l'image plus claire d'une autre qui englobe la précédente, de sorte que les confusions du début s'éclairent tour à tour. Dans les paroles de Nicolas sur le dédoublement des personnages shakespeariens on entrevoit une réalité généralement valable pour toute l'œuvre romanesque aquinienne : « *Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal...* » [Neige noire, p. 57]. Il s'agit de rester à la surface des choses, car la profondeur est une image en trompe-l'œil, la mise en abîme de la forme. Le personnage insiste sur le côté visuel qu'introduit ainsi le cinéma, ce qui éloigne l'effet fortement connotatif de l'écriture : « *J'incline de plus en plus à penser que la réalité nominale est un monde fini. Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux* » [Neige noire, p. 58]. Le dernier roman combine les techniques narratives, donc pose également le problème de la différence de réception. Mais pour arriver à comprendre cela, il faut comprendre l'échange entre l'auteur et le récepteur de l'œuvre.

Pour ce qui tient de la narration littéraire, nous pouvons constater des différences dans les modalités de traitement des mécanismes d'écriture et des mécanismes de lecture. Il s'agit soit d'une détermination réciproque, comme dans *Trou de mémoire*, soit d'un parallélisme, comme dans *Prochain épisode*. Voilà pourquoi dans ce cercle de forces physiques imaginé par Hutcheon, si la *force centripète de lecture* manque au premier roman, son acte d'écriture correspondant manque de voir s'achever dans l'immédiat l'action de l'intrigue. L'écriture s'échappe pratiquement vers l'extérieur, au-delà des limites textuelles. Ici nous revenons à l'essai de Dällenbach afin de remarquer une particularité de certains fragments

métafictionnels. La narration peut faire référence à un épisode qui pose le problème de la discordance entre les deux temps (de la fiction originale et de la fiction racontée). Nous aurons ainsi une mise en abîme *prospectiv*e, une autre *rétrospectiv*e, et une troisième *rétro-prospectiv*e. Si nous analysons le récit aquinien dans cette perspective, on aura une métafiction rétrospective pour le narrateur de *Prochain épisode*, liée au passage de son incarcération, mais prospective pour ce qui est du projet révolutionnaire. La continuité de l'action que le narrateur attend avec impatience est suspendue entre le passé et le futur. De la même façon se construit l'intrigue fictive mise en abîme, le héros racontant des épisodes passés de leurs vies, ou se projetant dans l'avenir. Les fragments de *Trou de mémoire* ont tous des parties rétrospectives, de même que *L'Antiphonaire*. Le dernier roman utilise des mises en abîme rétrospectives et prospectives, puisqu'il y a les flashes remémoratifs et anticipatifs des événements. Mais la métafiction ne devient cependant pas rétro-prospectiv

e, parce que la prospection de son côté a un statut spécial, en étant incluse à la suite des événements dans la diégèsis. Elle ne fait donc pas un renvoi extra-textuel, ce qui change la situation dans la perspective de Dällenbach.

Nous ne restons pas davantage sur la mise en abîme du récepteur, parce qu'elle s'explique par la stratification des actants de la narration, aspect que nous avons développé dans la partie consacrée aux identités narratives et à l'écriture de soi. Nous revenons à l'article de Linda Hutcheon pour voir quels sont les cas de métafiction couverte. Forme intériorisée de la mise en abîme dans le récit, la métafiction diégétique couverte trouve un moyen de manifestation à l'aide de la structure narrative. C'est la construction du récit qui est visée ; en choisissant le genre policier, par exemple, Aquin introduit indirectement les codes implicites d'une fiction réfléchi

e. Il y a, comme dit Hutcheon, deux intrigues dans le roman policier : « *l'intrigue écrite et l'intrigue qui vise à tuer* »²⁴. Il faut prendre en compte la présence d'un écrivain détective qui veut comprendre l'histoire de la même façon que le lecteur. Mais chez Aquin il y a dans tous les romans une histoire de meurtre, donc une intrigue policière implicite. Seul *Prochain épisode* déclare ce choix, qui échoue en effet. Pourtant, le résultat est le même : l'intrigue de meurtre et l'intrigue romanesque coexistent et sont les deux perçues en tant que telles par le narrataire.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Edition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995.
- AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Edition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1993.
- AQUIN, Hubert, *L'antiphonaire*, Edition critique établie par Gilles Thérien, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1993.

²⁴ L. Hutcheon, art. cité, p. 103.

AQUIN, Hubert, *Neige noire*, Edition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1997.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

HUTCHEON Linda, « *Modes et formes du narcissisme littéraire* », in *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyses Littéraires*. Paris 1977, n° 29, p. 90-106.