

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**ÉCRITURES COMPOSITES**

**INTERFÉRENCES GÉNÉRIQUES ET MÉDIATIQUES  
CHEZ HUBERT AQUIN ET ALAIN ROBBE-GRILLET**

par  
François Harvey

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Ph. D

Août 2008

© François Harvey, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Écritures composites. Interférences génériques et médiatiques  
chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet

Présentée par :  
François Harvey

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Karim Larose  
président-rapporteur

Gilles Dupuis  
directeur de recherche

Marie-Pascale Huglo  
codirectrice

Ugo Dionne  
membre du jury

Richard Saint-Gelais  
examineur externe

Karim Larose  
représentant du doyen de la FES

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet l'analyse des œuvres romanesques, cinéromanesques et médiatiques de l'écrivain québécois Hubert Aquin et du néoromancier français Alain Robbe-Grillet. Les théories à partir desquelles nous abordons les œuvres de ces deux auteurs sont l'intergénéricité et l'intermédialité.

Cet ouvrage se partage en deux parties. Dans la première, nous nous penchons sur les emplois que font Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet des genres du scénario et du roman policier au sein de leurs romans et ciné-romans, selon les perspectives de l'hybridation et de la parodie génériques.

Dans la deuxième partie, nous observons les diverses tensions médiatiques mises en œuvre par ces écrivains dans leurs ouvrages multimédiatiques, soit les téléthéâtres aquiniens (où se concurrencent le théâtre, le cinéma et la télévision), les récits-photos robbe-grillétiens (où se juxtaposent un texte et des images photographiques) et les romans cinématographiques (genre commun aux deux auteurs, qui se caractérise par son écriture cinématographique).

Le point de vue général qui guide cette thèse est comparatiste ; il vise, en fin de compte, à confronter les esthétiques intertextuelles d'Hubert Aquin et d'Alain Robbe-Grillet.

## MOTS CLÉS

Littérature québécoise – histoire et critique ; Littérature française – histoire et critique ; Hubert Aquin – critique et interprétation ; Alain Robbe-Grillet – critique et interprétation ; Esthétique comparée ; Intertextualité ; Intergénéricité ; Intermédialité

## ABSTRACT

The object of this thesis is the analysis of the novels, cinematic novels and multimediatic works of the Québécois writer Hubert Aquin and the French neonovelist Alain Robbe-Grillet. The theories used in the comparison of the works of these authors are intergenerecity and intermediality.

This thesis is made up of two parts. The first one aims to point out the uses Hubert Aquin and Alain Robbe-Grillet make of the scenario and the detective novel within their novels and *ciné-romans* according to the genre hybridization and parody.

The second part is focused on the analysis of the diverse media tensions implemented by these writers in their multimedia works, that is Hubert Aquin's TV dramas (in which he combines theater, cinema and television), Alain Robbe-Grillet's photographic iconotexts (where text and pictures are juxtaposed) and cinema novels (common to both authors and characterized by a filmic style).

The main point of view of this thesis is comparatism. It aims at confronting the intertextual aesthetics of Hubert Aquin and Alain Robbe-Grillet.

**KEYWORDS**

French-Canadian Literature - History and Criticism; French Literature - History and Criticism; Hubert Aquin - Criticism and Interpretation; Alain Robbe-Grillet - Criticism and Interpretation; Compared Aesthetics; Intertextuality; Intergenericity; Intermediality

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b>	iii
<b>MOTS CLÉS</b>	iv
<b>ABSTRACT</b>	v
<b>KEYWORDS</b>	vi
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	vii
<b>REMERCIEMENTS</b>	x

<b>INTRODUCTION</b>	1
<i>L'esthétique du nouveau roman</i>	8
<i>Pour un nouveau roman québécois ?</i>	17
<i>Hubert Aquin et le nouveau roman</i>	22

## PREMIÈRE PARTIE

### HYBRIDATION ET INTERTEXTE GÉNÉRIQUES CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN : LE ROMAN, LE SCÉNARIO ET LE POLICIER

ENTRE NORMATIVITÉ ET GÉNÉRICITÉ : ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN	35
<i>Texte et genre</i>	35
<i>La genericité contemporaine</i>	39
<i>Hybridation et intertexte génériques</i>	47
<i>Alain Robbe-Grillet, Hubert Aquin et les combinatoires génériques</i>	52

## CHAPITRE 1

<b>ALAIN ROBBE-GRILLET, HUBERT AQUIN ET LE SCÉNARIO</b>	55
<i>Le ciné-roman</i>	56
<i>Le genre du scénario</i>	68
L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE DANS LES CINÉ-ROMANS ROBBE-GRILLÉTIENS	75
<i>L'Année dernière à Marienbad et L'Immortelle : des scénarios romanesques</i>	77



Glissements progressifs du plaisir : <i>ludisme et identités génériques</i>	96
<i>Une œuvre métissée : C'est Gradiva qui vous appelle</i>	106
NEIGE NOIRE ENTRE LE ROMAN ET LE SCÉNARIO	114
<i>Le scénario contesté</i>	120
<i>L'hybridation générique dans Neige noire</i>	133
CONCLUSION	138

## CHAPITRE 2

<b>LA PARODIE DU ROMAN POLICIER CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN</b>	140
<i>La parodie générique</i>	141
<i>Robbe-Grillet, Aquin et le policier</i>	150
ALAIN ROBBE-GRILLET : REPRENDRE LE POLICIER	156
<i>Les Gommages et Le Voyeur : l'alibi policier</i>	162
<i>Glissements progressifs du plaisir et Djinn : parodie et devenir</i>	177
<i>« Reprendre le monde en ruine dans des constructions nouvelles »</i>	199
UN CRIME DONT HUBERT AQUIN EST L'AUTEUR : LA PARODIE DU POLICIER DANS LES ROMANS AQUINIENS	206
<i>Aquin policier</i>	211
<i>L'Invention de la mort : conduire sa vie comme une enquête sur meurtre</i>	215
<i>Trou de mémoire, « texte informel » policier</i>	224
<i>Neige noire : le « spectateur manipulé »</i>	235
CONCLUSION	255

## DEUXIÈME PARTIE

### RELATIONS INTERMÉDIATIQUES CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN

L'INTERMÉDIALITÉ CONTEMPORAINE	260
<i>Le multimédia et l'intermédia chez Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin</i>	269

## CHAPITRE 3

<b>RÉCITS-PHOTOS ROBBE-GRILLÉTIENS ET TÉLÉTHÉÂTRES AQUINIENS</b>	276
INTERMÉDIALITÉ DES RÉCITS-PHOTOS ROBBE-GRILLÉTIENS	277
<i>La dynamique du texte et de l'image</i>	282
<i>Les iconotextes et les récits-photos robbe-grillétiens</i>	289
<i>Rêves de jeunes filles</i>	295
<i>Les Demoiselles d'Hamilton et Le Temple aux miroirs</i>	315
HUBERT AQUIN ET LE PETIT ÉCRAN	318

<i>La télévision : un média spécifique ?</i>	320
<i>Une forme télévisuelle singulière : le téléthéâtre</i>	326
<i>Le « supertéléthéâtre » aquinien</i>	333
<i>Des derniers projets à Neige noire</i>	349
CONCLUSION	356
<b>CHAPITRE 4</b>	
<b>CINÉMA ET ROMAN CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN</b>	359
<i>Cinéma et littérature</i>	362
<i>Dissemblances</i>	364
<i>Influences</i>	375
<i>Mélanges</i>	388
<i>Le scénario, une structure dynamique</i>	392
ALAIN ROBBE-GRILLET : CINÉMA + ROMAN = CINÉ-ROMAN ?	399
<i>Les ciné-romans robbe-grilléliens : des œuvres intermédiaires</i>	415
NEIGE NOIRE, LES CENDRES IMAGÉES DU RÉCIT	445
<i>Neige noire entre texte et image</i>	455
<i>L'effet-cinéma dans Neige noire et les manœuvres de l'image</i>	466
CONCLUSION	494
<b>CONCLUSION</b>	497
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	514
<b>ANNEXES</b>	540

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs de recherche Gilles Dupuis et Marie-Pascale Huglo qui ont lu avec attention mon manuscrit et m'ont offert de généreux et stimulants conseils tout au long de mes recherches.

Mes remerciements vont également au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, au Département des littératures de langue française et à Gilles Dupuis et Marie-Pascale Huglo pour leur soutien financier.

*À Antoine, Jérôme et Zoé*

## INTRODUCTION

Les carrières de l'écrivain québécois Hubert Aquin et du néoromancier français Alain Robbe-Grillet ont beaucoup en commun. Le premier a réalisé ou scénarisé cinq films pour le compte de l'Office national du film, écrit et adapté près de vingt téléthéâtres et radiothéâtres, composé d'innombrables essais et conférences, rédigé plusieurs commentaires radiophoniques et publié une foule de courts récits, en plus des cinq romans qui l'ont rendu célèbre. Le parcours d'Alain Robbe-Grillet est plus largement connu, ses premiers romans, couplés aux virulents articles publiés dans *L'Express* et la *Nouvelle Revue Française* au cours des années 1950, repris dans *Pour un nouveau roman*<sup>1</sup>, ont vite fait de cet écrivain atypique le porte-étendard du nouveau roman français. Il a en outre scénarisé ou réalisé onze films, en plus d'avoir composé de multiples essais et écrit près d'une trentaine de romans, ciné-romans, récits-photos, ainsi qu'un recueil de nouvelles. À l'évidence, Aquin et Robbe-Grillet se rencontrent sur le plan multidisciplinaire de leurs carrières, mais aussi sur celui de leurs intérêts artistiques : littérature et médias de l'image sont des lieux de création communs à ces auteurs. Toutefois, un bref coup d'œil à leurs travaux permet de constater que les affinités sont plus profondes.

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963, 147 p.

L'examen du journal d'Aquin et de ses « itinéraires<sup>2</sup> » nous confirme que l'écrivain a assimilé plusieurs récits néoromanesques<sup>3</sup>, notamment certaines œuvres d'Alain Robbe-Grillet. En juin 1960, il note dans un carnet la lecture de *Dans le labyrinthe*<sup>4</sup>. Le manifeste *Pour un nouveau roman*, qui agrmente sa bibliothèque, est soigneusement annoté<sup>5</sup>. Le visionnement de *L'Année dernière à Marienbad*, scénario de Robbe-Grillet mis en images par Alain Resnais<sup>6</sup>, lui a inspiré l'écriture d'un article intitulé « Le Bonheur d'expression<sup>7</sup> ». Et rien ne nous empêche d'avancer qu'Aquin ait lu d'autres ouvrages de Robbe-Grillet, non répertoriés par l'écrivain ou la critique, les écrits du néoromancier ayant été largement diffusés dans le Québec des années 1960 et 1970. Manifestement, l'œuvre robbe-grillétienne est connue d'Aquin ; la question des influences peut donc être posée : l'auteur québécois a-t-il adopté, en tout ou en partie, certains éléments de l'esthétique robbe-grillétienne ? Jusqu'à maintenant, seule la critique Patricia Merivale s'est aventurée à rapprocher la production artistique aquinienne de celle de Robbe-Grillet, soutenant que le sadomasochisme, l'autoréflexivité et l'artificialité en œuvre chez l'écrivain en font un héritier direct du néoromancier. Elle voit dans la thématique sexuelle de *Neige noire*<sup>8</sup> une référence explicite aux sujets développés dans plusieurs films et romans robbe-

<sup>2</sup> Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 361 p.

<sup>3</sup> Dont l'œuvre de l'écrivain Michel Butor, qu'il interviewe le 2 juin 1960 dans le cadre de l'émission radiophonique « Revue des arts et des lettres » sur les ondes de la Société Radio-Canada. Voir *ibid.*, p. 111.

<sup>4</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 226. Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959, 221 p.

<sup>5</sup> Inventorié par Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>6</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, 172 p.

<sup>7</sup> Hubert Aquin, « Le Bonheur d'expression », *Blocs erratiques*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1998, p. 48-52. Repris dans *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 33-37.

<sup>8</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, 621 p.

grillétiens, et affirme également que l'art cinématographique aquinien dérive des réflexions esthétiques du néoromancier français : « compare the mask-like sunglasses, indicating (rather than providing) disguise, in his own "camp" terrorist film, starring himself, with similar devices in Robbe-Grillet's *Trans-Europ Express* (1966), featuring Robbe-Grillet, and in *L'Immortelle* (1963)<sup>9</sup>. » Si les thématiques et les procédés d'écritures relevés par Merivale dans l'œuvre aquinienne s'avèrent effectivement équivalents à ceux exploités par le néoromancier français, il convient néanmoins de nuancer le lien de filiation proposé par celle-ci. La thématique de la violence sexuelle, poussée à son paroxysme dans le dernier roman d'Aquin (inhumanité d'ailleurs rarement atteinte chez Robbe-Grillet, du moins jusqu'à la parution récente d'*Un roman sentimental*<sup>10</sup>), caractérise l'œuvre de l'écrivain québécois dès *Trou de mémoire*<sup>11</sup> et tient peut-être autant, sinon plus, des récits de Georges Bataille ou de Sade que des romans robbe-grillétiens. En outre, l'autoréflexivité et l'artificialité ne sont pas des techniques filmiques exclusives à l'esthétique robbe-grillétienne ; grand amateur de films, Aquin est susceptible d'avoir puisé ces procédés d'écriture dans plusieurs œuvres du cinéma d'avant-garde, par exemple chez Ingmar Bergman (*Persona*, 1966) ou chez Jean-Luc Godard (*Le Petit*

---

<sup>9</sup> Patricia Merivale, « Chiaroscuro : Neige noire/Hamlet's Twins », *The Dalhousie Review*, vol. 60, n° 2, Summer 1980, p. 322. Le film d'Aquin auquel Merivale fait référence n'est pas nommé. Nous pouvons toutefois reconnaître, dans la description que la critique en fait, *Faux bond*, qui n'est ni écrit ni réalisé par Aquin, mais adapté d'une œuvre de Jean-Charles Tacchella. Ce film, qui mélange les genres de l'espionnage et du policier, a été réalisé en 1967 par Louis-Georges Carrier. Hubert Aquin y tient le rôle d'un agent triple du nom d'Hubert Desaulniers. Notons, afin d'étayer la réflexion de Merivale, qu'une des séquences du film nous montre Desaulniers lisant avec attention un roman d'espionnage titré... *Prochain épisode* !

<sup>10</sup> Alain Robbe-Grillet, *Un roman sentimental*, Paris, Fayard, coll. « Littérature française », 2007, 256 p.

<sup>11</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 347 p.

*soldat*, 1961, qui a d'ailleurs été un modèle d'écriture pour *Prochain épisode*<sup>12</sup>), et même chez Alfred Hitchcock dont Aquin était un grand amateur (le cinéaste anglais affectionnait particulièrement à apparaître dans ses films, dont *Vertigo*, 1958). Néanmoins, le rapprochement qu'effectue Merivale entre Aquin et Robbe-Grillet est éloquent : l'art aquinien met en œuvre des thèmes et des techniques similaires à ceux employés par le néoromancier qui, s'il ne lui a pas servi de modèle immédiat, a possiblement été une importante source d'inspiration. En cela, *Neige noire* est exemplaire : roman filmique, ce récit emprunte beaucoup à la forme du ciné-roman robbe-grillétien.

En contrepartie, parler d'une ascendance aquinienne dans le cas de Robbe-Grillet s'avérerait conjectural. Nous pouvons certes déceler dans l'œuvre récente du néoromancier certaines tendances typiques de l'art d'Aquin : le style robbe-grillétien est aujourd'hui plus métaphorique et plus expressif qu'à ses débuts ; les *Romanesques*<sup>13</sup>, fresque autobiographique et fantasmatique, se révèlent proches de l'autofiction aquinienne ; le dernier ciné-roman robbe-grillétien, *C'est Gradiva qui vous appelle*, s'apparente plus au roman *Neige noire* qu'aux scénarios antérieurs du néoromancier<sup>14</sup> ; la forte présence de la philosophie de Søren Kierkegaard dans *La Reprise*<sup>15</sup> fait écho à l'exergue de *Neige noire*, « [j]e dois à la fois être et ne pas

---

<sup>12</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, 289 p.

<sup>13</sup> Les *Romanesques* se composent de trois tomes : *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, 232 p. ; *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1987, 254 p. ; *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, 238 p.

<sup>14</sup> Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit, 2002, 158 p. Ce ciné-roman, à l'instar du roman d'Aquin *Neige noire*, a été publié sans référent filmique identifiable, le film n'ayant été tourné qu'en 2005-2006. Isolant ainsi le ciné-roman de son film-référent, Robbe-Grillet contrevient à une des règles établies du « genre » cinéromanescque : compléter a posteriori le film.

<sup>15</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Reprise*, Paris, Minuit, 2001, 253 p.



être<sup>16</sup> » et la forme qu'emprunte ce récit à deux voix rappelle la technique du contrepoint dont fait usage Aquin dans plusieurs de ses romans. Cependant, malgré ces ressemblances, rien dans l'œuvre du néoromancier ne nous laisse croire qu'il ait lu, ni même qu'il ait soupçonné l'existence d'Aquin. Par conséquent, si chez Aquin il est possible de parler d'une ascendance de la part de Robbe-Grillet, dans le sens inverse, la question des influences fait place à celle des affinités. Outre les quelques points de rencontre notés par Merivale, tout rapprochement fécond entre ces auteurs ne peut donc se situer que sur le plan des idées esthétiques et des innovations formelles, au sein de la modernité à laquelle ils participent, tant sur le plan filmique que littéraire.

Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet accèdent à la littérature avec en poche un héritage littéraire et des intérêts relativement similaires. Tous deux sont préoccupés par la situation de leur écriture au sein de la modernité artistique : Balzac, Flaubert, Sartre, Borges, Nabokov et Joyce, pour ne nommer que ceux-ci, hantent leur recherche d'« une voie pour le roman futur<sup>17</sup> », certains à titre de modèles, d'autres en qualité d'adversaires<sup>18</sup>. Parmi ces écrivains, l'auteur d'*Ulysse* les intéresse plus singulièrement ; tout au long de sa carrière, Robbe-Grillet s'est constamment référé à l'œuvre de Joyce, alors qu'Aquin lui a entre autres consacré un article et un cours

---

<sup>16</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>17</sup> Selon le célèbre titre d'article d'Alain Robbe-Grillet : « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 15-23.

<sup>18</sup> On connaît la position de Robbe-Grillet envers Balzac et surtout ses émules, dont Sartre. Selon le néoromancier, l'esthétique de l'écrivain réaliste constitue l'extrême opposé de celle du nouveau roman, dans la mesure où elle répond à un conventionnalisme compositionnel suranné. Chez Aquin, plus particulièrement dans *Prochain épisode*, Balzac est aussi une « figure à abattre », mais moins en raison de son esthétique que de sa présence symbolique, l'auteur de *l'Histoire des treize* apparaissant comme un écrivain à la prolificité castratrice. À ce sujet, voir André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle d'Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992, p. 103-114.

universitaire. Ce que ces écrivains ont dit de l'auteur irlandais est particulièrement révélateur des similitudes de leurs réflexions sur le roman.

L'intérêt de Robbe-Grillet pour l'œuvre joycienne est notoire : selon l'écrivain français, Joyce est un jalon incontournable de l'histoire du roman et un des maîtres d'œuvre de la modernité littéraire. Il reconnaissait, encore récemment, la richesse sémantique et l'importance historique de son œuvre principale, *Ulysse* :

Un des livres fondateurs de la modernité contemporaine, écrit en 1920, est *Ulysse*. [...] Joyce avait une grande culture, très supérieure à la mienne dans de nombreux domaines. Une culture grecque d'une part, chrétienne d'autre part, qui m'a complètement manqué, et aussi une très grande connaissance de Shakespeare. Dès lors, comment se fait-il qu'*Ulysse* me passionne alors que je suis à peu près sûr de n'y percevoir, au mieux, qu'un petit quart de ce que l'auteur y a mis ? Parce que les choses que je ne décrypte pas, je les sens malgré tout comme cryptogrammes. Cela crée une sorte d'épaisseur énigmatique du monde qui fait que je lis ce livre, *Ulysse*, avec passion<sup>19</sup>.

Retenons ces expressions : épaisseur énigmatique du monde, décryptage et cryptogramme. Pour Robbe-Grillet, la modernité joycienne consiste en un mystère essentiel au récit, auquel cherche à répondre le lecteur qui constate « avec passion » l'ouverture de l'œuvre. Les termes qu'emploie Robbe-Grillet sont proches de ceux d'Umberto Eco, mais aussi de Nathalie Sarraute : pour le néoromancier, *Ulysse*, cette œuvre profondément moderne, est un problème posé au roman, une énigme qui inaugure l'« ère du soupçon<sup>20</sup> » en littérature et qui ouvre sur d'importantes innovations esthétiques auxquelles l'art robbe-grillétien participe pleinement.

<sup>19</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture/Seuil, 2005, p. 98-99.

<sup>20</sup> Selon l'expression de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1956, 153 p.

Dans son article « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce<sup>21</sup> », Aquin commente en des termes similaires le roman joycien. Suivant également les traces d'Eco, l'écrivain voit dans *Ulysse* un texte polysémantique et baroque, dont l'« ouverture [...] le définit mieux et avec plus de précision que sa cohérence (d'ailleurs faible)<sup>22</sup> ». Écorchant au passage Robbe-Grillet, l'auteur de *Prochain épisode* observe :

Celui qui a lu (quel pensum...) les romans de Robbe-Grillet se croit équipé pour affronter la réalité dévastée d'*Ulysse* de Joyce ; et il se trompe. Il se retrouve, au milieu des phrases piégeantes de Joyce, désarmé comme jamais il n'avait cru pouvoir l'être en tant que lecteur ; non seulement désarmé, mais découragé parce que ne sachant comment lire cette floraison désordonnée de symboles, et comment démêler ces inextricables réseaux de signifiants déconnectés et d'indications faussées, de pistes en trompe-l'œil, de sens déviés, de mots désarticulés, de phrases entrelacées qui s'entrecoupent mutuellement et qui s'interrompent sans préavis, de thèmes brisés, de confidences banalement horribles, puis d'énormes farces plates, vraiment et irréversiblement plates<sup>23</sup>...

Aquin décèle la même épaisseur énigmatique que Robbe-Grillet percevait dans l'ouvrage de Joyce : phrases piégeantes, indications faussées, pistes en trompe-l'œil ; ces expressions, tirées du vocabulaire policier, dénotent la complexité « mystérieuse » de l'écriture joycienne. Pour Aquin, comme pour Robbe-Grillet, l'esthétique de l'auteur d'*Ulysse* échappe à la cohérence car elle déstabilise les conventions romanesques : « somme toute, Joyce, en un seul roman, tira un coup de canon dans l'élégante structure signifiante du roman<sup>24</sup>. » Même si, dans l'optique d'Aquin, l'écriture robbe-grillétienne n'a jamais été à la hauteur de la révolution amorcée par

---

<sup>21</sup> Hubert Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'"Ulysse", de James Joyce », *Mélanges littéraires II, op. cit.*, p. 269-290.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 271.

l'écrivain irlandais (Robbe-Grillet ennui, alors que Joyce décontenance, désespère et captive le lecteur), il a cherché, tel le néoromancier, à reproduire la fougue créatrice joycienne dans son œuvre, fondant son esthétique sur une radicale remise en question des modalités conventionnelles de la représentation. Par là, il aspire, au même titre que Robbe-Grillet, à « faire sortir le récit de ses ornières<sup>25</sup> ».

En regard de ces intérêts convergents, diverses questions affleurent : en quoi a consisté la révolution néoromanesque et robbe-grillétienne ? La modernité littéraire du nouveau roman a-t-elle trouvé un écho favorable dans le Québec des années 1960 ? Si oui, quelle a été la relation d'Hubert Aquin avec le nouveau roman (plus spécialement robbe-grillétien) : pouvons-nous le qualifier, à la suite de certains critiques des années 1960, de néoromancier québécois ?

### **L'esthétique du nouveau roman**

Cette introduction n'ambitionne pas de retracer l'histoire du nouveau roman français. Plusieurs s'y sont adonnés avec talent, entre autres Roger-Michel Allemand, Francine Dugast-Portes, Arthur E. Babcock et Frank Wagner<sup>26</sup>. Simplement, il convient de rappeler quelques-uns des jalons les plus significatifs de l'esthétique

---

<sup>25</sup> Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996, 118 p. ; Roger-Michel Allemand, « Débuts et fins du "Nouveau Roman" », *L'Icosathèque* 20, « Le "Nouveau Roman" en questions 4. Situation diachronique », Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 13-45 ; Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 2001, 244 p. ; Arthur E. Babcock, *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*, New York, Twayne, 1997, 164 p. ; Frank Wagner, « "Nouveau Roman"/anciennes théories », *L'Icosathèque* 16, « Le "Nouveau Roman" en questions 3. Le créateur et la cité », Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 155-175.

néoromanesque, de manière à bien saisir le rôle joué par cette mouvance sur le plan de l'évolution du roman contemporain.

Le néologisme « alittérature », lancé par Claude Mauriac dans le *Figaro* du 14 novembre 1956, exprime bien la préoccupation principale des jeunes romanciers français de l'après Deuxième Guerre mondiale. Le terme connote l'idée d'une antilittérature et, sur le plan du récit, d'un antiroman dont la visée fondamentale consiste à bouleverser les assises traditionnelles du genre. L'alittérature, écrit Mauriac, c'est « la littérature délivrée des facilités qui ont donné à ce mot un sens péjoratif<sup>27</sup> », c'est-à-dire une littérature renouvelée, modernisée, sur les traces de l'avant-garde poétique et picturale. Dix ans plus tôt, Nathalie Sarraute préfigurait les propos de Mauriac en constatant l'entrée de la littérature dans l'ère du soupçon :

Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Philip Toynbee, rappelant l'enseignement de Flaubert, « son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté », et l'empêche de « commettre son crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs<sup>28</sup> ».

La mouvance néoromanesque s'inscrit au cœur de ce mouvement avant-gardiste, spécialement au cours d'une première période d'affirmation de l'esthétique nouvelle, qui débute au tournant des années 1950 et s'étend jusqu'au milieu des années 1960. Durant cette période, les néoromanciers mettent à mal les conventions du récit traditionnel à l'aide de modalités narratives originales (telle la structure en interrogatoire de *L'Inquisiteur* de Robert Pinget), de personnages atypiques et

---

<sup>27</sup> Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 11.

<sup>28</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., p. 79.

souvent insaisissables et d'histoires à la logique événementielle désordonnée. À l'ère des revendications et des subversions succède une phase plus « textuelle » et ludique où règne la recherche de nouvelles voies de création et le jeu avec les formes, mais aussi où se multiplient les tentatives de théorisation et de synthétisation de l'esthétique néoromanesque (entre autres sous l'impulsion de Jean Ricardou). Cette phase formaliste perdure jusqu'à la fin des années 1970, moment où apparaissent les premières « nouvelles autobiographies » et où s'éteint tranquillement l'idéal d'un « Nouveau Nouveau Roman<sup>29</sup> ».

La critique réunit généralement sous l'étiquette « néoromanciers » dix écrivains partageant des préoccupations esthétiques similaires : Samuel Beckett, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Mauriac, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon. Cette liste, que nous empruntons à Roger-Michel Allemand<sup>30</sup>, est ouverte : Duras et Beckett se sont eux-mêmes exclus de cette mouvance en rejetant l'invitation de Ricardou à participer au colloque organisé en 1971 à Cerisy, *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*<sup>31</sup>. Nous pourrions ajouter à ce tableau le premier Philippe Sollers, celui de *Le Parc* et *Drame*, ou encore Kateb Yacine et ses *Nedjma* et *Le Polygone étoilé*, dont les expérimentations formelles s'inscrivent dans la lignée de celles pratiquées par les écrivains du nouveau roman. Ni courant ni école, le nouveau roman regroupe ainsi un ensemble d'auteurs disparate, aux préoccupations esthétiques souvent très différentes, mais qui arrivent à une même époque et en un même lieu (les Éditions de Minuit à

<sup>29</sup> Alain Robbe-Grillet, « Du réalisme à la réalité », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>30</sup> Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*

<sup>31</sup> Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui 1 et 2*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1972, 2 vol.

Paris) avec le même constat : le roman n'a que très peu évolué depuis la période réaliste (c'est-à-dire Balzac, Flaubert et Zola) et ce qui s'écrit n'en est toujours qu'une pâle imitation. S'appuyant sur les percées récentes de la phénoménologie (plus particulièrement Husserl, Sartre et Merleau-Ponty), ainsi que sur le travail d'écrivains exogènes à la tradition française, tels James Joyce, Jorge Luis Borges, William Faulkner, Franz Kafka et John Dos Passos, les néoromanciers en appellent à une refondation du récit romanesque. Michel Butor se fait l'écho de cette nécessité réformatrice, écrivant qu'« [à] une nouvelle situation, à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, des relations qu'il entretient avec la réalité, de son statut, correspondent des sujets nouveaux, correspondent donc des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit, langage, style, technique, composition, structure<sup>32</sup>. » Ces innovations formelles touchent le récit à plusieurs niveaux ; nous n'aborderons que les plus consensuelles de ces catégories (élaborées d'abord par les néoromanciers – en particulier par Robbe-Grillet –, puis reprises par la critique du nouveau roman), en adoptant un point de vue robbe-grillétien afin de resserrer l'argumentation autour de cet écrivain.

Les néoromanciers, et en premier lieu Robbe-Grillet, sont surtout reconnus pour leur rejet de l'humanisme anthropomorphique, attitude qui cherche à « attribuer des caractéristiques humaines aux choses environnantes<sup>33</sup> » de manière à rendre signifiante jusqu'à la plus petite parcelle du monde. Pour les écrivains du nouveau roman, les choses sont essentiellement étrangères à l'homme et résistent par là à tout effort de stylisation ou de métaphorisation :

---

<sup>32</sup> Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 13.

<sup>33</sup> Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 35.

Le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il *est*, tout simplement. [...] Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparent. Toute notre littérature n'a pas encore réussi à en entamer le plus petit coin, à en amollir la moindre courbe<sup>34</sup>.

La radicalisation d'un tel constat a donné naissance à une littérature que Roland Barthes a qualifiée d'« objective », c'est-à-dire dont l'écriture est « sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle des ses qualités : c'est donc le contraire d'une écriture poétique<sup>35</sup>. » Si les propos de Barthes ont été quelque peu nuancés par Robbe-Grillet, entre autres dans le premier volet de son autobiographie, *Le Miroir qui revient*<sup>36</sup>, il n'en demeure pas moins que l'univers des néoromanciers a de fortes inclinations au chosisme et vise à « restituer les objets dans leur simple *présence*, antérieure à toute volonté de signifier ou de représenter ; ce qui exclurait catégoriquement la tentation du symbolisme et de l'allégorie<sup>37</sup>. » La narration se voit remplacée la plupart du temps par des descriptions minutieuses, parfois d'un géométrisme excessif tel qu'il apparaît dans les premiers écrits du groupe, à l'exemple (canonique) de *La Jalousie* :

<sup>34</sup> Alain Robbe-grillet, « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>35</sup> Roland Barthes, « Littérature objective », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1964, p. 33.

<sup>36</sup> « [P]renant dans les années 50 mes propres romans comme des machines infernales lui permettant d'exercer la terreur, [Barthes] va s'efforcer de réduire leurs déplacements sournois, leurs fantômes en filigrane, leur auto-gommage, leurs béances, à un univers chosiste qui n'affirmerait au contraire que sa solidité, objective et littérale. Bien sûr, cet aspect-là se trouvait bel et bien présent dans mes livres (et dans mes propos théoriques), mais comme l'un des deux pôles irréconciliables d'une contradiction. Barthes prend le parti de ne pas regarder du tout les monstres cachés dans les ombres du tableau hyper-réaliste. Et quand revenants et fantômes, dans *L'Année dernière à Marienbad*, envahissent de façon trop visible l'écran, il décroche. » Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>37</sup> Frank Wagner, « "Nouveau Roman"/anciennes théories », *loc. cit.*, p. 165.



Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre du pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel<sup>38</sup>.

De telles descriptions modèlent parfois dans leur entièreté certains récits néoromanesques, tendant à créer des histoires proches du relevé topographique, aux intrigues et à la psychologie effacées.

Une des plus importantes innovations des néoromanciers consiste en la remise en cause de la logique du récit. Leurs écrits ébranlent les repères chronologiques, perturbent l'ordre, la durée et la fréquence des événements : ils privent l'histoire du sens dont la tradition réaliste l'avait pourvu. Le temps devient, dans le nouveau roman, une expérience analogue à celle du sujet dans le monde : axé sur l'instant, sur un présent désordonné et brouillé par les souvenirs et les fantasmes. Le récit néoromanesque se structure sur cette temporalité désordonnée, il nie la linéarité de l'intrigue et prend souvent des allures de labyrinthe où le sens se voit sans cesse détourné, retourné. Cette désorganisation savante de la temporalité et du récit devient constituante de l'expérience de la lecture, les néoromanciers cherchant à transmettre par l'écriture le trouble du temps vécu :

Dans un nouveau roman, il serait aberrant de tenter de reconstituer une chronologie de la narration : affirmant la concomitance comme seul biais authentique pour retranscrire un réel qui échappe à l'artificialité de la cohérence logico-temporelle, le seul temps véritable est celui de l'écriture, la seule durée, celle du livre même, démultipliée par le nombre sans limites de parcours que peut y effectuer le lecteur<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957, p. 9.

<sup>39</sup> Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, op. cit., p. 60.

Le dérangement chronologique qui détermine *L'Année dernière à Marienbad* est à cet effet exemplaire : dans ce ciné-roman, les fantasmes et les souvenirs du narrateur se mélangent à la réalité présente d'une manière foncièrement inextricable, créant un récit labyrinthique où s'entremêlent les diverses temporalités.

Le nouveau roman consacre la mort du personnage romanesque conventionnel, « nanti d'un état civil, de noms et prénoms auxquels renvo[ient] des anaphores stables<sup>40</sup> », déjà largement entamée par les écrivains de la modernité tels Franz Kafka et Robert Musil. Pour les néoromanciers, le temps du héros comme caractère invariable est désormais révolu : « [l]e roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu<sup>41</sup>. » À l'ère du « roman de personnages<sup>42</sup> » correspondent dorénavant des « numéro[s] matricule[s]<sup>43</sup> » sans caractérisations propres, aux personnalités mouvantes et fragmentées, souvent sans profondeur ; inhumains comme chez Beckett ou encore polymorphes comme chez Robbe-Grillet (songeons aux multiples identités que revêtent certains des héros du néoromancier). Avec de tels personnages, le récit perd son centre traditionnel, il se diffracte et s'anamorphose, comme dans *La Reprise* où Robbe-Grillet met en place un récit en miroir où se répondent texte et notes en bas de pages, structure bipartite à laquelle correspond l'essence d'elle de son narrateur-espion (en cela très aquinien) : « le voyageur a lentement abaissé son journal pour me

---

<sup>40</sup> Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, op. cit., p. 79.

<sup>41</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 28.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 28.

dévisager, avec la candeur tranquille du propriétaire certain de ses prérogatives, et c'est sans aucun doute possible que j'ai reconnu, face à moi, mes propres traits<sup>44</sup> ».

Les écrivains du nouveau roman poursuivent et radicalisent le travail entrepris par Faulkner, Sartre, Malraux, etc. sur la narration, en mettant en cause le principe d'omniscience et en faisant éclater la voix narrative en de multiples points de vue souvent contradictoires. Il en résulte que la parole, chez les néoromanciers, est souvent plurielle, dialogique ou polémique. Les discours homodiégétiques et en focalisation interne ne font pas exception à cette dispersion de l'énonciation : la parole intérieure se replie fréquemment sur elle-même, s'opacifie en se remettant en question. Le nouveau roman joue ainsi avec l'incohérence énonciative : il nie toute prétention à la vérité et ouvre la voie à la déconstruction du logocentrisme. Chez Robbe-Grillet, la multiplication des points de vue caractérise tout spécialement le roman *Les Gommès*<sup>45</sup>, où la narration, en cela malrucienne et faulknérienne, focalise tour à tour sur chaque personnage. *Projet pour une révolution à New York*<sup>46</sup> répond à une logique quelque peu différente, mais dont la visée est tout autant éclatée : implicitement écrit sous la forme d'un dialogue, ce roman se présente comme un interrogatoire policier où la parole de l'interrogé, qui tient le rôle du narrateur, se voit sans cesse remise en cause.

Enfin, le nouveau roman conteste un des présupposés les plus puissants de l'esthétique réaliste, la prétention imitative du récit. S'élevant contre le pacte réaliste qui caractérisait le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, et que Jean-Paul Sartre réaffirmait avec

---

<sup>44</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Reprise, op. cit.*, p. 13.

<sup>45</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Paris, Minuit, 1953, 264 p.

<sup>46</sup> Alain Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970, 214 p.

vigueur dans son célèbre essai *Qu'est-ce que la littérature?*<sup>47</sup>, les néoromanciers encouragent au contraire une conception de la littérature libérée de sa fonction référentielle et surtout de l'utilitarisme qui en résulte :

L'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que pour rien ; la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactisme, ou seulement de signification, lui est une insupportable gêne ; quel que soit son attachement au parti ou aux idées généreuses, l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art<sup>48</sup>.

Les techniques d'écriture qui découlent de ce postulat autotélique sont multiples ; n'évoquons que les procédés de la mise en abyme, de l'autocitation, du commentaire métatextuel, des références intertextuelles et interartiales, ou encore l'usage des générateurs, de la répétition, des variantes et autres « dégénérescences » du récit<sup>49</sup>, qui tendent à faire du roman un récit-poème. La phase formaliste du nouveau roman radicalise le parti pris de l'autoreprésentation : dès 1965, Jean Ricardou note le début d'une nouvelle aventure pour les néoromanciers, celle de l'âge de la production, où « le sujet du livre c'est, en quelque manière, *sa propre composition*<sup>50</sup>. » S'accomplit dès lors pleinement, dans les milieux néoromanesques français, l'idéal d'autoréférentialité artistique propre au structuralisme. *La Maison de rendez-*

<sup>47</sup> « L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. » Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, p. 31.

<sup>48</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 35.

<sup>49</sup> Selon l'expression employée par Jean Ricardou, qui fait l'inventaire des procédés antiréalistes et antiréférentiels déployés par le nouveau roman dans son ouvrage *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990, 257 p.

<sup>50</sup> Jean Ricardou, dans : Simone de Beauvoir (et al.), *Que peut la littérature ?*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « L'inédit 10/18 », 1965, p. 56. Voir, pour compléter, la discussion entre Jean Ricardou et Jean Alter qui suit la présentation de Ricardou nommée « Le Nouveau Roman existe-t-il ? » dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, où le théoricien oppose le roman de la représentation (c'est-à-dire réaliste) au roman de l'autoreprésentation (le nouveau roman). Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui 1*, op. cit., p. 22-23. Voir aussi : Jean Ricardou, « La Littérature comme critique », *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p. 9-32.

*vous*<sup>51</sup> de Robbe-Grillet est à cet effet exemplaire : ce roman surmultiplie les références à plusieurs formes esthétiques (tableaux vivants, sculptures, photographies, etc.) et sollicite ainsi moins le réel que sa transposition préalable au sein de divers systèmes de représentation.

Le bref exposé que nous avons fait des multiples innovations esthétiques néoromanesques ne rend pas compte des finesses stylistiques propres à chaque néoromancier, ni des dissensions qui ont eu lieu parmi les écrivains du nouveau roman ou encore des voies divergentes empruntées au cours des années 1980. Il permet toutefois de brosser les grands traits de la mouvance néoromanesque en réunissant les auteurs qui l'ont menée sous un « projet » esthétique commun, que Jean Ricardou résume dans l'expression : « mettre en cause le récit<sup>52</sup> ». Or, c'est justement cette apparence de cohésion qui a permis une large diffusion des idées novatrices du nouveau roman en dehors des frontières de l'Hexagone, notamment au Québec où la critique des années 1960 n'a pas hésité à qualifier le roman de la Révolution tranquille de « nouveau roman québécois ». Et pour plusieurs, Hubert Aquin figure en tête de liste des néoromanciers du Québec.

### **Pour un nouveau roman québécois ?**

Aujourd'hui occultée du discours théorique, la question de l'influence du nouveau roman sur la littérature québécoise a constitué un des lieux communs de la

---

<sup>51</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965, 215 p.

<sup>52</sup> « Selon toutes sortes de procédures, le Nouveau Roman met en cause, en effet, avec une virulence quasiment croissante au fil des livres, un phénomène d'envergure, franchement ou insidieusement actif dans la plupart des institutions humaines, et peut-être l'objet d'une manière de tabou : le RÉCIT. » Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, *op. cit.*, p. 36.

critique littéraire des années 1960 et 1970. La « révolution romanesque<sup>53</sup> » du milieu des années 1960, caractérisée par une libération soudaine des formes traditionnelles d'écriture, a fait faire un bond prodigieux à la littérature québécoise, qui s'est retrouvée du jour au lendemain au diapason de la modernité littéraire américaine et française. La critique de l'époque a vite reconnu dans cette libération esthétique les effets d'une ascendance outre-Atlantique, qui se serait concentrée dans quelques ouvrages d'écrivains québécois émergents autour de l'année charnière qu'est 1965 : *L'Aquarium* et *Le Couteau sur la table* de Jacques Godbout (1962 et 1965), *La Jument des Mongols* de Jean Basile (1964), *Prochain épisode* d'Hubert Aquin (1965), *L'Incubation* de Gérard Bessette (1965), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais (1965) et *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme (1966). Chez ces auteurs, vite qualifiés de néoromanciers québécois, la critique a souligné un rafraîchissement des techniques d'écriture et un renouvellement des thèmes et des formes, proches du nouveau roman français : Suzanne Macé a constaté dans *L'Aquarium* une « hantise de la boue<sup>54</sup> » similaire à l'inertie qui caractérise les personnages beckettien, Gilles Marcotte a reconnu dans *La Route des Flandres* de Claude Simon le modèle d'écriture pour *L'Incubation*<sup>55</sup>, Sliman Henchiri a perçu dans *Prochain épisode* des procédés autoréflexifs typiques de l'esthétique

<sup>53</sup> Selon l'expression de Laurent Mailhot dans : *La Littérature québécoise*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1997, p. 145.

<sup>54</sup> Suzanne Macé, « Le Nouveau roman au Québec », dans : Jean Éthier-Blais (dir.), *Littératures : mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1971, p. 231.

<sup>55</sup> Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1989, p. 65-66.

néoromanesque<sup>56</sup>. Sur le plan compositionnel, la critique de l'époque semble unanime :

Aussi bien au Canada qu'en France, les « nouveaux romanciers » ont au moins un trait commun, et il est capital même s'il a l'air, à première vue, négatif : c'est l'écart décisif qu'ils prennent tous par rapport aux techniques et aux styles dits traditionnels. Le « nouveau roman » totalise l'ensemble des efforts divers et souvent divergents pour surmonter, par des moyens radicaux, certaines limites esthétiques qu'imposaient jusqu'à une époque récente les formes et les conventions romanesques<sup>57</sup>.

Cette annexion du roman québécois de la Révolution tranquille au nouveau roman français demande toutefois à être nuancée. D'abord, il convient de souligner l'absence de projet artistique partagé par les écrivains québécois des années 1960. Au contraire du nouveau roman français, dont l'effet de cohésion entre les néoromanciers a permis une affirmation forte de son esthétique, le Québec des années 1960 n'a pas donné naissance à un discours homogène sur le genre romanesque, ni n'a élu de porte-étendard à l'image d'un Robbe-Grillet. Ainsi, nulle « mouvance » néoromanesque québécoise véritablement identifiable n'est née autour de 1965.

De plus, sur le strict plan compositionnel, bien que le roman québécois des années 1960 s'écrive dans l'éclatement (du style, des formes, des structures, des thèmes), à l'inverse du nouveau roman français il ne cherche pas à disséminer à l'extrême son récit. Bien qu'ils adoptent les façons de faire du nouveau roman, les œuvres d'Aquin, de Bessette, de Blais et de Godbout n'adhèrent pas totalement au projet robbe-grillétien consistant à désorganiser l'intrigue d'une manière telle que le lecteur s'y égare. Comme le souligne Gilles Marcotte, même s'il connaît sur le bout

<sup>56</sup> Sliman Henchiri, « Un "nouveau roman" : Prochain épisode de Hubert Aquin », *Incidences*, n° 10, août 1966, p. 42-45.

<sup>57</sup> Réjean Robidoux, « Une approche du "nouveau roman" », *Incidences*, n° 8, mai 1965, p. 5.

des doigts les potentialités narratives du nouveau roman, l'écrivain québécois de la Révolution tranquille pratique tout de même une écriture encore « naïve », fidèle aux schémas narratifs du récit conventionnel :

Pour Robbe-Grillet, l'âge de l'innocence romanesque est fini – et on s'en rend compte, aussi bien, en lisant les romans d'un Godbout ou d'un Ducharme, dont les procédures ne sont évidemment pas celles du compte rendu. Cependant, la conséquence qu'il tire de cette observation : « raconter est devenu proprement impossible », ne s'applique pas aux œuvres que nous lisons présentement au Québec, à de rares exceptions près. L'Européen est saturé d'histoire (et d'histoires) ; il a fait l'expérience de l'histoire comme intégration et explication de la vie collective, comme mémoire et comme projet, et sa rupture avec elle ne peut être que violente. Pour la conscience canadienne-française, le rapport à l'histoire est beaucoup plus ambigu : il semble qu'à certains égards, nous ne l'ayons pas vécue, et qu'un de nos rêves les plus virulents soit d'y entrer enfin, de la faire, de la commencer<sup>58</sup>.

Enfin, si une bonne part de la critique s'entend pour dire qu'au niveau des formes, le roman québécois de la Révolution tranquille s'accorde avec le nouveau roman français, plusieurs ont cherché à appuyer ces transformations sur des assises contextuelles proprement québécoises. Selon ces critiques, dont font partie Jacques Cotnam, Jacques Allard et Suzanne Macé, le contexte d'émergence du nouveau roman québécois, caractérisé par une forte volonté d'affirmation de la québécité, serait une cause non négligeable du renouveau qui détermine le genre durant les années 1960. Jacques Cotnam, entre autres, n'a pas hésité à associer cette révolution scripturale aux actes terroristes du Front de libération du Québec :

Il reste, toutefois, qu'après bien des critiques, je me demande s'il n'y a pas une relation secrète (évidemment pas de cause à effet) entre l'action des terroristes qui, en 1963, commencèrent à semer des bombes sur le territoire québécois et l'apparition un ou deux ans après, d'œuvres aussi étonnantes et explosives (dans le contexte québécois, j'entends) que *La Jument des*

---

<sup>58</sup> Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, op. cit., p. 235-236.



*Mongols*. [...] Il me paraît, en effet, que l'éveil d'une conscience esthétique chez le romancier québécois n'est pas étranger à celui d'une conscience collective [...]. Certes, on peut toujours arguer de l'influence du nouveau roman et prétexter une mode ; cette influence, que je ne chercherai pas à nier ni à dissimuler, [...] demeure toutefois, à elle seule, impuissante à rendre compte de l'apport non seulement quantitatif, mais surtout qualitatif de la production romanesque des sept ou huit dernières années<sup>59</sup>.

Dans un article paru dans la revue *Europe* en 1969, Jacques Allard abondait déjà en ce sens, écrivant que dans un contexte de décolonisation et d'affirmation identitaire, le « nouveau roman québécois [...] ne se détach[e] pas d'un projet collectif aussi québécois que cubain ou algérien<sup>60</sup> ». Ainsi, à la nouvelle réalité québécoise correspondait le « nouveau roman québécois ». Plusieurs théoriciens ont repéré cette singularité contextuelle du roman québécois sous l'aspect de la thématique du pays, qui traverse plusieurs textes des années 1960, thématique qui est essentiellement absente du nouveau roman français :

s'il existe de très nombreuses analogies dans le style, dans le choix des moyens, l'impression que laisse un nouveau roman français est profondément différente de celle que laisse un nouveau roman québécois. Ce qui préoccupe tout Québécois, et donc en premier lieu le romancier, c'est l'évolution politique de son pays<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Jacques Cotnam, « Le Roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Le Roman canadien-français*, Montréal, Fides, 1971, p. 284. Ajoutons à cette réflexion de Cotnam celle, plus récente, de Virginia A. Harger-Grinlin, qui écrit : « in the french "new novels", with the exception of *Projet pour une révolution à New York*, the revolt is that of the individual against his own milieu and the impossibility of reconciling his individuality with the mores and demands of the society of which he is a part. In the Québécois novel on the other hand, this revolt reflects the basic anguish of a minority group with its own set of values within a larger group almost uncomprehending of the smaller group's need. ». Virginia A. Harger-Grinlin, *Alienation in the New Novel of France and Quebec*, Fredericton, York Press, 1985, p. 29-30.

<sup>60</sup> Jacques Allard, « Le Roman québécois des années 1960 à 1968 », *Europe*, n° 478-479, février-mars 1969, p. 48.

<sup>61</sup> Suzanne Macé, « Le Nouveau roman au Québec », *loc. cit.*, p. 231.

Le roman québécois des années 1960 se présente ainsi sous un double aspect, à la fois innovateur et conformiste : il lie la recherche formelle héritée de la mouvance néoromanesque à des modalités narratives qui maintiennent des liens appréciables avec les moyens du roman conventionnel, ainsi qu'à une référentialité ancrée dans la réalité québécoise (au fait des questions politiques qui se posaient à l'époque). Dans cette « imperfection<sup>62</sup> » typique au roman québécois de la Révolution tranquille, certains ont décelé les balbutiements de la postmodernité à venir, dont Hubert Aquin serait un des plus notables précurseurs<sup>63</sup>.

### **Hubert Aquin et le nouveau roman**

L'œuvre d'Hubert Aquin a été à plusieurs reprises associée au nouveau roman français, entre autres par les critiques Jacques Cotnam, Jacques Allard<sup>64</sup>, Suzanne Macé et Sliman Henchiri, mentionnés plus haut. Ajoutons à ces noms ceux de Ivanohé Beaulieu, Renée Legris et Agnès Whitfield<sup>65</sup>, selon lesquels les excès de

---

<sup>62</sup> Selon l'expression de Gilles Marcotté, pour qui le roman québécois est un roman à l'imparfait, c'est-à-dire un « roman comme passé, forme majeure de l'écriture occidentale et de son institution littéraire, aujourd'hui menacée de l'intérieur mais toujours présente à la fois comme tentation et limite à franchir ». Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, op. cit., p. 21.

<sup>63</sup> Notamment Jacques Allard qui, dans son histoire du roman québécois, groupe la production romanesque québécoise de 1965 à 2000 dans la catégorie du « roman postmoderne ». Jacques Allard, *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec Amérique, 2000, p. 41-43.

<sup>64</sup> Du moins, dans son article « Le Roman québécois des années 1960 à 1968 » paru dans *Europe* (loc. cit.), puisque sa position se voit renversée dans son ouvrage *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, où le nouveau roman québécois acquiert dorénavant la dénomination de... « roman nouveau ». Jacques Allard, *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, op. cit., p. 41.

<sup>65</sup> Ivanohé Beaulieu, « "Sold out". Un peu plus loin des modèles étrangers », *Le Devoir*, 14 avril 1973, p. 17 ; Renée Legris, « Les Structures d'un nouveau roman, Prochain épisode », *Cahiers de Sainte-Marie*, n° 1, 1966, p. 25-32 ; Agnès Whitfield, *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987, 342 p. Selon Whitfield, les romans québécois des années 1960, dont ceux d'Aquin, s'affranchissent des modèles traditionnels en empruntant la voie ouverte par les néoromanciers

l'écriture aquinienne s'inscrivent directement dans les traces du nouveau roman : « *Prochain épisode*, écrit Legris à propos de cette œuvre qu'elle qualifie de "nouveau roman", est sans contredit un roman qui, par ses structures et son écriture, peut être considéré comme l'un des plus modernes écrits au Canada<sup>66</sup>. » Toutefois, l'intégration la mieux affirmée de l'œuvre d'Aquin au nouveau roman français apparaît dans une anthologie critique de Réal Ouellet, *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*<sup>67</sup>, où Aquin figure à titre de néoromancier aux côtés de Michel Butor, Claude Ollier, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute. Les textes critiques présentés par Ouellet qui prennent pour objet Aquin (ceux de Renée Legris, André Berthiaume et Albert Léonard), convergent tous vers le même constat : la complexité structurelle des romans d'Aquin l'inscrit d'emblée au sein de la mouvance néoromanesque. Albert Léonard résume bien la position de ces auteurs, affirmant qu'avec *L'Antiphonaire*<sup>68</sup>,

nous sommes devant un art romanesque délibérément moderne, intégrant une rhétorique géniale venue tout droit de la révolution proustienne, joycienne et butorienne. Il serait difficile d'en tirer une autre substance que celle de l'Occident en général, mais ce qui frappe d'abord, c'est le goût du formalisme, le jeu des constructions doubles, triples, voire quadruples, l'obsession de l'œuvre « hispérique », la destruction et la dislocation du récit, la tendance profonde du romancier de voir dans le roman un exercice de style créant ses propres significations<sup>69</sup>.

---

français : « [La] volonté de parole libre [qui caractérise le roman québécois des années 1960] se manifeste non seulement par un foisonnement d'ouvrages nouveaux, mais aussi par un souci d'innovation thématique et technique extraordinaire. Des sujets jusqu'alors proscrits – la sexualité (y compris l'homosexualité et l'inceste), la folie, le meurtre et la violence sociale – sont abordés explicitement. Les "techniques et les styles dits traditionnels" sont rejetés en faveur de procédés nouveaux : mélange insolite des temps verbaux, instances pronominales sans identités précises, glissement du réel au fantasmagorique, bouleversement de la chronologie. » *Ibid.*, p. 2.

<sup>66</sup> Renée Legris, « Les Structures d'un nouveau roman, *Prochain épisode* », *loc. cit.*, p. 25.

<sup>67</sup> Réal Ouellet, *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972, 191 p.

<sup>68</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 397 p.

<sup>69</sup> Albert Léonard, « Un romancier virtuose », *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 162.

Plus nuancé, Ouellet constate que

dès son premier livre, *Prochain épisode*, Hubert Aquin s'inscrivait tout naturellement dans l'évolution du roman contemporain et rejoignait certaines tendances du Nouveau Roman. Marquée par le surréalisme et par les romans de Butor et de Robbe-Grillet, l'œuvre, profondément enracinée dans la réalité politique québécoise actuelle, n'en demeure pas moins originale<sup>70</sup>.

Assurément, comme l'a souligné la critique des années 1960 et 1970, l'importante recherche formelle dont fait preuve l'écriture aquinienne associe naturellement l'auteur québécois au nouveau roman. Il convient toutefois de souligner qu'Aquin publie son premier récit romanesque plus de douze années après que Robbe-Grillet ait fait paraître *Les Gommès* ; dans l'intervalle, il a eu amplement la liberté d'assimiler l'esthétique néoromanesque et d'en mesurer l'applicabilité au contexte québécois. Si Aquin s'entend sur plusieurs points avec les néoromanciers, il n'en demeure pas moins qu'à l'instar de ses compatriotes, son écriture s'écarte sensiblement des modèles français. À partir des catégories développées plus haut, observons les similitudes et les différences de la prose aquinienne à l'égard des innovations formelles du nouveau roman.

Le brouillage du temps et la désarticulation de l'intrigue sont systématiques dans les romans d'Hubert Aquin. À la manière des néoromanciers, l'écrivain multiplie les prolepses, les analepses et les ellipses, ainsi que les incohérences chronologiques et les sauts temporels entre différents univers diégétiques. *L'Antiphonaire* est à cet effet exemplaire : en plus d'accumuler les flashbacks, ce roman superpose deux temporalités distinctes, entre lesquelles la narration effectue

---

<sup>70</sup> Réal Ouellet, « Hubert Aquin », *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, op. cit., p. 152.

sans cesse un aller-retour, allant parfois jusqu'à confondre les époques. De plus, ce roman résiste aux prétentions téléologiques de l'écriture romanesque conventionnelle, dans la mesure où il substitue à l'évolution linéaire des événements un étiolement progressif de ceux-ci, le récit s'achevant, comme le prévoyait le « Plan partiel de *L'Antiphonaire* », « en queue de poisson<sup>71</sup> ». Malgré cette désorganisation de l'intrigue, le roman aquinien conserve tout de même un minimum de cohérence qui permet aux événements de se succéder d'une manière fonctionnelle, suivant une « progression » logique des actions. Le brouillage du récit, chez Aquin, ne vise donc pas le gommage de la chronologie, comme c'est le cas dans plusieurs textes de Robbe-Grillet (certains *Instantanés*<sup>72</sup>, par exemple), où tout tend à être ravalé par le présent.

Le travail opéré par Aquin sur la voix narrative s'apparente sur plusieurs points à celui des écrivains de la modernité, dont les néoromanciers. Dans les récits d'Aquin, les narrateurs foisonnent, les niveaux narratifs se multiplient et il est souvent impossible de répondre à la question : « qui raconte ? ». *Trou de mémoire*, par exemple, est narré par une longue succession d'énonciateurs qui, tour à tour, prennent en charge l'histoire, la contestent et la transforment. Dans les cas de *L'Antiphonaire* et de *Neige noire*, l'effet est encore plus pervers, puisqu'il nous est impossible d'affirmer avec certitude qui est le réel dépositaire du récit. Chez Aquin, la voix narrative s'avère ainsi polyphonique, polysémique et ambivalente, à l'image de plusieurs écrits robbe-grilléliens où le monolinguisme est violemment déconstruit, suivant une conception foncièrement dialogique du roman.

<sup>71</sup> Hubert Aquin, « Plan partiel de *L'Antiphonaire* », *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 107.

<sup>72</sup> Alain Robbe-Grillet, *Instantanés*, Paris, Minuit, 1962, 111 p.

Les personnages aquiniens sont sérieusement contestés dans leur unicité : ils manifestent presque toujours une identité flottante ou double et se rapprochent en cela du personnage robe-grillétien, souvent innommé et équivoque. La trame d'espionnage de *Prochain épisode* suit une logique actancielle analogue à celle développée par Robbe-Grillet dans plusieurs de ses romans (dont *Projet pour une révolution à New York* et *La Reprise*) : le narrateur, espion révolutionnaire, n'a pas de personnalité affirmée et sa cible insaisissable multiplie les masques, se prénommant à la fois H. de Heutz, Carl von Ryndt et François-Marc de Saugy. Toutefois, si l'identité du personnage aquinien semble trouée de toute part, il conserve tout de même une certaine individualité : la plupart du temps, il a un nom, une profession, un caractère, une émotivité ; sa psychologie est très développée. Le personnage chez Aquin n'est presque jamais un être anonyme et sans personnalité, tel qu'il se présente dans plusieurs récits de Robbe-Grillet, comme *Dans le labyrinthe* où le héros n'est désigné que par le nom générique du soldat.

Détenteur d'une licence de philosophie, Aquin a lu et assimilé la plupart des philosophes qui ont inspiré les néoromanciers. La pensée contemporaine a donc fortement influencé son travail d'écriture. Par contre, les conclusions qu'il a retirées de ces lectures diffèrent sensiblement de celles qui ont poussé les néoromanciers à rejeter les postulats humanistes propres à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Chez Aquin, la narration n'est ni « blanche<sup>73</sup> » ni objective, même dans le roman cinématographique *Neige noire* où le lyrisme des parenthèses ne cesse de déborder et de contaminer les

---

<sup>73</sup> Selon l'acception barthésienne d'absence de style. Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1972, 187 p.

sections narrativo-descriptives du récit<sup>74</sup>. Au contraire de l'uniformité stylistique qui détermine l'écriture de Robbe-Grillet, les œuvres d'Aquin font état d'un important souci de poéticité sur le plan stylistique, d'un foisonnement métaphorique aux antipodes des premiers écrits du néoromancier (généralement caractérisés par une écriture neutre, notamment dans *Le Voyeur*<sup>75</sup> et dans *La Jalousie*). De plus, l'écrivain québécois adopte une multiplicité de styles et types discursifs qui font éclater l'homogénéité scripturale de ses récits, tels le lyrisme romantique et existentiel (par exemple, les sections introspectives de *Prochain épisode*), le traité scientifique et historique (les passages théoriques où Christine développe sa thèse de doctorat dans *L'Antiphonaire*), ou encore le monologue explosif de type joycien (les chapitres de *Trou de mémoire* où Pierre X. Magnant s'exprime dans un discours fortement éclaté proche de l'écriture automatique). Rarement un tel foisonnement exacerbé de styles se manifeste chez Robbe-Grillet, sinon dans les ciné-romans du néoromancier où le « scénarique » se voit subtilement contaminé par les discours romanesque et métadiscursif<sup>76</sup>.

À l'image des nouveaux romans français, les œuvres aquiniennes contestent les prétentions réalistes et imitatives du récit conventionnel. Plusieurs apories troublent la vraisemblance dans les romans de l'écrivain, par exemple la métalepse de l'auteur dans *Prochain épisode* où le narrateur incarcéré rejoint le niveau diégétique du héros de l'histoire qu'il raconte, ou encore les contradictions sur le plan du

---

<sup>74</sup> Nous aborderons cet aspect lors de l'analyse de la relation intergénérique du roman et du scénario dans *Neige noire*, au premier chapitre de notre thèse.

<sup>75</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955, 255 p.

<sup>76</sup> Nous aborderons également cette problématique au premier chapitre de notre thèse. Soulignons que nous utiliserons le terme « scénarique » dans sa forme substantive à titre d'équivalent pour « style » ou « genre du scénario » et dans sa forme adjectivale dans le sens de « relatif au scénario ».

déroulement chronologique des événements dans *Trou de mémoire*, sans parler de l'in vraisemblance qui détermine la fin de *Neige noire* où règne une ambiance mystique calquée sur la philosophie teilhardienne. En plus de ces accrocs à la vraisemblance, Aquin exploite abondamment la fonction poétique dans ses romans, au détriment de la référentialité. À cet effet, l'écrivain déploie une foule de procédés autoréférentiels et autoréflexifs, dont les mises en abyme (le film dans le film dans *Neige noire*), les références interartiales (*Orfeu Negro* de Marcel Camus dans *Prochain épisode*, « Les Ambassadeurs » d'Holbein dans *Trou de mémoire*, le cinéma comme modèle esthétique dans *Neige noire*), les intertextes (Georges Simenon dans *Prochain épisode*, *Hamlet* dans *Neige noire*, les parodies et pastiches génériques et discursifs, etc.) ainsi que les jeux de miroir (entre les différents espaces diégétiques dans *L'Antiphonaire*, qui se répondent et parfois s'entremêlent). Pour Aquin, la littérature est un art autonome et, au même titre que la création pour Robbe-Grillet, libre de toute instrumentalisation :

J'affirme que la littérature n'est ni une fonction, ni le reflet d'une aliénation : les écrivains sont libres ; et je leur reconnais volontiers la liberté d'écrire pour écrire, tout comme je reconnais aux artistes plastiques ou musicaux le droit à l'informel ! Autant qu'on admet aujourd'hui l'art non figuratif, on devrait admettre que la littérature aussi peut être « non figurative »<sup>77</sup>.

Mais malgré les multiples entorses à la vraisemblance ainsi qu'une conception « autarcique » de la littérature, l'œuvre d'Aquin n'acquiert jamais un autotélisme formel équivalent à celui que pratiquent les néoromanciers français. À l'inverse de certains aspects plus radicaux de l'écriture de Robbe-Grillet, Aquin ne soumet pas totalement la référentialité à des impératifs de création dans ses récits : le Québec

<sup>77</sup> Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », *Blocs erratiques*, op. cit., p. 150.



demeure toujours « en creux<sup>78</sup> » dans sa production littéraire, où la question nationale reste cruciale. Certes, une lecture politique de *La Jalousie* a été pratiquée<sup>79</sup>, mais elle ne repose que sur des incidences indirectes de la pensée coloniale ; signataire avec Sartre du *Manifeste des 121*, Robbe-Grillet s'enorgueillit toutefois moins de prétentions politiques qu'artistiques. Chez Aquin, l'art est foncièrement ancré dans la réalité historique et politique québécoise :

L'écrivain québécois est conscient de la situation politique et sociale de son peuple ; et il sait bien que son peuple combat pour se libérer totalement et véritablement de la tutelle du gouvernement d'Ottawa. Mais cette volonté partagée par un grand nombre de Québécois est source de plus d'exaltation que d'aliénation. Et quand tout éclate dans une société, il est peut-être prévisible et même normal que la littérature éclate en même temps et se libère de toute contrainte formelle ou sociale<sup>80</sup>.

En ce sens, un des traits distinctifs les plus pertinents entre Aquin et Robbe-Grillet consiste certainement en la situation postcoloniale du premier en regard des préoccupations essentiellement esthétiques du néoromancier (nous aurons l'occasion de revenir sur cette question en conclusion de notre thèse).

À l'évidence, pour Aquin, moderniser le roman ne signifie pas adopter de manière inconditionnelle l'esthétique néoromanesque. Bien qu'il ait assimilé les leçons du nouveau roman et fait un usage savant de ses techniques d'écriture, Aquin conserve tout de même une certaine référentialité (généralement liée à la thématique du pays) et des personnages typés auxquels ont renoncé plusieurs néoromanciers, tout en exhibant un foisonnement de styles qui contraste avec la neutralité de l'écriture

<sup>78</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>79</sup> Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973, coll. « Critique », 227 p.

<sup>80</sup> Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 161.

robbe-grillétienne. En maintenant certains procédés compositionnels jugés désuets par l'avant-garde néoromanesque dans l'élaboration de son œuvre, Aquin se distancie sensiblement de la révolution robbe-grillétienne. Toutefois, ces quelques divergences ne sont pas sans faire oublier la forte volonté, commune à Aquin et à Robbe-Grillet, de bouleverser et de renouveler les formes convenues du récit. Chez le néoromancier, le projet de modernisation de la littérature prend l'aspect d'une révolte contre les codes du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que les valeurs humanistes et positivistes qui ont régné dans le roman français et européen jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Essentiellement transgressive, l'œuvre d'Hubert Aquin découle également d'un profond désir de remettre en question les stratégies du récit conventionnel ; on retrouve chez celui-ci le même désir de contestation :

Bousculer le langage. Briser ses articulations, le faire éclater sous la pression intolérable de ma force : désécrire s'il le faut, crier, hurler plutôt que des phrases, utiliser les structures mobiles comme des haut-parleurs de ma fureur et de ma cruauté. Écrire comme on assassine : sans pitié, sans régression émotive, avec une précision et dans un style intraitables. Que l'écriture retentisse cet acte premier : tuer. Créer la beauté homicide<sup>81</sup>.

Que ce soit d'une manière explosive comme chez Aquin, ou encore de façon plus formaliste comme chez Robbe-Grillet, tout au long de leur carrière respective, ces écrivains ont cherché à pratiquer un roman baroquisant qui cultive son irrégularité à l'égard des normes d'écriture, en déstabilisant les formes classiques du récit et en lui ouvrant de nouvelles perspectives créatrices<sup>82</sup>. Toutefois, si ces auteurs ont tâché de

<sup>81</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971, op. cit.*, p. 263.

<sup>82</sup> Le point de vue de certains théoriciens sur la relation du nouveau roman à l'art baroque est riche d'enseignements pour la critique comparée des esthétiques aquinienne et robbe-grillétienne (particulièrement sur le plan des techniques d'écriture, puisqu'au niveau de la tonalité, le baroque aquinien nous semble renfermer un lyrisme et une dimension existentielle que ne contient pas l'œuvre

bouleverser les assises du roman, ils n'ont pas limité leur travail de création aux paramètres sur lesquels nous nous sommes penchés : les questions des genres littéraires et des médias ont aussi abondamment préoccupé Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet. Les perspectives actuelles offertes par les théories de l'intergénéricité et de l'intermédialité vont nous permettre de renouveler le paradigme comparatif entre ces auteurs et de jeter un regard neuf sur leurs innovations et leurs intérêts esthétiques. Suivant ces angles d'analyse d'inspiration poststructurale, les liens entre les œuvres aquinienne et robbe-grillétienne risquent de s'avérer plus éloquents que ceux dont nous avons jusqu'à maintenant constaté la pertinence.

Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet croient au partage des disciplines. Leurs œuvres sont traversées par de multiples genres et médias, qu'elles incorporent parfois en les conservant dans leur altérité, parfois en leur faisant subir des distorsions. Le genre policier et le média cinématographique sont à cet égard exemplaires : le premier se voit pastiché, parodié et hybridé par ces auteurs, le second se retrouve

---

de Robbe-Grillet, plus formelle). Ainsi, Johan Faerber voit dans le questionnement et le renouvellement des formes littéraires qui déterminent la « révolution » néoromanesque, les traces d'un « Baroque entendu comme un anti-humanisme » (« Esthétique baroque du "nouveau roman" », *L'Icosathèque* 20, « Le "Nouveau Roman" en questions 4. Situation diachronique », Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 121). Dans la même veine, Jean-Yves Guérin constate dans l'œuvre de Robbe-Grillet plusieurs mécanismes narratifs propres au baroque (également reconnaissables dans les récits d'Aquin) : « Le baroque réside [chez le néoromancier] dans l'exténuation du romanesque, l'éclatement de la narration, la sape du support réaliste, la déconstruction du temps, les mises en abyme, les modulations du point de vue et le massacre des significations. L'œuvre n'est ni réelle ni imaginaire. Un texte fictionnel n'a de réalité que sa forme. » (« Quelques résurgences baroques dans la culture contemporaine », *Modern Language Studies*, vol. VIII, n° 3, Fall 1978, p. 45). Soulignons au passage que les critiques qui associent le nouveau roman au baroque fondent leurs observations sur l'idée selon laquelle le baroque est une notion transhistorique (non exclusive aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles) qui a la capacité de « resurgir » à divers moments de l'histoire, c'est-à-dire « de disparaître par moments, inopinément, dans son existence historique, d'aller en quelque sorte sous terre, de s'enliser dans un sol historique poreux, pour remonter à la surface de l'activité culturelle ici ou là, aujourd'hui ou demain, de manière à première vue erratique. » (Walter Moser, « Résurgences et valences du baroque », dans : Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2001, p. 26).

intégré à même le tissu romanesque, formant des œuvres complexes qui outrepassent les cadres traditionnels de la représentation, au carrefour du roman, du scénario et du cinéma. C'est à cet aspect hétérogène et composite des œuvres d'Aquin et de Robbe-Grillet que nous nous attacherons dans les prochaines pages.

Nous chercherons, à l'aide des outils offerts par les théories des genres et des médias, à cerner l'usage que font ces auteurs du scénario, du roman policier, de la photographie, de la télévision et du cinéma. Nous observerons dans un premier temps les modalités d'insertion du scénarique et du policier dans les romans d'Aquin et de Robbe-Grillet, ainsi que les dérivations et les transformations que ces auteurs font subir à ces modèles génériques. Au niveau intermédiaire, nous nous pencherons sur la pratique robbe-grillétienne du média photographique, telle qu'elle se présente dans les récits-photos composés par le néoromancier avec la collaboration des photographes David Hamilton et Irina Ionesco. Chez Aquin, nous aborderons la pratique du téléthéâtre, cet art où confluent théâtre, cinéma et télévision et qui, malgré son occultation de la part de la critique aquinienne, prend une place importante dans la démarche artistique de l'auteur. Nous nous intéresserons enfin aux multiples références et techniques cinématographiques présentes dans les ouvrages romanesques et cinéromanesques d'Aquin et de Robbe-Grillet, où nous observerons comment ces auteurs mettent en place un processus de transmédiation qui vise à faire du lecteur le spectateur d'un film implicite.

L'objectif de cette thèse est double : elle vise dans un premier temps à analyser certains faits génériques et médiatiques propres à Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet, pour ensuite les comparer de manière à mieux faire ressortir leurs

similarités et leur originalité. Nous verrons que ces écrivains créent des formes et des expériences esthétiques inédites, en accord avec les idées de transfert, de transformation et de combinaison de matériaux hétérogènes qui déterminent l'art contemporain, excédant ainsi les catégories de la modernité et de la postmodernité à partir desquelles on a longtemps cherché à les distinguer. En définitive, les lieux de divergences les plus significatifs entre Aquin et Robbe-Grillet se situent peut-être moins du côté de leurs pratiques artistiques qu'aux niveaux socioculturel et politique de leur « engagement » littéraire.

**PREMIÈRE PARTIE**

**HYBRIDATION ET INTERTEXTE GÉNÉRIQUES  
CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN :  
LE ROMAN, LE SCÉNARIO ET LE POLICIER**

## ENTRE NORMATIVITÉ ET GÉNÉRICITÉ : ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN

Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin arrivent à l'écriture au moment même où la notion d'appartenance générique est remise en question par les théoriciens et praticiens de la littérature. Or, un simple coup d'œil à leurs œuvres nous permet de constater qu'ils convoquent fréquemment divers matériaux génériques, élisant parfois des genres considérés triviaux tels le scénario et le roman policier à titre de canevas d'écriture. Sur le plan des genres littéraires, ces écrivains feraient-ils office de charnières entre les deux conceptions fondamentalement différentes aux yeux de la critique que sont l'« agénéricité<sup>83</sup> » et la généricité ?

### Texte et genre

De toutes parts, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, penseurs et écrivains critiquent l'aspect académique et normatif du genre littéraire, et préconisent en contrepartie la dissolution de la notion de genre. Ainsi, comme le note Karl Canvat, avec la montée de la modernité artistique,

[j]ugée académique, conformiste et rétrograde, la notion de genre littéraire s'est tout particulièrement trouvée remise en cause. L'apparition d'œuvres « inclassables » comme *À la recherche du temps perdu* de Proust ou *Ulysse* de Joyce, a précipité le grand mouvement de déconstruction de la notion de genre, auquel l'*Esthétique* de Croce, puis le Dadaïsme et le Surréalisme ont donné une expression à la fois théorique et pratique<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Nous désignons par ce néologisme l'absence d'appartenance générique d'un texte littéraire (du moins, sur un plan purement théorique, puisqu'un texte sans genre se conçoit difficilement).

<sup>84</sup> Karl Canvat, « Essai d'histoire de la notion de genre littéraire », *Les Lettres romanes*, tome LI, n<sup>os</sup> 3-4, août-novembre 1997, p. 211.

Dans la foulée des avant-gardes littéraires, qui ont cherché à se défaire du caractère normatif de la notion de genre à l'aide d'une esthétique essentiellement transgressive (couplages médiatiques, écriture automatiste, usage de matériaux exogènes à la littérature telles les découpures de journaux ; bref, toute expérience artistique irréductible aux classes génériques), les années 1950 et 1960 scellent le sceau de l'illégitimité des classes génériques. Maurice Blanchot, dans *Le Livre à venir*, soutient que « [s]eul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquels il refuse de se ranger et auxquels il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme<sup>85</sup>. » Radicalisant cette affirmation, le groupe Tel Quel (avec en tête Philippe Sollers), suivi de près par le théoricien Roland Barthes, substituent à l'idée d'œuvre littéraire et à l'ensemble des valeurs conservatrices qui lui sont corrélées celle de « Texte » ou d'« écriture textuelle ». Avec la notion de Texte, qui subsume toutes catégories génériques, l'œuvre littéraire absorbe les marginalités et se refuse toute identité reconnaissable. Pour Barthes, plus particulièrement, le Texte « ne peut être pris dans une hiérarchie ni même un simple découpage des genres. Ce qui le constitue est au contraire (ou précisément) sa force de subversion à l'égard des classements anciens<sup>86</sup>. » Contestant les relations de généalogie générique, il ajoute plus loin que « le Texte, lui, se lit sans l'inscription du Père<sup>87</sup>. » Selon cette conception moderne du récit littéraire où les classes de genres sont perçues comme des contraintes à la fois créatrices et interprétatives, l'écriture textuelle s'offre comme le lieu privilégié de

---

<sup>85</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 272.

<sup>86</sup> Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 71.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 74.



l'expression créatrice, un pur espace d'originalité et de liberté orienté vers les différentes possibilités qu'offrent ses lectures virtuelles :

Regardé tel quel, dans sa qualité seule de texte, le Texte devient subversif parce qu'il échappe aux forces, aux cadres, aux écrans qui l'emprisonnaient, le dénaturaient, le masquaient, s'interposaient entre l'attention du lecteur et la nudité textuelle. Il faut, en un mot, libérer le Texte de la carapace de l'œuvre et des chaînes du Genre. Ce qu'on nomme Littérature implique des fixations, sclérosant ou dissimulant la matérialité active et la non-finitude du Texte, car celui-ci n'aura nulle limite dans l'espace ni dans le temps<sup>88</sup>.

Jacques Derrida poursuit et alimente cette réflexion sur l'écriture textuelle, soutenant dans « La Loi du genre » que le texte est « toujours déjà » en dehors du genre comme catégorie, norme, programme :

[U]n texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. [...] En se marquant de genre, un texte s'en démarque<sup>89</sup>.

Depuis les années 1970 et 1980, entre autres sous la plume d'écrivains tels Jean Echenoz et Umberto Eco, la notion de Texte s'essouffle au profit de la généricité. Dans les milieux de la critique littéraire, il est dorénavant question de mélange des genres, d'hybridation générique, de « croisement d'identités [génériques] reconnaissables<sup>90</sup> ». À l'encontre d'une conception qui a longtemps cherché à dissoudre la généricité dans la « textualité », l'ère dite « postmoderne » a réhabilité la notion de genre en littérature, mais non comme norme, plutôt comme potentiel créateur :

<sup>88</sup> Michel Zérafra, « Le Genre et sa crise », *Degrés*, n° 39-40, automne-hiver 1984, p. h1-h2.

<sup>89</sup> Jacques Derrida, « La Loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.

<sup>90</sup> Jean Bessière, « Introduction », dans : Jean Bessière (dir.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 7.

L'« impureté » des œuvres contemporaines ne signifie cependant pas qu'elles ont renoncé à la notion de genre et qu'elles cultivent délibérément leur singularité et leur irréductibilité aux conventions de genres. Bien plutôt, tentent-elles de s'affranchir d'une certaine conception de la notion de genre, qui a longtemps fait d'elle un principe d'ordre<sup>91</sup>.

Effaçant la hiérarchie classique des genres, tout en contestant l'idéal de non-appartenance associée à l'écriture textuelle, la littérature contemporaine use du genre comme d'un terrain de jeu et de recherche ; elle dialogue avec la normativité générique, imite et parodie les différents types de discours, mélange les genres sans distinguer les trivialités. Ce retour au genre ouvre une ère d'intertextualité générique où foisonnent les hybrides littéraires et où le genre agit tel un registre de matériaux :

On sait que [contrairement aux œuvres de la modernité] les productions contemporaines ne s'obligent plus à se démarquer des diverses formes de l'art trivial, ne cherchent plus nécessairement le perfectionnement de leurs procédés et de leurs techniques suivant une logique puriste d'essentialisation – vers la littérature « pure », le théâtre « pur », le cinéma « pur », etc. Qu'elles visent au métissage ou à l'entre-deux, elles ont renoncé à poursuivre un hypothétique progrès et se tournent volontiers vers le passé – et, partant, vers le déclassé –, dans un geste nostalgique de ressaisissement de la tradition, de citation parfois ironique/parodique, parfois sérieuse. [...] Concassé, recyclé, le genre devient un matériau comme un autre, qui n'est plus lié à des contraintes de contenu ni même à des contraintes formelles strictes. Il cesse d'être un repère stable. Dé-chronologisé, à la limite délittérisé, il perd sa fonction de borne esthétique et sa fonction de datation (même s'il n'échappe pas à son historicité) ; il opère désormais autrement, comme espace de jeu, comme répertoire<sup>92</sup>.

En synchronie avec cette renaissance des genres dans les milieux littéraires, plusieurs critiques ont cherché à réhabiliter la notion de genre dans les domaines théoriques.

<sup>91</sup> Karl Canvat, « Essai d'histoire de la notion de genre littéraire », *loc. cit.*, p. 219.

<sup>92</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « La Dynamique des genres », dans : Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les Cahiers de recherche en littérature québécoise », 2001, p. 360-361.

Toutefois, à la normativité associée traditionnellement à cette notion, ils ont substitué une conception dynamique de la généricité.

### **La généricité contemporaine**

Les qualités littéraires d'un texte ont longtemps été définies, du point de vue de la linguistique structurale, comme consistant en « l'accent mis sur le message pour son propre compte<sup>93</sup> ». Depuis un peu plus de vingt ans, cette idée de la littérarité a quelque peu varié. La poéticité du texte semble désormais se manifester non pas au niveau de ses propriétés intrinsèques, à chaque fois uniques, mais à celui de ses qualités transtextuelles. Gérard Genette définit la transtextualité comme étant « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>94</sup> », c'est-à-dire « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes [...] dont relève le texte singulier<sup>95</sup>. » L'adhésion d'un texte à la littérature se manifeste tout particulièrement au niveau de son architextualité, branche de la transtextualité caractérisée par « la détermination du statut générique d'un texte<sup>96</sup> », c'est-à-dire son appartenance à des catégories littéraires.

Cette adhésion à la littérature, l'œuvre la dénote traditionnellement de manière normative, c'est-à-dire sur le plan des composantes génériques qu'elle partage avec

<sup>93</sup> Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1963, p. 218.

<sup>94</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 7.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 12.

les œuvres du passé. Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, résume bien cette détermination de l'œuvre littéraire :

On ne doit pas ignorer qu'[un texte] manifeste des propriétés qui lui sont communes avec l'ensemble des textes littéraires, ou avec un des sous-ensembles de la littérature (que l'on appelle précisément un genre). Il est difficilement imaginable aujourd'hui qu'on puisse défendre la thèse selon laquelle tout, dans l'œuvre, est individuel, produit inédit d'une inspiration personnelle, fait sans aucun rapport avec les œuvres du passé<sup>97</sup>.

Or, pour Todorov, la littérarité du texte ne saurait se réduire à la reconduction de traits génériques antérieurs. En effet, selon le théoricien, « un texte n'est pas seulement le produit d'une combinatoire préexistante (combinatoire constituée par les propriétés littéraires virtuelles) ; il est aussi une transformation de cette combinatoire<sup>98</sup>. »

Cette double articulation du texte au genre est au centre de la définition actuelle du texte littéraire. Toutefois, à l'idée d'une poéticité fondée sur le genre conçu comme norme, se substitue depuis les vingt dernières années une littérarité basée sur la dynamique générique. Plusieurs théoriciens constatent ou appliquent cette nouvelle littérarité, tant chez Jean-Marie Schaeffer que chez Dominique Combe<sup>99</sup> et Josias Semujanga, ou encore dans l'« Introduction à la dynamique des genres » de Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert et dans « La Dynamisation des genres dans la littérature québécoise contemporaine » de François Dumont et Richard Saint-Gelais. Voyons brièvement quelles sont ses sources et ses manifestations.

<sup>97</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 11.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, 175 p.

Pour Jean-Marie Schaeffer, l'œuvre littéraire n'est pas seulement une configuration particulière de traits compositionnels, c'est en plus un acte communicationnel résultant de déterminations émettrices et réceptives complexes :

Une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques<sup>100</sup>.

Selon cette conception de l'œuvre littéraire, le texte constitue une manifestation concrète de l'intentionnalité de l'auteur, portée vers l'intentionnalité du lecteur. Cette différence entre les intentionnalités auctoriale et lectoriale induit, selon Schaeffer, deux modalités distinctes d'appréhension du fait générique. Pour l'auteur, le genre littéraire est un « "matériel" parmi d'autres sur lequel il "travaille"<sup>101</sup> », alors que pour le lecteur, le genre est d'abord une catégorie classificatoire, qui lui permet de rattacher un texte particulier à la classe à laquelle il appartient. À ces modalités d'appréhension du fait générique correspondent deux types de généricité, la généricité lectoriale et la généricité auctoriale.

La généricité lectoriale (ou classificatoire) est un phénomène déterminé principalement par les compétences d'un lectorat à effectuer des classifications entre les textes littéraires. Nécessairement, cette classification est une opération rétrospective, ou « rétroactive » selon Schaeffer : c'est que tout processus de

<sup>100</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 80.

<sup>101</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Note sur la problématique générique », dans : Gérard Genette (et al.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1986, p. 197.

catégorisation des textes littéraires, ou toute modélisation de genres, ne peut se produire qu'à partir d'œuvres passées :

Les effets de rétroaction ont en effet à voir uniquement avec le *régime classificatoire* : ils sont dus au fait qu'un texte ne saurait prédéterminer toutes ses parentés *ultérieures* avec des textes ou des classes de textes encore inexistantes au moment de sa production, ces parentés dépendant autant des textes à venir (et des changements historiques éventuels concernant les critères de classification) que des propriétés intrinsèques du texte en question<sup>102</sup>.

Il est à noter que pour Schaeffer, autant la classification de textes en genres est contingente, autant les critères de classification sont multiples. Le théoricien appuie ainsi ses classes de genres sur des critères qui relèvent de l'énonciation, de la destination, des fonctions du discours, ainsi que de ses réalisations sémantiques et syntaxiques, sans parler des déterminants contextuels spatiaux et temporels<sup>103</sup>. Somme toute, les critères de classification apparaissent à l'image des classes qu'ils engendrent, pluriels et foncièrement ouverts. Quoi qu'il en soit, Schaeffer réserve aux classes produites par le régime générique lectorial le nom de « genre », en opposition à la « généricité », qui détermine le régime auctorial.

La généricité auctoriale se situe au niveau de la production du texte. En effet, contrairement au caractère rétrospectif de la généricité lectoriale, la généricité auctoriale est la manifestation d'une intention créatrice :

Si au niveau de la création des œuvres les phénomènes génériques correspondent pour l'essentiel, comme il semble raisonnable de l'admettre, à des faits intentionnels de choix, d'imitation et de transformation [...], les

<sup>102</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 147-148.

<sup>103</sup> Dans la perspective de Schaeffer, les genres sont donc des catégories classificatoires profondément ancrées dans des réalités culturelles et historiques données, qui font qu'un texte peut migrer d'une catégorie à une autre selon son contexte de réception.

parentés pouvant survenir après coup au texte, en dehors de toute intentionnalité auctoriale et indépendamment de son contexte de genèse, sont non pertinentes<sup>104</sup>.

La généricité auctoriale est ainsi une fonction textuelle : elle travaille l'œuvre en gestation, à partir des modèles génériques préexistants. Elle conçoit ainsi le genre comme une matière, un matériau servant à l'élaboration du texte. Comme l'évoque Josias Semujanga dans *Dynamique des genres dans le roman africain*, « si on considère le genre comme un répertoire des traits susceptibles d'être choisis, l'écrivain y sélectionne des formes dont il a besoin pour réaliser son œuvre, en optant pour celles qui conviennent à son projet<sup>105</sup>. » La généricité est donc une dynamique, c'est-à-dire qu'elle induit un mouvement, un devenir du genre, responsable de son historicité.

Dans « Du texte au genre », Jean-Marie Schaeffer distingue deux stratégies possibles de production textuelle : la réduplication et la transformation (régimes dont il affine les fonctionnements dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* en discernant l'exemplarité sur le plan de l'acte communicationnel, de la modulation aux niveaux syntaxiques et sémantiques). Le niveau de la réduplication consiste en l'imitation et en la reconduction de critères génériques établis, alors que la transformation est déterminée par l'idée d'un écart entre les traits génériques d'un texte par rapport à la norme ou à la classe du genre auquel il appartient, écart qui est conçu comme une violation des règles du genre. Or, pour Schaeffer, la pure réduplication d'une classe antérieure, si elle est théoriquement concevable, est en pratique irréalisable (sauf dans

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>105</sup> Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, p. 32

des cas limites à l'image du Ménard de Borges). Ainsi, si les classifications génériques s'avèrent changeantes au fil du temps, c'est en grande partie en raison de la fonction fondamentalement transformationnelle de la généricité, qui fait que « *tout* texte modifie "son" genre. » En effet, continue Schaeffer, « la composante générique d'un texte n'est jamais [...] la simple réduplication du modèle générique constitué par la classe de textes [...] dans la lignée desquels il se situe<sup>106</sup>. » Manifestement, chez Schaeffer, le régime auctorial est grandement favorisé, puisque pour le théoricien, en fin de compte, « chaque texte a son propre genre<sup>107</sup>. »

Ce penchant à définir la littérarité à partir de la généricité est abondamment répandu dans les études littéraires d'aujourd'hui. Comme le signalent Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, dans « Introduction à la dynamique des genres »,

les études actuelles marquent quelques inflexions majeures, qui représentent autant de postulats communs : ainsi en est-il de la conception de l'acte littéraire comme un « acte sémiotique complexe », qui permet d'envisager les textes comme des « agrégats » de formes discursives [...] : il est moins question d'examiner l'appartenance générique d'un texte que de mettre au jour les tensions génériques qui l'informent. Ce déplacement du genre à la généricité met en suspens toute visée typologique au profit d'une conception dynamique où la reconnaissance de « l'impureté » constitutive des productions littéraires permet de contourner l'écueil essentialiste, vivement dénoncé<sup>108</sup>.

Les qualités d'un texte littéraire résident ainsi dans cette convocation dynamique des faits littéraires virtuels, ainsi que dans leur combinaison au sein du tissu textuel

---

<sup>106</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *loc. cit.*, p. 197.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>108</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « La Dynamique des genres », *loc. cit.*, p. 17.



particulier. Semujanga résume ainsi l'objet actuel des recherches littéraires : « la poétique se présente dès lors comme l'étude, à chaque fois spécifique, des faits littéraires du texte. Elle envisage l'œuvre comme une forme unique, un système orienté, qui est le résultat d'un travail de transformation des lois génériques existantes et vise à montrer comment ces lois constituent un système de signification<sup>109</sup>. » La littérarité d'un texte se mesure ainsi par sa combinatoire et son articulation de la matière générique.

Dion, Fortier et Haghebaert ont cherché à répertorier les pratiques génériques qui caractérisent cette poéticité nouvelle. Ils en sont arrivés à distinguer trois processus d'interaction entre les formes discursives : la différenciation, l'hybridation et la transposition. La différenciation est une procédure de dérivation à partir des genres existants, qui conduit habituellement à une variété nouvelle du genre. Par exemple, l'autofiction dérivant de l'autobiographie. L'hybridation se présente comme la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre. Enfin, la transposition consiste en « la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent le plus inattendus<sup>110</sup> », d'où résulte un certain « décalage formel potentiellement critique<sup>111</sup>. » Selon Dion, Fortier et Haghebaert, la multiplicité des processus d'interaction entre les genres, ainsi que leur caractère non exclusif, démontrent, en premier lieu, l'impossibilité actuelle de compartimenter les genres, et en second lieu, la qualité essentielle de la généricité, c'est-à-dire son potentiel créatif. Suivant cette nouvelle perspective, comme le soutiennent François

---

<sup>109</sup> Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, op. cit., p. 27-28.

<sup>110</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « La Dynamique des genres », loc. cit., p. 353-354.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 354.

Dumont et Richard Saint-Gelais, la littérature est réaffirmée grâce la vitalisation de la matière générique :

On n'assiste pas à une attaque en règle contre des systèmes génériques établis, visant à promouvoir une redistribution des valeurs littéraires, mais plutôt à une sorte de jeu consenti avec les éléments de ce système, ce qui ne le fait pas vaciller mais ne le laisse pas tout à fait inchangé pourtant. Sous un autre angle, tout se passe comme si c'était la littérature qui au bout du compte était privilégiée par ces entreprises, et non pas le genre comme tel, celui-ci étant à la fois maintenu et rétrogradé au rang de matériau : tout ce qui est de la littérature est potentiellement mobilisable. Faut-il en conclure que c'est la littérature qui se voit ainsi réaffirmée comme valeur ? Peut-être bien, à condition toutefois d'ajouter que ce n'est pas une essence de la littérature qui se voit remise à l'honneur, mais plutôt son étendue – et sa capacité à se configurer et à se reconfigurer sans cesse<sup>112</sup>.

Ainsi, la généricité contemporaine favorise le mouvement et la nouveauté créés par la dynamique des genres. Or, il est important de souligner que cette valorisation de la généricité dans les études littéraires actuelles a un effet pervers, celui de maintenir dans l'ombre le régime lectorial, qui lui est cependant complémentaire. Doit-on voir dans cette accentuation du régime auctorial une résurgence des valeurs modernes ? Cet écueil se profile, dans la mesure où la survalorisation de la généricité peut conduire à un refus des identités génériques et à la dissolution des limites classificatoires du genre littéraire au sein d'un système basé sur l'innovation et l'originalité. Système où, pour employer les mots de Jacques Derrida, « le trait qui marque l'appartenance [se] divise inmanquablement, la bordure de l'ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restant aussi singulières

---

<sup>112</sup> François Dumont et Richard Saint-Gelais, « La Dynamisation des genres dans la littérature québécoise contemporaine », dans : Denis Saint-Jacques (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2000, p. 231.

qu'illimitables<sup>113</sup>. » En outre, le refoulement du régime classificatoire tend à survaloriser la fonction transformationnelle de la généricité, niant ainsi la possibilité qu'un texte puisse reproduire les traits constitutifs d'une classe générique donnée. Or, l'imitation d'un genre n'est pas un cas de figure théorique irréalisable, c'est même la condition d'existence de la littérature de masse, qu'elle soit policière, sentimentale ou autre. Et pour certains, plus spécifiquement dans les milieux littéraires anglo-saxons, la pratique postmoderne du genre tient presque autant du pastiche que de la parodie<sup>114</sup>. Enfin, à titre de processus créateur, la dynamique générique est susceptible d'intégrer une infinitude de stratégies de production textuelle, permettant ainsi difficilement de rendre compte avec exactitude des fonctionnements premiers de l'intergénéricité. À partir des théories récentes sur la condition du genre littéraire, il convient de délimiter avec plus de précision la notion d'intergénéricité et de voir quels en sont les champs d'action.

### **Hybridation et intertexte génériques**

Le concept d'intertextualité, très répandu dans les études littéraires contemporaines, prend pour fondement la notion de dialogisme développée par Mikhaïl Bakhtine et désigne la présence, plus ou moins manifeste, d'un texte dans un autre texte. Depuis que l'intertextualité a été popularisée par Julia Kristeva et Roland Barthes durant les années 1960 et 1970, plusieurs dérivés ont vu le jour, dont l'intergénéricité. Mais déjà, dans « Les Genres du discours », Bakhtine observait la

---

<sup>113</sup> Jacques Derrida, « La Loi du genre », *Parages*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>114</sup> Nous aurons l'occasion de vérifier ces cas de figure au second chapitre de notre thèse.

capacité propre au texte littéraire d'absorber différents types de discours. Opposant les genres premiers (ou simples : la parole quotidienne, la lettre, etc.) aux genres seconds (ou complexes, c'est-à-dire les discours « évolués » tels le roman ou le traité scientifique), le théoricien russe avance que « tous les genres seconds (dans les arts et dans les sciences) incorporent diversement les genres premiers du discours dans la construction de l'énoncé, ainsi que le rapport qui existe entre ceux-ci (et qui se transforment, en un degré plus ou moins grand, en l'absence d'une alternance des sujets parlants) – telle est la nature des genres seconds<sup>115</sup>. » Cette capacité d'absorption propre aux genres seconds induit des relations d'hybridation générique, que Bakhtine développe sommairement dans son article « Le Plurilinguisme dans le roman ». Pour Bakhtine, le roman a un fort potentiel de métissage, puisqu'il « permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)<sup>116</sup> ». Le théoricien distingue deux types de combinaisons génériques, l'enchâssement et l'intercalation, où les genres enchâssants structurent l'ensemble de l'œuvre romanesque, tandis que les genres intercalaires s'introduisent à même le corps du texte, conservant toutefois leur identité propre (par exemple : un fait divers tiré d'un journal à sensation, inséré dans un roman policier)<sup>117</sup>. Pionnières, ces observations sur l'hybridation générique ne développent toutefois qu'un seul aspect de l'intérogénéricité, celui qui concerne la combinaison de différents genres dans un même texte ou, pour employer les mots du théoricien, l'« amalgame de deux

<sup>115</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Les Genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 279.

<sup>116</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 141.

<sup>117</sup> Ces définitions seront mieux développées lors de l'analyse de l'hybridation du scénario et du roman dans *Neige noire* d'Hubert Aquin.

langages au sein d'un même énoncé<sup>118</sup>. » Or, la relation entre (au moins) deux identités génériques qui détermine l'intergénéricité touche aussi l'aspect proprement « historique » de la dynamique des genres. Bakhtine suggère cet aspect de la généricité lorsqu'il considère l'aspect foncièrement parodique du roman : « le roman parodie les autres genres (justement, en tant que genres) ; il dénonce leur forme et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance<sup>119</sup>. » Les idées développées récemment sur le genre littéraire offrent un regard plus achevé sur le phénomène<sup>120</sup>.

Les notions d'intertexte et d'intertextualité génériques développées par Karl Canvat à partir des travaux de Gérard Genette sur la transtextualité et du concept d'écart esthétique élaboré par Hans Robert Jauss, permettent de bien cerner l'aspect proprement historique de l'intergénéricité. Pour Canvat, l'intertextualité générique est un processus de mise en relation des qualités génériques d'un texte avec celles d'autres textes de genre, sollicité à chaque fois qu'un lecteur prend connaissance d'un livre. Ainsi, « la lecture d'un texte identifié comme "roman" mobilise dans la mémoire du lecteur non seulement l'ensemble des caractéristiques "textuelles" ("internes") du genre "roman", mais aussi toutes ses connaissances "intertextuelles", notamment celles qui sont relatives à l'histoire du genre et qu'il a acquises par ses

---

<sup>118</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 176.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>120</sup> Un de ces aspects historiques des genres littéraires concerne l'organisation du champ générique propre à une culture. Cette conception du champ générique, inspirée des travaux de Pierre Bourdieu, est développée par Jean Molino dans son article « Les Genres littéraires », où il définit ce champ comme étant l'ensemble des relations (souvent hiérarchiques) qu'entretiennent les différents genres dont dispose une culture à un moment donné de son histoire. Voir Jean Molino, « Les Genres littéraires », *Poétique*, n° 93, février 1993, p. 3-28. Si cet aspect de la dynamique des genres est de grand intérêt, il ne nous retiendra toutefois pas ici.

lectures<sup>121</sup> ». Ces connaissances sollicitées, le lecteur effectue des liens avec ses lectures antérieures, avec les normes génériques qu'il a acquises, et évalue à partir de celles-ci la généricité du livre présent. Selon qu'il s'écarte ou non des normes génériques antérieures, il sera lu en tant qu'œuvre transgressive ou exemplificatrice.

Dans *Enjeux des genres dans la littérature contemporaine*, Dion, Fortier et Haghebaert abordent cette question par la détermination d'une dynamique générique induisant un « mouvement déployé dans une temporalité<sup>122</sup> ». Ce mouvement historique, peu détaillé par ces théoriciens, est développé en filigrane au sein de leur typologie des processus de dynamisation générique et concerne plus particulièrement la différenciation et la transposition. Ainsi, si la dynamique des genres est d'abord un jeu de combinatoires (ou d'hybridation), elle consiste aussi en un travail de réécriture et de recontextualisation (souvent à visée critique) de modèles génériques antérieurs. Or, chez Dion, Fortier et Haghebaert, cette relation générique est essentiellement de nature réformatrice et ne peut déboucher que sur « l'examen des transformations d'un genre donné<sup>123</sup> », et non sur l'observation de la réduplication d'identités génériques. Nous avons déjà glissé un mot à propos de la valorisation de la transformation aux dépens de l'imitation, il s'avère inutile d'en réitérer les effets. Notons toutefois qu'entre ce régime et le pastiche générique pur, tel que mis en valeur par Genette dans *Palimpsestes*<sup>124</sup>, il semble y avoir tout un spectre de relations intergénériques, dont nous évaluerons la pertinence plus loin au cours de cet ouvrage<sup>125</sup>. Complétons

---

<sup>121</sup> Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, coll. « Savoirs en pratique », 1999, p. 130.

<sup>122</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, « La Dynamique des genres », *loc. cit.*, p. 352.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.* p. 96-172.

<sup>125</sup> Au second chapitre, plus précisément.

pour le moment les observations de Dion, Fortier et Haghebaert à l'aide de la notion d'intertextualité générique développée par Karl Canvat : la dynamique des genres, dans son aspect historique, concerne l'évaluation de l'appartenance générique d'un texte et regarde tout autant la transformation que l'imitation des modèles génériques antérieurs. Selon ce point de vue, l'intertextualité générique interpelle des questions relativement différentes de celles concernant l'hybridité générique : le genre convoqué mime-t-il ou transforme-t-il les normes génériques auxquelles il se rattache ? Le cas échéant, quels types de distorsions subit le genre convoqué, par rapport aux conventions qui l'ordonnent ?

Il appert que l'intergénéricité recoupe deux types de relation générique, la plupart du temps complémentaires : l'hybridation, pratique polymorphe qui consiste à combiner différentes identités génériques au sein d'un même corps textuel, et l'intertextualité générique qui est une pratique d'imitation ou de transformation des normes génériques. Les chapitres à venir suivront ce découpage : nous analyserons d'abord les modalités de métissage du roman et du scénario dans les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet et dans le roman *Neige noire* d'Hubert Aquin. Nous nous pencherons ensuite sur l'intertexte policier qui traverse les œuvres romanesques de ces auteurs. Mais auparavant, revenons à notre question initiale : au sein des mutations de la notion de genre au cours du XX<sup>e</sup> siècle, quelles positions occupent respectivement Robbe-Grillet et Aquin ?

### Alain Robbe-Grillet, Hubert Aquin et les combinatoires génériques

Le roman, écrit Marc Chénétier, est un genre composite ; il absorbe de multiples types de discours, tire sa composition d'un amalgame d'énoncés disparates. Il est « bâtardise, encre mêlée, parasite, excroissance, curiosité, dérive, [il] fait sa couche douteuse dans des literies respectables : récit de voyage, pseudo-autobiographie ou journalisme pour Defoe, épîtres et confessions plus ou moins directes chez Laclos ou Richardson<sup>126</sup>. » Le roman absorbe les mots d'autrui, comme dirait Bakhtine, il dialogue avec les multiples types de discours qui l'entourent. Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin souscrivent à cet aspect dialogique constitutif de la forme romanesque : leurs œuvres manifestent, à tous les niveaux, le caractère intergénérique essentiel au roman. Toutefois, il semble a priori difficile de discerner avec précision la visée exacte de leur travail sur la matière générique.

Les affinités de Robbe-Grillet avec l'avant-garde et la modernité littéraire, ainsi qu'avec la pensée de Barthes et des telquelliens, nous porteraient tout naturellement à classer la pratique générique de cet auteur du côté de l'écriture textuelle. Après tout, la notion de Texte développée par Barthes et Sollers se situe dans la foulée des innovations théoriques et techniques du nouveau roman, celles de la non-représentativité, de la production textuelle et de la mort de l'auteur. Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet semble d'ailleurs ouvrir la voie à cette agénéricité qui a régné jusqu'à l'orée des années 1980, s'inscrivant contre toute contrainte normative dans le travail d'écriture :

---

<sup>126</sup> Marc Chénétier, « De drôles de genres. Remarques sur l'hybridation générique dans la fiction américaine contemporaine », dans : Jean Bessière (dir.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, op. cit., p. 15.



Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continuelle. [...] Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction. Une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ<sup>127</sup>.

Œuvre, roman, livre : ces termes équivalents signifient pour Robbe-Grillet l'absence d'appartenance générique, de normativité, de cloisonnement. Le ciné-roman, forme en soi très instable, comme nous le verrons, participe à sa manière de cette agénéricité. Pour Robbe-Grillet, il semble que chaque livre crée son propre genre, que chaque roman soit un nouveau roman.

Deux ans avant la parution de *Pour un nouveau roman*, Aquin commente son travail de composition romanesque en des termes similaires à ceux de Robbe-Grillet, adjoignant à sa réflexion sur *Le Livre à venir* de Maurice Blanchot une éloquente formule barthésienne à propos de l'aspect polémique de la communication humaine. Dans son journal, en date du 27 février 1961, l'auteur note :

Une notion à retenir du *Livre à venir* de Blanchot : chaque roman implique la contestation du genre roman, chaque œuvre est une exception ! Cette contestation essentielle non seulement au roman mais à toute œuvre d'art, pourquoi ne pas l'incorporer au roman, l'assumer artistiquement, en faire un des aspects polémiques (la parole est polémique !) du déroulement romanesque<sup>128</sup>.

Pour Aquin, comme pour Robbe-Grillet, le roman est une « contestation essentielle » à sa forme même, il crée ses propres règles génériques, chaque fois renouvelées, tout en poussant ces règles vers leur destruction. En ce sens, Aquin, tout comme Robbe-

<sup>127</sup> Alain Robbe-Grillet, « À quoi servent les théories », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>128</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, *op. cit.*, p. 193.

Grillet, s'inscrit de plain-pied dans la dissolution de la notion de genre qui a caractérisé une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, tout en donnant raison à Michel Zéaffa, lorsqu'il soutient que « le Roman a pour nature, pour raison d'être, l'idée de crise des genres et du Genre<sup>129</sup>. »

Pourtant, malgré ces observations théoriques de la part de Robbe-Grillet et d'Aquin, leurs écrits manifestent tout de même une certaine résistance à l'effacement de la normativité générique. Au sein de leurs œuvres romanesques, des traits génériques sont perceptibles, et par là, des genres se trouvent identifiables, classifiables, répondant à des conventions d'écriture. Dans la majorité de leurs romans, le genre sert de matrice de lecture et de compréhension, il est une des conditions essentielles de la lisibilité de leurs textes. *Les Gommages* et *Trou de mémoire*, par exemple, ne peuvent se lire sans référence au roman policier. *Glissements progressifs du plaisir*<sup>130</sup> et *Neige noire* convoquent impérativement la matrice générique du scénario ; *Prochain épisode* et *La Reprise*, celle du récit d'espionnage. Tant chez Robbe-Grillet que chez Aquin, des genres se laissent reconnaître, malgré leurs fréquentes transfigurations, leurs impuretés et leurs métissages. Toutefois, l'usage que font ces auteurs de la matière générique varie sensiblement : chaque écrivain expérimente à sa manière le genre littéraire. Et souvent, d'un roman à l'autre, les modalités et les visées des couplages génériques diffèrent de beaucoup, passant parfois d'une conception proche de la modernité textuelle, à une idée plus actuelle de la généricité.

---

<sup>129</sup> Michel Zéaffa, « Le Genre et sa crise », *loc. cit.*, p. h17.

<sup>130</sup> Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Minuit, 1974, 221 p.

## CHAPITRE 1

## ALAIN ROBBE-GRILLET, HUBERT AQUIN ET LE SCÉNARIO

L'expérience du cinéma et de la télévision chez Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin leur a permis de se familiariser avec un genre traditionnellement exogène à la littérature : le scénario. À titre d'écrivain pour le cinéma et de réalisateur, Alain Robbe-Grillet a écrit d'innombrables synopsis, continuités dialoguées et découpages techniques, dont une grande partie est réunie dans l'ouvrage récent *Scénarios en rose et noir*<sup>131</sup>. Tant à l'ONF que pour la télévision de Radio-Canada, Hubert Aquin a de son côté scénarisé, d'une manière originale ou en adaptation, près d'une vingtaine d'œuvres documentaires et téléthéâtrales. Cette expérience du scénario chez Robbe-Grillet et Aquin a eu des répercussions directes sur le plan de leurs recherches littéraires. Parallèlement à leur écriture pour les médias de l'image, ils ont composé des œuvres hybrides qui tirent leur existence à la fois de la littérature et de l'écriture pour le cinéma. À mi-chemin entre le roman et le scénario, les ciné-romans robbe-grilléliens *L'Année dernière à Marienbad*, *L'Immortelle*<sup>132</sup>, *Glissements progressifs du plaisir* et *C'est Gradiva qui vous appelle*, ainsi que le roman filmique aquinien *Neige noire* tirent amplement profit de la capacité du roman à incorporer divers genres d'écritures.

---

<sup>131</sup> Alain Robbe-Grillet, *Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005, 712 p.

<sup>132</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963, 210 p.

Toutefois, ces pratiques d'hybridation ne sont pas totalement originales. En effet, comme le démontrent entre autres les observations d'Alain et Odette Virmaux<sup>133</sup>, ainsi que les travaux de Jeanne-Marie Clerc<sup>134</sup>, l'emprunt de la littérature à l'écriture filmique a des racines profondes dans l'histoire, qui remontent à la naissance du cinématographe. Conséquemment à cette longue tradition, les formes qu'ont prises les écrits cinématographiques se sont multipliées tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, décuplant les variations autour des couplages génériques entre le roman et le scénario. Au sein de cette pléthore d'écrits filmiques, quelles positions occupent les ouvrages de Robbe-Grillet et d'Aquin ?

### **Le ciné-roman**

Dans le vocabulaire critique et théorique, divers termes circonscrivent les écrits de type filmique, dont les expressions et néologismes « roman cinématographique », « roman-film », « roman-cinéma », « roman-scénario » et « cinario » ne sont que quelques exemples. D'une manière générale, les théoriciens de l'écriture cinématographique subsument ces diverses appellations sous le titre de « ciné-roman ». Longtemps associé exclusivement aux textes hybrides d'Alain Robbe-Grillet (principalement en raison de l'influence des écrits de

---

<sup>133</sup> Alain et Odette Virmaux, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig, coll. « Médiathèque », 1983, 127 p.

<sup>134</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, Metz, Klincksieck, 1985, 347 p. ; *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1993, 223 p.

Bruce Morrissette sur le sujet<sup>135</sup>), le terme de ciné-roman recoupe depuis les études initiatrices d'Alain et Odette Virmaux et de Jeanne-Marie Clerc une catégorie littéraire large et bigarrée, comprenant l'ensemble des textes qui entretiennent une relation plus ou moins proche avec l'écriture filmique. C'est ainsi, d'ailleurs, que les Virmaux définissent le « genre » du ciné-roman : « tous les écrits [...] composés plus ou moins sincèrement à l'intention de l'écran, et néanmoins dotés (a priori ou a posteriori) d'une existence littéraire<sup>136</sup>. » Sont ainsi réunis sous cette appellation une multitude de genres littéraires, de la novellisation au scénario, en passant par le poème et le conte cinématographiques, le découpage technique et le pseudo-scénario, sans oublier les écrits hybrides d'écrivains reconnus tels Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet. Bref, pour ces théoriciens, tout type d'assemblage autour du couple cinéma/littérature acquiert le statut de ciné-roman.

Jeanne-Marie Clerc semble au premier abord plus limitative, puisque seules trois catégories d'écrits se réunissent sous l'appellation de ciné-roman : la novellisation (qui consiste en l'adaptation romancée d'œuvres cinématographiques), le roman-film (type d'écrit entre le scénario et le roman qui emprunte la forme espacée et fragmentée d'un découpage de film, mais qui se caractérise toutefois par l'absence du métalangage technique typique au scénario) et enfin le scénario, en tant

---

<sup>135</sup> Bruce Morrissette, « Problèmes du roman cinématographique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 20, mai 1968, p. 275-289. Repris avec quelques corrections dans : « The Cinema Novel », *Novel and Film : Essays in two Genres*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p 28-39.

<sup>136</sup> Alain et Odette Virmaux, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, *op. cit.*, p. 8. Notons au passage que l'expression « genre » pour qualifier le ciné-roman, employée par les Virmaux, est imparfaite : en l'absence de traits génériques définis et stables, il apparaît plutôt difficile de caractériser ainsi cette espèce multiforme d'ouvrages. Néanmoins, l'expression dénote une volonté réelle de créer une nouvelle classe générique subsumant tous les écrits de type filmique.

que genre discursif possédant son propre code, distinct du roman<sup>137</sup>. Si les classes que recoupe l'expression « ciné-roman » s'avèrent mieux délimitées chez Clerc que chez les Virmaux, le terme, employé à titre de métacatégorie, demeure tout de même relativement évasif et imprécis, au bout du compte, il semble recouper largement la définition de Virmaux. L'ouvrage postérieur de la théoricienne, *Littérature et cinéma*, ne dissipe pas la nébuleuse : malgré qu'il y soit plus succinctement associé aux récits hybrides de Robbe-Grillet, le vocable de « ciné-roman » est employé tout au long de l'ouvrage pour qualifier diverses formes de jumelage entre le cinéma et la littérature. Tant chez les Virmaux que chez Clerc, classer avec précision les écrits filmiques s'avère une entreprise difficilement réalisable : le ciné-roman se présente comme une catégorie d'écrits sans unité ni évolution précises. Et dans ce fourre-tout, il apparaît difficile de délimiter avec précision la place qu'occupent les ouvrages hybrides d'Alain Robbe-Grillet et d'Hubert Aquin.

Plusieurs théoriciens ont cherché, au cours des quarante dernières années, à circonscrire le ciné-roman robbe-grillétien. Il est intéressant de constater l'évolution de la critique robbe-grillétienne sur cette question, car une frontière semble se tracer aux environs des années 1980, corrélativement à la parution des ouvrages des Virmaux et de Clerc (et au retour dans les milieux littéraires de la notion de genre).

Au cours des années 1960 et 1970, la critique robbe-grillétienne ne reconnaissait pas ou peu le ciné-roman comme une expérience d'écriture distincte du roman et du cinéma. Le ciné-roman robbe-grillétien, s'il n'est pas tout simplement

---

<sup>137</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, op. cit., p. 163-211.

qualifié d'imparfait substitut au film<sup>138</sup>, est généralement associé aux recherches scripturales de Robbe-Grillet, sans considérations pour les spécificités scénariques et médiatiques qui animent ce type d'écriture. C'est le cas chez Ben Stoltzfus qui, dans le chapitre « This Year at Marienbad – Film or Novel<sup>139</sup> » de son ouvrage *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, pose la question de l'appartenance médiatique du ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad*. Selon Stoltzfus, l'esthétique robbe-grillétienne est par essence cinématographique, comme le prouve un intérêt soutenu à l'endroit de la spatialité et de la visualité dans ses romans. Le ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad*, malgré la présence du métalangage filmique (qui a la valeur, pour Stoltzfus, d'un accident compositionnel), poursuit essentiellement le travail d'écriture filmique entrepris par Robbe-Grillet depuis son premier roman *Les Gommages* : « While much of *Marienbad* reads like a novel we are nevertheless conscious of the filming directions for close-ups, travelling, etc. Such movement in a novel would naturally be inferred from the displacement of a particular personage<sup>140</sup>. » Dans l'optique de Stoltzfus, le terme de « ciné-roman » ne signifie rien de spécifique : il s'applique à l'ensemble des œuvres romanesques de Robbe-Grillet qui a cherché depuis ses premiers écrits fictionnels à créer un nouvel avatar romanesque, le roman cinématographique.

---

<sup>138</sup> L'étude de William F. Van Wert *The Theory and Practice of the Ciné-roman* est à cet effet éloquent. Le critique y considère que sous sa forme écrite, le ciné-roman est un maladroit remplaçant du film auquel il se réfère, mais un substitut nécessaire en raison des lacunes du marché qui rendent inaccessibles certaines œuvres du cinéma expérimental : « Those texts depend largely on stills from the film and not upon the literary merit of the language used in narration or dialogue. In other words, the ciné-roman is in a sense a compensation for distribution. » William F. Van Wert, *The Theory and Practice of the Ciné-roman*, New York, Arno Press, 1978, p. 27.

<sup>139</sup> Ben F. Stoltzfus, « This Year at Marienbad – Film or Novel », *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. « Crosscurrents : Modern Critiques », 1964, p. 102-121.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 110.

Bruce Morrissette qualifie en des termes similaires les ouvrages cinéromanesques de Robbe-Grillet. Pour le critique américain, le ciné-roman doit moins son existence et sa valeur à son appartenance au genre du scénario qu'à son adhésion à l'esthétique néoromanesque robbe-grillétienne : « If strictly speaking *Marienbad* is a cinema novel rather than a novel *tout court*, one must nevertheless admit that it is closer, in its published form, to the domain of the Robbe-Grilletian novel than to that of an "unprocessed" scenario<sup>141</sup>. » En comparaison, *L'Immortelle*, récit que Morrissette considère plus scénarique que *L'Année dernière à Marienbad*, est jugé comme une forme dégradée d'écriture, « a formal retreat, a return to an earlier format in which the genre made use of brief summaries of successive scenes<sup>142</sup>. » Pour Morrissette, le ciné-roman robbe-grillétien ne tire sa valeur que de son appartenance à la littérature, sans égards aux spécificités scripturales ou encore médiatiques qui le lient au genre du scénario.

Le point de vue évolue quelque peu durant les années 1980, époque où la critique s'est mise à rechercher les traits spécifiques du ciné-roman, qui le distinguent à la fois du film auquel il se réfère et de la forme romanesque à laquelle il s'apparente. L'ouvrage qui ouvre cette voie est celui déjà mentionné de Claude et Odette Virmaux qui constatent qu'avec *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras et *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Robbe-Grillet naît un nouvel avatar du « genre » cinéromanesque. Pour les Virmaux, contrairement à ce que maintiennent Stoltzfus et Morrissette, le ciné-roman n'est pas un roman, mais est bel et bien le canevas textuel d'un film réalisé qui a subi certaines transformations de manière à ce

---

<sup>141</sup> Bruce Morrissette, « The Cinema Novel », *loc. cit.*, p. 34.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 34.



qu'il acquière une lisibilité proprement littéraire : « pour qu'il existe littérairement, [le ciné-roman doit] comporter une dimension qui n'était pas dans le film<sup>143</sup>. » Chez Robbe-Grillet, cette littéarité se manifeste d'abord par un certain souci de lisibilité, l'écrivain ayant réaménagé le scénario original pour en faire « un texte simplifié et aisément déchiffrable, tout en maintenant un maximum de fidélité avec le film<sup>144</sup> ». Mais surtout, le trait qui spécifie le ciné-roman est son aspect supplémentaire par rapport au film réalisé, perceptible en premier lieu « du simple fait que le livre est livre, [et qu'il] tend presque inconsciemment à se comporter comme tel et à acquérir une dimension autonome ; à apporter autre chose<sup>145</sup> », mais aussi selon sa capacité à « offrir plus que le film<sup>146</sup> ». *Glissements progressifs du plaisir* est à cet effet exemplaire : agrémenté de multiples commentaires, ce texte se divise en trois états distincts qui informent la réalisation de l'œuvre cinématographique (on y retrouve le synopsis, la continuité dialoguée et le relevé du montage), obtenant ainsi le statut de document sur le tournage et la production, aspect qui fait évidemment défaut à l'œuvre réalisée. Le ciné-roman tient ainsi sa spécificité de son statut d'objet complémentaire à l'égard du film, qui lui garantit une dimension proprement littéraire.

Jeanne-Marie Clerc classe le ciné-roman robbe-grillétien dans la catégorie du scénario : c'est un texte de film, agrémenté de réflexions de tournage. Cependant, ce type hybride d'écrit n'est pas totalement dépourvu d'une existence littéraire. Le ciné-roman doit cette littéarité aux distorsions instaurées par les contraintes de la

---

<sup>143</sup> Alain et Odette Virmaux, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, op. cit., p. 81.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 86

réalisation, qui font du film une œuvre radicalement différente du scénario dont il émane : « l'écart entre l'écrit et le réel du film est encore si souvent important qu'il justifie ces publications de textes a posteriori que sont certains ciné-romans de Robbe-Grillet et certaines œuvres de M. Duras<sup>147</sup> ». Pour Clerc, cette altérité interpelle nécessairement une lisibilité de type romanesque, d'où la nomination de « ciné-roman ». Toutefois, le ciné-roman n'est pas un genre assimilable en tout point au roman, puisque contrairement à ce dernier, il ne cherche pas à renvoyer le lecteur aux choses ou au monde, mais à leur transposition préalable dans un autre système de signes, en l'occurrence iconique et filmique. Cette particularité pousse Clerc à affirmer que le ciné-roman robbe-grillétien n'est ni une œuvre romanesque ni un récit cinématographique, mais plutôt « une troisième voix d'expérimentation qui, si elle emprunte au roman et au film, n'en constitue pas moins, pour Robbe-Grillet, une expérience radicalement originale ne se résolvant pas à la somme des deux précédentes<sup>148</sup>. »

Enfin, Jacqueline Viswanathan considère que les textes réunis sous l'appellation de ciné-roman sont, d'une manière générale, des « scénarios qui [...] se lisent dans la perspective d'un film déjà réalisé<sup>149</sup>. » Plus spécifiquement, les ciné-romans de Robbe-Grillet sont des « scénarios [...] modifiés en vue de publication<sup>150</sup> », « moins technique[s]<sup>151</sup> » et proches du discours romanesque, qui s'adressent à des lecteurs non spécialistes. Malgré qu'elle soit attentive aux tensions

<sup>147</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma, op. cit.*, p. 200.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>149</sup> Jacqueline Viswanathan, « Ciné-romans : le livre du film », *Cinémas*, vol. 9, n<sup>os</sup> 2-3, printemps 1999, p. 14.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>151</sup> Jacqueline Viswanathan, « Une histoire racontée en images ? », *Études françaises*, vol. 22, n<sup>o</sup> 3, hiver 1987, p. 73.

génériques qui animent les ciné-romans de Robbe-Grillet, Viswanathan n'approfondit toutefois pas cette voie, puisqu'elle se contente généralement de convoquer les écrits hybrides de Robbe-Grillet à titre d'exemples du genre du scénario.

Les observations des Virmaux, de Clerc et de Viswanathan ont permis de mettre en lumière la spécificité du travail cinéromanesque de Robbe-Grillet. Distinguant le ciné-roman des œuvres filmiques qui lui sont associées, ces théoriciens lui ont reconnu des propriétés essentiellement littéraires. Mais contrairement à leurs prédécesseurs, ils n'ont pas succombé au désir d'assimiler purement et simplement le ciné-roman aux œuvres romanesques robbe-grilléliennes. Pour ce faire, ils ont conservé comme frontière définitionnelle la visée filmique sur laquelle reposent les ouvrages hybrides de Robbe-Grillet. Ainsi, le ciné-roman, malgré sa littéarité, demeure avant tout un récit fonctionnel de type cinématographique. Toutefois, par certains aspects, ces définitions font problème.

D'abord, la notion d'écart avancée par les Virmaux, basée sur la logique du complément-supplément par rapport au film et sur l'idée du livresque comme véhicule inconscient du littéraire, vise certainement à spécifier le ciné-roman robbe-grillélien à l'égard du film et à permettre une certaine reconnaissance du ciné-roman comme genre, mais s'avère toutefois insuffisante pour déterminer avec exactitude les traits intrinsèques à ce genre d'écrit hybride. Cette conception complémentaire du ciné-roman occulte en grande partie les aspects proprement scénarique et romanesque de ces ouvrages métissés.

Chez Clerc, le postulat que le ciné-roman, contrairement au roman, ne renvoie pas au monde, mais à sa représentation préalable dans un autre système de signes,

apparaît en partie impropre à spécifier ce type d'écrit. En effet, plusieurs textes de Robbe-Grillet contestent le renvoi des mots aux choses, sans toutefois se détacher totalement de la classe générique du roman. Ainsi, dans plusieurs de ses récits, le néoromancier se réfère fréquemment à d'autres schèmes de représentation, par exemple picturaux et théâtraux dans *La Maison de rendez-vous*, ou photographiques dans *Instantanés*. Nous rencontrerons cette problématique des transferts médiatiques dans la seconde partie de notre thèse ; notons seulement que le ciné-roman, sur ce point, ne s'écarte pas radicalement des recherches esthétiques qui caractérisent l'œuvre romanesque de l'écrivain.

En regard des récentes publications d'Alain Robbe-Grillet, la définition qu'offre Viswanathan du ciné-roman s'avère dorénavant désuète. Elle achoppe sur un point précis, celui du référent cinématographique. En effet, depuis la parution de *C'est Gradiva qui vous appelle* en 2002, texte filmique publié antérieurement au film et ayant ainsi « survécu » plusieurs années sans film empiriquement identifiable, le ciné-roman robbe-grillétien ne peut être défini exclusivement par rapport à son référent filmique réel, mais aussi en regard d'une œuvre à venir. Il interpelle donc une catégorisation plus englobante, qui prend acte de sa capacité nouvelle à s'abstraire de tout renvoi à une œuvre réalisée, et que peut résumer l'expression : « texte à vocation filmique ». Dès lors, le ciné-roman s'avère un ouvrage envisageable selon trois aspects : en rapport avec l'œuvre filmique à laquelle il renvoie (si œuvre il y a), en relation avec le film virtuel qu'il contient (selon des paramètres proprement intermédiatiques) et à titre d'œuvre scripturaire autonome, coupée de tout référent

filmique (réel ou virtuel), tel que nous l'envisagerons dans les pages suivantes sur le plan intergénérique.

Notons finalement que si ces théoriciens du ciné-roman soulignent le fait que le néoromancier a réécrit certains de ses textes en vue de la publication, ils ne tiennent toutefois pas compte des modifications apportées au genre du scénario par Robbe-Grillet afin de le rendre plus aisément lisible, ni des tensions génériques qui animent la mise en corrélation de la forme du scénario avec celle du roman. Ainsi, au travers de ces réflexions, peu de place a été réservée aux questions d'intergénéricité, ce qui a pour conséquence d'occulter l'aspect proprement romanesque des récits robbe-grilléliens, au profit du scénarique. Or, comment se manifeste cette lisibilité ? Baigne-t-elle l'ensemble du projet cinéromanesque de Robbe-Grillet ou ne caractérise-t-elle que quelques œuvres ? Quelles distorsions le genre du roman fait-il subir au substrat scénarique sur lequel il se greffe ? Ce sont ces problématiques qui guideront nos réflexions à propos des ouvrages hybrides de Robbe-Grillet. Mais auparavant, voyons comment se caractérise le roman aquinien *Neige noire*.

Avec l'arrivée de plusieurs « romans-scénarios<sup>152</sup> » au milieu des années 1970 (dont *Neige noire* d'Hubert Aquin, mais aussi *Pilote de chasse* de

---

<sup>152</sup> C'est ainsi que Jacqueline Viswanathan nomme les œuvres littéraires écrites sur le modèle du scénario : Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. VII, n° 3, printemps/été 1980, p. 125-149. Pour notre part, nous ne conservons pas l'expression « roman-scénario » afin de qualifier *Neige noire*, d'abord en raison de l'équivoque qu'entretient ce mot valise à l'égard des récits robbe-grilléliens (principalement *C'est Gradiva qui vous appelle*), mais aussi en raison de la dynamique intergénérique qu'Aquin y déploie, qui ne vise pas la « fusion » des deux genres (contrairement aux observations de Jacqueline Viswanathan, tel que nous le verrons dans les analyses subséquentes). Nous réservons donc à cette œuvre hybride des expressions telles « roman », « roman cinématographique » ou « roman filmique ».

Kenneth Gangemi<sup>153</sup>, *The Last Words of Dutch Schulz* de William Burroughs<sup>154</sup> et *Théorème* de Pier Paolo Pasolini<sup>155</sup>) s'ouvre une perspective quelque peu différente de celle qui caractérisait les ouvrages hybrides de Robbe-Grillet. En effet, à l'inverse des définitions que nous avons rencontrées au sujet du ciné-roman robbe-grillétien, le roman-scénario ne cherche pas à rendre littéraire un texte conçu pour l'écran, il vise plutôt à emprunter à la complexité technique du modèle scénarique certaines de ses composantes afin de façonner une œuvre romanesque, « la fonctionnalité non littéraire du langage inhérent au texte conçu pour le tournage devenant [ainsi] l'objet d'une recherche scripturale originale<sup>156</sup>. » Le roman-scénario apparaît avant tout comme un amalgame générique, qui emprunte au scénario ses traits distinctifs. Mais pour Jacqueline Viswanathan, qui a étudié cette forme nouvelle d'écriture, là ne réside pas la seule caractéristique du roman-scénario. Selon la théoricienne, à l'inverse du ciné-roman robbe-grillétien, un des traits essentiels qui déterminent le roman-scénario consiste en l'absence de référent filmique véritablement identifiable : « D'autres textes (évidemment beaucoup moins nombreux) comportant les mêmes traits distinctifs [que le scénario], se liront comme des *romans-scénarios* pour autant qu'ils s'affranchissent de leur dépendance première vis-à-vis d'un référent et que les traits formels du texte deviennent "procédés d'écriture"<sup>157</sup>. » Ainsi, coupé de son film-référent et en l'absence de toute fonction instrumentale, le roman-scénario assoit

<sup>153</sup> Kenneth Gangemi, *Pilote de chasse*, Paris, Flammarion, coll. « Connections », 1975, 178 p.

<sup>154</sup> William Burroughs, *The Last Words of Dutch Schulz : a Fiction in the Form of a Film Script*, New York, Viking Press, 1975, 115 p.

<sup>155</sup> Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 188 p.

<sup>156</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, op. cit., p. 196.

<sup>157</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », loc. cit., p. 127.

plus sûrement ses assises littéraires et sert du même coup au renouvellement d'un genre essentiellement plastique : le roman.

Avec cette distinction établie par Viswanathan entre le ciné-roman et le roman-scénario, nous rencontrons à nouveau le problème posé par le paramètre définitionnel du référent filmique. Certes, nul film réel ne se profile à l'horizon du roman-scénario *Neige noire*. Ainsi, comme l'avance Pierre-Yves Mocquais dans son introduction au dernier roman d'Aquin,

même si le lecteur, pour le seul plaisir de la lecture, accepte de se laisser emporter par l'illusion cinématographique, il reste qu'il a entre les mains un livre qu'il peut refermer quand bon lui semble, qui comporte, de surcroît, en couverture, l'appellation « roman », et non celle de « ciné-roman » (comme c'est le cas pour *L'Année dernière à Marienbad* et pour *Glissements progressifs du plaisir*) ou de « scénario et dialogues » (comme c'est le cas pour *Hiroshima mon amour*)<sup>158</sup>.

Or, n'y a-t-il pas aussi du roman dans les ciné-romans robbe-grilléliens ? Et n'y a-t-il pas un scénario, support d'un film (quoique virtuel), dans le roman *Neige noire* ? Forçons la note : *C'est Gradiva qui vous appelle*, texte publié sans film-référent, ne serait-il pas un « roman-scénario » plutôt qu'un « ciné-roman » comme l'indique la première de couverture ? À l'évidence, tout rapprochement entre *Neige noire* et le ciné-roman robbe-grillélien doit pouvoir outrepasser le critère du référent filmique, ce que nous permettra l'observation de la dynamique générique mise en place par Robbe-Grillet et Aquin dans leurs récits hybrides. Chez Robbe-Grillet, en plus des questions déjà soulevées, nous aborderons le caractère évolutif du ciné-roman, guidé par la question : y a-t-il plusieurs pratiques du ciné-roman chez le néoromancier ? Chez Aquin, nous observerons que le roman et le scénario se confrontent dans un

<sup>158</sup> Pierre-Yves Mocquais, « Introduction », dans : Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. xxxix.

entre-deux générique, où chaque genre se voit transporté dans un incessant mouvement d'affirmation et de négation de soi. Il convient toutefois de délimiter préalablement les traits génériques du scénario sollicités par Robbe-Grillet et Aquin au sein de leurs ouvrages hybrides.

### **Le genre du scénario**

Le scénario est souvent considéré comme un genre mineur. Comme le soulève entre autres Francis Vanoye<sup>159</sup>, cette opinion a plusieurs sources : étant avant tout un écrit de type fonctionnel, son sort est généralement de s'effacer une fois le film réalisé. Son auteur est souvent multiple, inconnu ou indéterminé et il n'est l'objet de reconnaissance ni dans le milieu littéraire, ni dans le milieu cinématographique : « le scénario est un texte "obligé", un "mauvais objet" opposé au "bon objet" qu'est le film<sup>160</sup>. » Sur le plan compositionnel, le scénario est tout sauf poétique : son style impersonnel, ses phrases simples et sa construction elliptique font de ce type d'écrit un genre déficient par rapport au roman. « L'écriture scénaristique serait donc, par rapport à l'écriture littéraire, appauvrie (de ses potentialités descriptives, de sa souplesse de gestion du temps, de ses jeux avec le signifiant), par rapport à l'écriture filmique, appauvrissante (en ce qu'elle subordonne l'image à un texte lui-même contenu)<sup>161</sup>. »

<sup>159</sup> Francis Vanoye, « Le Scénario comme genre, le scénario comme texte », *La Licorne*, n° 26, 1993, p. 25-32 ; Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, coll. « Nathan cinéma », 2005, 255 p.

<sup>160</sup> Francis Vanoye, « Le Scénario comme genre, le scénario comme texte », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 28.



La somme des scénarios publiés depuis l'arrivée du cinéma a néanmoins concouru à faire de ce texte utilitaire un genre discursif à part entière, qui n'entretient parfois que des liens ténus avec le film qui en est issu. Fortement codé, le scénario est avant tout une écriture spécialisée, dont la froide technicité a été interprétée par plusieurs comme un appel à la modernisation et au renouvellement des formes romanesques. Ainsi, des écrivains tels Robbe-Grillet et Aquin, soucieux de dépeussier le roman, ont été fortement interpellés par les possibilités stylistiques offertes par l'écriture scénarique. Élu à titre de matériau de recherche par ces auteurs, il constitue un champ d'investigation privilégié des études littéraires.

Véhicule d'images, support d'un film à venir, le scénario est avant tout un texte utilitaire « qui répond à des besoins précis en fonction d'impératifs filmiques et commerciaux<sup>162</sup> ». Pour répondre à ces besoins, le scénario s'est constitué un système de règles de composition qui, en dehors des écrits plus personnels de cinéastes tels Ingmar Bergman et Jean-Luc Godard, sont fermement établies. Afin de bien déterminer les traits typiques de cette forme d'écriture, lisons un extrait représentatif du genre scénarique, quasi hollywoodien, tiré de *La Belle et la bête*, dont le film a été réalisé en 1946 par Jean Cocteau :

SALLE FESTIN      Nuit. Flambeaux.

Pers. : Belle. Bête.

**166.** GROS PLAN du cartel qui marque 9 heures. Un 1<sup>er</sup> coup sonne.  
TRAVELLING ARRIÈRE cadrant la glace surmontant le cartel.  
On y voit la table et la Belle assise dans un fauteuil à haut dossier.  
Au dernier coup de neuf heures, on voit dans le miroir la Bête qui approche par derrière et s'accoude debout, en haut du dossier de la chaise de la Belle.

<sup>162</sup> Jacqueline Viswanathan, « Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, 1991, p. 8.

**167.** GROS PLAN de Belle de face qui se fige et s'arrête de manger.  
TRAVELLING ARRIÈRE cadrant Belle assise en PLAN MOYEN, au dessus de sa tête, la Bête accoudée debout.

*La Bête.* – N'ayez pas peur...

Belle exprime une peur terrible, mais elle dit d'une voix faible, et en fermant les yeux :

*La Belle.* – Je n'aurai pas peur.

TRAVELLING AVANT cadrant le visage de Belle en bas et, en pleine image, la Bête qui se redresse.

*La Bête.* – Belle, acceptez-vous que je vous voie souper ?

*Belle.* – Vous êtes le maître.

*La Bête.* – Non. Il n'y a ici de maître que vous.

**168.** GROS PLAN – CONTRE-PLONGÉE prenant de biais  $\frac{3}{4}$  face la Belle.  
La Bête à droite du dossier du fauteuil se penche vers elle.

*La Bête.* – Je vous répugne ? Vous me trouvez bien laid<sup>163</sup>.

Six traits génériques déterminent le scénario. D'abord, sur le plan de la présentation typographique, le scénario découpe son récit d'une manière particulière, multipliant les interlignes doubles, les marges et les types de caractères (italiques, majuscules, caractères gras, etc.). Chaque séquence et chaque plan du scénario sont généralement séparés par de larges espaces typographiques. Il est de plus régi par la règle de l'alternance entre les dialogues et la narration, qui crée un effet d'hétérogénéité entre ces deux types de discours. Ainsi, la disposition des paroles des personnages, à la manière des pièces de théâtre sous leur forme écrite, fait que le scénario interdit généralement tout discours attributif<sup>164</sup>. Il proscrit du même coup

<sup>163</sup> Jean Cocteau, *La Belle et la Bête : scénario et dialogues*, Paris, Belfond, 1990, p. 83-84.

<sup>164</sup> Gérald Prince nomme « discours attributif » les phrases qui modèlent les répliques des personnages et qui les intègrent à la narration. Il détermine le discours attributif ainsi : « les locutions et les phrases

toute manifestation du discours indirect, indirect libre et narrativisé. Récit mixte, selon la typologie platonicienne des modes d'énonciation, le scénario accentue à l'extrême la différence entre les paroles des personnages et la narration. *La Belle et la Bête* de Cocteau exemplifie bien ces particularités typographiques du scénario. Malgré la présence d'une phrase qui vient modeler les paroles des personnages à partir de la narration (phénomène rare dans l'ensemble du scénario du poète : « Belle exprime une peur terrible, mais elle dit d'une voix faible, et en fermant les yeux<sup>165</sup> »), le texte apparaît très aéré et il isole d'une manière assurée les dialogues, soulignant nettement leur étrangeté par rapport à la narration.

En second lieu, le scénario se détermine par la présence marquée d'un lexique technique savant, de nature filmique, concentré dans les didascalies. Ce métalangage technique s'adresse aux techniciens de plateau et a pour fonction principale de régler le filmage. Il peut aussi servir, en de plus rares occasions, pour le montage. Ce métalangage décrit les mouvements de caméra, les éclairages, les sons, la musique, etc., il se compose de « directives de fabrication<sup>166</sup> » qui indiquent un « devoir faire » au réalisateur. Chez Cocteau, ce vocabulaire est manifeste, souligné par des lettres capitales : gros plan, contre-plongée, travelling avant, plan moyen, etc.

Le scénario se caractérise en outre par son style elliptique, neutre, souvent qualifié d'objectif. Puisqu'il « ne retient que les composantes essentielles pour la signification de l'image<sup>167</sup> », le scénario fait l'économie de longues descriptions, de

---

qui [...] accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre [...]. » Par exemple, les « dit-il » qui suivent les répliques dans le roman traditionnel. Gérald Prince, « Le Discours attributif et le récit », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 305.

<sup>165</sup> Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 83 (nous soulignons).

<sup>166</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Discours sur l'image : les parties narrato-descriptives du scénario », *Semiotica*, vol. 40, n° 1-2, 1982, p. 27.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 33.

métaphores, de figures de style et de fioritures poétiques. Il se détermine par l'« emploi fréquent de l'infinitif (avec valeur directive), [la] fréquence des propositions elliptiques, [l']absence de marques renvoyant à l'énonciation, [un] style "neutre", lié notamment à la rareté des termes évaluatifs et métaphoriques<sup>168</sup>. » En d'autres mots, le scénariste écrit dans un langage adéquat à la traduction des actions en images. Ainsi, l'adoption de traits stylistiques neutres refuse au scénario le recours aux fonctions expressive et poétique du langage<sup>169</sup>; le scénario est composé dans une écriture impersonnelle, blanche comme dirait Barthes; son style tend vers une certaine transparence, qui, selon Viswanathan, n'est pourtant pas qu'une simple absence de poéticité : « Le style [du scénario] n'est non "littéraire" que suivant une conception désuète de la littérarité, associée sans doute à une syntaxe complexe, une abondance de figures stylistiques, une charge émotive qui sont loin de caractériser la majorité des romans contemporains<sup>170</sup>. » Arguons toutefois qu'une telle blancheur stylistique et une telle écriture elliptique s'avèrent plutôt rares dans le roman de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les textes littéraires de Robbe-Grillet, par exemple, n'adoptent jamais intégralement le style télégraphique du scénario, à l'exception de certaines portions de ses ciné-romans, bien sûr. Quoi qu'il en soit, Cocteau adopte totalement ce style dans son scénario *La Belle et la Bête* : les phrases y sont simples, objectives et descriptives, aux antipodes de son écriture littéraire.

Contrairement au récit traditionnel qui organise son histoire suivant des relations temporelles, le scénario agence son récit selon une logique spatiale : « Parce

<sup>168</sup> Jacqueline Viswanathan, « Une histoire racontée en images ? », *loc. cit.*, p. 73.

<sup>169</sup> Telles que décrites par Roman Jakobson, dans son célèbre article : « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale, op. cit.*

<sup>170</sup> Jacqueline Viswanathan. « Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario », *loc. cit.*, p. 15.

que l'image ne dispose pas des mêmes ressources que le système linguistique pour signifier la temporalité, le scénario supprime les marques et les désignations temporelles présentes dans le texte du roman<sup>171</sup>. » Ainsi, aux traces du passage du temps, le scénario substitue un emploi du présent comme temps focal et il organise ses unités textuelles selon les lieux de l'action. Lorsque des marques du passé se manifestent dans le scénario, « elles se réfèrent alors non au temps de la diégèse mais au temps de l'organisation temporelle du film, telle que perçue par le spectateur<sup>172</sup>. » Le scénario de Cocteau répond d'une manière juste à ces règles : le temps de son histoire est au présent et il introduit chacune de ses séquences à l'aide d'indications de lieux.

Le scénario est essentiellement un récit impersonnel dont la voix narrative est hétérodiégétique et extradiégétique. Le scénario fait généralement appel à une focalisation de type externe, c'est-à-dire qu'en aucun cas nous n'avons la possibilité de connaître les pensées des personnages. Toutefois, à l'occasion, certains énoncés du scénario donnent l'impression au lecteur qu'une focalisation interne se substitue à la focalisation externe. Ces énoncés que Viswanathan nomme « déductifs » servent à modeler la compréhension du réalisateur et de l'acteur en regard des impressions ressenties par le personnage ; en fin de compte, ils visent à ce qu'éprouve celui-ci soit transféré à l'écran. Bien sûr, de tels énoncés s'effacent une fois le film tourné. Dans l'extrait tiré de *La Belle et la Bête*, exemplairement extradiégétique et à focalisation externe, il n'y a pas de tels énoncés. Tirons donc notre exemple de *Neige noire*, où la narration semble nous donner accès aux pensées du personnage de Nicolas, mais dont

---

<sup>171</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Discours sur l'image : les parties narrato-descriptives du scénario », *loc. cit.*, p. 30.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 31.

la visée est ultimement de modeler l'expression de l'acteur qui doit interpréter ce personnage : « [Nicolas] éteint la salle de bain, prend Sylvie par la taille pour la reconduire au lit. Elle se défait de sa veste de pyjama et prend place sur les draps. *Nicolas ne l'a jamais vue aussi belle*<sup>173</sup>. »

Enfin, le scénario laisse une grande place à son narrataire, qu'il soit le réalisateur, le technicien de scène, l'acteur, ou tout simplement le spectateur du film à venir. Ce narrataire est généralement signifié dans le scénario par l'expression (parfois implicite) « on voit », mais aussi, plus rarement, par la locution « on entend ». Le scénario est donc un récit qui organise son histoire non pas exclusivement à partir d'une instance narrative omnipotente, mais aussi à partir de la perspective de son destinataire, dont il cherche à baliser la perception audiovisuelle. Cet aspect du scénarique se manifeste d'une manière récurrente dans le scénario de Cocteau, où le « on voit » caractéristique de ce genre se manifeste fréquemment.

Ces quelques traits propres au scénario donnent un aperçu général du genre, sans être absolument complets. Ils seront affinés, si nécessaire, lors des analyses subséquentes des écrits hybrides d'Alain Robbe-Grillet et d'Hubert Aquin. Pour le moment, soulignons que les ciné-romans robbe-grilléliens et le roman aquinien témoignent d'une connaissance approfondie des règles qui constituent le genre scénarique, ce qui rend d'autant plus intéressantes les distorsions que font subir ces auteurs à ce type d'écrit, lorsqu'hybridé au roman.

---

<sup>173</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 14 (nous soulignons).

## L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE DANS LES CINÉ-ROMANS ROBBE-GRILLÉTIENS

Le ciné-roman robbe-grillétien constitue-t-il un genre littéraire ? Plusieurs critiques ont insisté sur la difficulté de classer avec exactitude la forme cinéromanesque, à l'exemple d'Olivier Corpet et d'Emmanuelle Lambert qui, en préface aux *Scénarios en rose et noir*, soutiennent que « le ciné-roman s'avère [...] un objet pour le moins difficile à définir, puisque chacun des quatre livres publiés à ce jour aux Éditions de Minuit sous cette dénomination relève d'une forme différente de celle des trois autres<sup>174</sup>. » Un examen sommaire des quatre ciné-romans nous permet en effet de constater l'instabilité de cette forme d'écriture, dont les règles compositionnelles varient significativement d'un texte à l'autre. *L'Année dernière à Marienbad* est élaboré selon une conception lâche du découpage filmique, sans indications précises de changement de séquences ou de plans, sinon par de larges espaces blancs qui séparent les paragraphes. À l'opposé, les scènes qui composent *L'Immortelle* et *Glissements progressifs du plaisir* apparaissent numérotées, signalant ainsi une structuration plus achevée du travail scénarique. *C'est Gradiva qui vous appelle* est quant à lui organisé d'une façon essentiellement littéraire, similaire à la division par paragraphes des romans conventionnels. Le ciné-roman se présente ainsi comme un genre foncièrement multiforme, conduit par un mouvement d'incessants renouvellements. Les termes qu'emploie Robbe-Grillet pour désigner ses œuvres hybrides sont à cet effet évocateurs : tour à tour « texte », « livre », « volume », « document » et « récit », le ciné-roman est un type d'écrit mobile qui n'acquiert

---

<sup>174</sup> Alain Robbe-Grillet, *Scénarios en rose et noir*, op. cit., p. 10.

jamais d'identité générique stable. Forme non figée, genre agénérique et alittéraire parce qu'irrégulier et inclassable, le ciné-roman robbe-grillétien semble bien s'inscrire dans le projet moderne d'effacement de la notion de classe générique ; position à laquelle souscrit généralement la critique robbe-grillétienne qui soutient qu'à l'instar de Marguerite Duras, Robbe-Grillet, « fascin[é] par la nouveauté d'une écriture cinématographique, en exploit[e] plutôt tout ce qui la distingue de la "littérature"<sup>175</sup> ».

Le polymorphisme du ciné-roman dissimule cependant une certaine cohérence, qui se manifeste plus particulièrement sur le plan des diverses articulations de la matière scénarique et romanesque qu'a empruntées ce type hybride d'ouvrage au fil du temps. De *L'Année dernière à Marienbad* à *C'est Gradiva qui vous appelle*, on voit se transformer sensiblement la conception robbe-grillétienne du genre cinéromanesque, qui passe d'un scénario « novélisé » ou « littérisé », dont la spécificité technique est assouplie par divers procédés typiquement romanesques (qui caractérisent les ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*)<sup>176</sup>, à un jeu affirmé entre les identités du scénario et du roman dans *Glissements progressifs du plaisir*, pour en arriver finalement à une forme d'écriture intrinsèquement hybride dans le dernier ciné-roman publié par le néoromancier français, *C'est Gradiva qui vous appelle*. Selon cette tangente « évolutive », il semble que le ciné-roman robbe-grillétien ait suivi les changements de perspectives concernant la notion de genre au

<sup>175</sup> Jacqueline Viswanathan, « Ciné-romans : le livre du film », *loc. cit.*, p. 32-33.

<sup>176</sup> Nous entendons l'expression « romanesque » au sens formel et générique que lui donne Jean-Marie Schaeffer, en opposition à son sens thématique où « le "romanesque" désigne des propriétés exemplifiées par des récits et non pas le genre narratif qui les exemplifie. » Jean-Marie Schaeffer, « La Catégorie du romanesque », dans : Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 294.



XX<sup>e</sup> siècle, passant d'une conception valorisant une certaine « pureté » du fait littéraire, où s'estompent les traits reconnaissables du scénario, à une idée plus ludique et pleinement composite de la généricité.

### ***L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* : des scénarios romanesques**

Les débuts de Robbe-Grillet dans le milieu cinématographique sont bien connus : le premier film conçu par Alain Robbe-Grillet a été réalisé par Alain Resnais en 1961, il s'agit de *L'Année dernière à Marienbad*. Robbe-Grillet en signe le scénario qu'il publie la même année, pourvu d'un sous-titre équivoque : « ciné-roman ». Cette expérience indirecte du média filmique ayant aiguisé son intérêt pour le septième art, le néoromancier endosse le rôle de réalisateur et tourne son premier film en 1963, *L'Immortelle*. Il en accompagne la sortie en salle d'un second ciné-roman, tiré également du scénario ayant servi au tournage. Ces deux textes se démarquent des ouvrages romanesques conventionnels de l'auteur par le canevas scénarique sur lequel ils reposent. Toutefois, à la fonctionnalité aride, typique du genre du scénario, Robbe-Grillet greffe dans ces deux premiers ciné-romans une lisibilité proche de celle qui détermine ses écrits romanesques. Cette lisibilité constitue la condition d'être de ces récits hybrides : elle les isole à la fois des films auxquels ils se réfèrent et des scénarios dont ils émanent.

Le ciné-roman se présente ainsi comme un texte initialement écrit pour le cinéma, mais retravaillé en vue de la publication, de manière à le rendre plus aisément déchiffrable. Les préfaces de *L'Année dernière à Marienbad* et

*L'Immortelle* sont à cet effet sans équivoque. En introduction au premier, Robbe-Grillet note que sur le plan de la présentation matérielle du récit, *L'Année dernière à Marienbad* a été « rendu [...] plus accessible par une présentation un peu différente [du scénario original] (le son et l'image, par exemple, figuraient sur des pages séparées)<sup>177</sup>. » Le néoromancier a remplacé la présentation textuelle bipartite du scénario original par une typographie de type linéaire qui fait intervenir dans la succession les éléments de la bande sonore et de la bande image. À cette modification matérielle s'ajoute une atténuation de la technicité du langage scénarique, due essentiellement à l'inexpérience de l'auteur à l'égard du média cinématographique, le texte acquérant de la sorte naturellement un style relâché :

On trouvera peu de termes techniques dans ces pages et peut-être les indications de montage, de cadrage, de mouvement d'appareil, feront sourire les spécialistes. C'est que je n'étais pas un spécialiste moi-même et que j'écrivais pour la première fois un découpage de cinéma. Je souhaite que cela rende en tout cas la lecture moins rebutante pour un plus large public<sup>178</sup>.

Cette inexpérience du langage filmique, malgré son aspect quelque peu involontaire, sert le dessein de l'écriture cinéromanesque, puisqu'elle participe à attirer du côté de la littérature une œuvre dont les fondements lui sont conventionnellement étrangers.

La préface au ciné-roman *L'Immortelle* reprend essentiellement le propos tenu dans *L'Année dernière à Marienbad*. Toutefois, deux ans après la parution de son premier ciné-roman, Robbe-Grillet semble avoir fait ses classes et acquis l'ensemble du vocabulaire qui constitue la langue du cinéma. La simplification intuitive de la technicité scénarique qui déterminait *L'Année dernière à Marienbad* gagne dans

---

<sup>177</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p. 18.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 19.

*L'Immortelle* le statut d'objet d'un travail conscient de vulgarisation aux fins de publication ; ainsi, « la plupart des indications techniques [contenues dans le scénario initial] ont été traduites en langage courant<sup>179</sup> », de manière à répondre aux besoins du lecteur « moyen ». En plus de ce souci de démocratisation du vocabulaire scénarique, Robbe-Grillet a gonflé son texte de multiples descriptions de lieux, naturellement superflues dans un scénario puisque les techniciens, les acteurs et le réalisateur sont en relation immédiate avec les éléments visuels du décor : « une définition sommaire des décors a en outre remplacé les localisations topographiques qui n'étaient déchiffrables que pour ceux qui se trouvaient sur les lieux du tournage<sup>180</sup> », permettant ainsi au lecteur qui n'est pas en prise directe avec les éléments des décors de se les figurer mentalement. Cet aspect du travail de réécriture est primordial, puisqu'il met en évidence un des plus importants points de divergence entre le cinéroman et le scénario, c'est-à-dire l'aspect hautement descriptif du premier, qui se manifeste dès *L'Année dernière à Marienbad* jusqu'à *C'est Gradiva qui vous appelle*. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans les prochaines analyses. Notons pour le moment que le texte de *L'Immortelle*, à l'image de *L'Année dernière à Marienbad*, sous l'effet du travail de réécriture opéré par Robbe-Grillet, acquiert un langage assoupli, moins technique que le scénario, plus proche de l'expression littéraire. Or, il convient d'étayer quelque peu ces commentaires par l'observation minutieuse de l'articulation du scénarique et du romanesque dans ces deux premiers ciné-romans. Ces observations serviront d'assises afin de déterminer la nature de l'hybridation

---

<sup>179</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, op. cit., p. 7.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 7.

générique dans les ciné-romans ultérieurs de Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir* et *C'est Gradiva qui vous appelle*.

Les ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* sont avant tout des récits dont le but est de renvoyer à une œuvre cinématographique qui leur est extérieure. Ces textes à vocation cinématographique visent ainsi à décrire le film auquel ils se réfèrent, que ce film fasse l'objet d'une intention de tournage comme dans *L'Année dernière à Marienbad* ou qu'il se manifeste à titre d'œuvre réalisée comme c'est le cas pour *L'Immortelle*<sup>181</sup>. Cette vocation filmique a des conséquences directes sur le plan compositionnel des ciné-romans puisqu'elle commande une écriture technique qui répond directement aux impératifs du septième art.

Malgré quelques divergences accessoires, le découpage textuel des deux premiers ciné-romans de Robbe-Grillet correspond à l'organisation typographique d'un scénario. *L'Année dernière à Marienbad* fragmente son récit en multiples unités textuelles séparées par des interlignes doubles ou quadruples, ces espacements notifiant soit un changement de plan, de registre (passant du narrato-descriptif au commentaire sur l'ambiance sonore, par exemple) ou de séquence. Comme dans le

---

<sup>181</sup> Notons à titre indicatif que le texte publié de *L'Année dernière à Marienbad*, hormis les transformations qu'il a subies sur le plan de la présentation matérielle, ainsi que les multiples photographies insérées en son centre qui représentent l'œuvre filmique réalisée, correspond à de rares exceptions près au scénario remis par Robbe-Grillet à Alain Resnais pour le tournage. Ainsi, ce ciné-roman se présente comme un texte hypothétique soumis aux aléas du tournage, à l'image d'un scénario. Toutefois, les marques de la contingence sont rares et ne structurent pas le récit comme c'est le cas dans *C'est Gradiva qui vous appelle* ; nous analyserons ce cas de figure dans le dernier chapitre de notre thèse. Soulignons pour le moment que l'effet produit dans *L'Année dernière à Marienbad* est celui d'un récit où se mélangent plusieurs types d'énoncés, majoritairement descriptifs mais aussi impératifs et conditionnels, dont voici un exemple : « La photographie *doit avoir* un caractère constant, qui se retrouve d'ailleurs dans tout le film. » (Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p. 27, nous soulignons). De son côté, *L'Immortelle* est le récit fidèle du film réalisé, essentiellement descriptif. Il évacue de la sorte toute manifestation de la contingence : sous la plume correctrice de Robbe-Grillet, ce texte a absorbé, au cours du filmage, les modifications apportées au projet initial.

scénario conventionnel, les dialogues sont généralement introduits par les noms des personnages, situés le plus souvent hors des sections narratives et soulignés par un caractère italique, marquant ainsi doublement leur étrangeté à l'égard du reste du récit. *L'Immortelle* est régi selon un agencement analogue, mais ordonne toutefois ses plans et ses séquences à l'aide d'un système de numérotation qui permet au lecteur de mieux se repérer au travers des multiples renvois du texte :

**28** Ce plan commence comme le n° 21 : même cadrage montrant N, toujours dans la même tenue, à son poste d'observation derrière la fenêtre que l'on vient de voir de l'extérieur, et se retournant vers la caméra. Puis il commence à décrire du regard, très lentement, toute la pièce, vers la droite.

La musique reprend – musique à caractère turc, jouée à l'alto comme celle des n<sup>os</sup> 4 et suivants – tandis que se poursuit le dialogue *off* (N, présent sur l'écran n'ouvre pas la bouche).

N (continuant sa phrase) : *Je reçois quelques collègues, des amis des collègues, des gens que je connais à peine, ou pas du tout.*

L : *Des gens comme moi, en somme*<sup>182</sup>.

Au moyen d'une typographie aérée et de dialogues habituellement dissociés de la narration, *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* révèlent leur aspect originalement fonctionnel, à titre de document de travail pour la réalisation des œuvres filmiques qu'ils contiennent.

Dans ces récits à l'apparence segmentée se manifeste un vocabulaire spécialisé typique du scénario. On retrouve, parsemés tout au long des deux premiers ciné-romans de Robbe-Grillet, une foule d'énoncés techniques, spécifiques au métalangage scénarique, telles les expressions « fondu », « raccord », « travelling », « voix *off* », etc. En plus de ces expressions spécialisées, les récits hybrides de Robbe-Grillet ne cessent de pointer vers les différents acteurs du média

---

<sup>182</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 34.

cinématographique : « caméra », « spectateur », « écran », « photo » et « image » sont constamment convoqués par *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, qui soulignent de la sorte la visualité qui les sous-tend. À ce lexique s'ajoutent de multiples références à la bande-son qui reproduit les ambiances acoustiques ainsi que la musique dans lesquelles baignent les films. Par un tel usage des codes filmiques, les deux premiers ciné-romans de Robbe-Grillet focalisent sans cesse l'attention du lecteur vers l'image et le son (multipliant les formules du type « on entend » ou « on voit »), tout en désignant de manière soutenue les divers éléments qui constituent l'expérience filmique. Le ciné-roman robbe-grillétien exploite donc pleinement les artifices de son substrat scénarique, visant à orienter son lecteur vers un film-référent.

À ces aspects audiovisuels du scénario s'ajoute une voix narrative essentiellement extradiégétique et à focalisation externe qui détaille sur un mode « objectif » ce qui doit être vu et entendu par le spectateur. Nuls « je », « tu », ni focalisation interne ou récit de pensées ne se manifeste dans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, qui semblent réaliser l'idéal d'une pure description (souvent associé à la mouvance néoromanesque). Aux énoncés descriptifs qui constituent le corps des ciné-romans robbe-grilléliens s'ajoute un grand nombre de commentaires sur le filmage et la réalisation qui, en dehors de toute visée monstrative, sont proprement irreprésentables à l'écran. Ayant toutes les apparences d'indications extrafilmiques, ces commentaires n'en demeurent pas moins foncièrement constitutifs du genre scénarique puisqu'ils servent à modeler la participation interprétative du réalisateur et ultimement, du spectateur :

Brusquement : plan silencieux et immobile, succédant à un paroxysme de musique coupé net en plein milieu. Cinq ou six hommes alignés dans un salon de tir au pistolet. [...] Au bout d'un certain temps (cinq secondes, ou même dix), le premier de la file se retourne d'une pièce, lève le bras et tire aussitôt, visant seulement au juger. Immédiatement après, le second exécute la même manœuvre. Le troisième, etc. *On peut supposer que chacun a devant lui un signal lumineux : il se retourne quand le signal s'allume et de même pour les suivants. Mais on ne voit pas les signaux*<sup>183</sup>.

7 Nouveau plan du même type : même durée, même mode d'apparition brusque et de disparition progressive. Même emplacement de L sur l'écran que dans les deux plans qui précèdent, mais elle s'est encore légèrement éloignée. Debout encore et immobile, elle se présente encore de trois quarts avant droit. Expression du visage assez semblable : vide, un peu figée, *comme sur une photo d'amateur*<sup>184</sup>.

Récits composés au temps présent, les ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* se plient au diktat scénarique voulant qu'aux marques de la succession temporelle qui structure le roman (du type : « trois jours passèrent »), soit substituée une organisation spatiale des événements, où les plans et les séquences sont ordonnés selon les lieux de l'action. À cet agencement elliptique des événements se greffe une disposition tabulaire des éléments qui constituent l'image, organisés en relation directe avec l'œil du spectateur : le ciné-roman multiplie les expressions telles « en amorce » ou « en avant-plan » pour signifier les effets de perspective propres à l'image filmique, ainsi que des indications comme « en bas » ou « à gauche de l'image » afin de disposer les objets et les personnages dans le cadre des photogrammes, sans oublier les effets de hors-champ cinématographique :

40 On voit, à présent, la même terrasse de café, prise dans l'autre sens, avec encore quelques consommateurs assis, et N, debout en premier plan, coupé à mi-corps, regardant à droite et à gauche, reproduisant ainsi de la tête les allées et venues de la caméra au plan précédent, cherchant quelqu'un parmi les

<sup>183</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p. 53-54 (nous soulignons).

<sup>184</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, op. cit. p. 18 (nous soulignons).

tables, ou bien une place libre. Il est vêtu d'un costume d'été en toile claire. Ayant enfin aperçu quelque chose devant lui, hors champ, il fixe tout à coup son regard, et le plan est coupé<sup>185</sup>.

En raison de la spatialité qui organise sa diégèse, le ciné-roman interdit toute manifestation des temps verbaux passés et futurs qui serviraient à relater des événements antérieurs ou à venir dans l'histoire. Toutefois, l'usage de ces temps verbaux est toléré dans les cas où ils servent à situer des lieux, des personnages ou d'autres éléments au sein de l'organisation du récit, de manière rétrospective ou prospective :

Aussitôt apparaît un plan très bref (une seconde ?) représentant une chambre vide et nue, meublée seulement d'un lit à une personne. *C'est la chambre qui servira plus tard avec un décor et un ameublement normaux, c'est-à-dire avec une ornementation assez chargée comme tout le reste de l'hôtel*<sup>186</sup>.

Tirant parti des ressources narratives du scénario, le ciné-roman robbe-grillétien vise à spatialiser son histoire et tend, par là, à créer un effet de présence analogue à celui qui caractérise l'image filmique.

Parce qu'ils conservent des traces de leur fonction filmique antérieure, les deux premiers ciné-romans de Robbe-Grillet s'offrent à lire sur le modèle du scénario. *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* suivent l'ensemble des règles fondamentales de ce type d'écrit, que ce soit au niveau de la présentation matérielle du récit, de son langage, de la voix narrative, de la mise en scène ou de l'organisation des événements. Toutefois, une lecture attentive des ciné-romans robbe-grilléliens permet de constater qu'en maints points, ces textes s'écartent

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>186</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p. 92 (nous soulignons).



sensiblement de la définition conventionnelle du scénario et adoptent des traits compositionnels proprement romanesques. Ce faisant, ils attirent du côté de la littérature un type d'écrit qui, en raison de certains préjugés de trivialité, en est traditionnellement proscrit.

Nous avons vu qu'au moment d'écrire *L'Immortelle*, Robbe-Grillet a greffé au scénario original des descriptions de lieux et de décors, auxquelles il faut adjoindre certains détails sonores et visuels (ambiance d'une rue ou vêtements d'un personnage, par exemple). Ces ajouts visent à rendre perceptible pour le lecteur ce qui, dans le réel du tournage ou dans le film, ne nécessite aucune description. En effet, pour les techniciens, les acteurs et le réalisateur, qui sont les premiers lecteurs du scénario, de telles indications se révèlent superflues puisque lors du tournage, ils sont en prise directe avec les éléments du décor. Si la perspective est quelque peu différente pour *L'Année dernière à Marienbad*, du fait que le scénario a été en grande partie composé avant le filmage, ce ciné-roman constitue néanmoins également un récit qui détaille avec abondance la mise en scène et l'ambiance sonore, s'écartant ainsi sensiblement du modèle scénarique. Certes, les ciné-romans robbe-grilléliens présentent à l'occasion des marques d'incomplétude, signalées principalement à l'aide d'etcéteras renvoyant à l'image filmique ou à la bande sonore, jugées plus complètes : « On voit surtout des sièges bas (fauteuils, poufs, etc.)<sup>187</sup> ». Toutefois, ces carences ne nuisent jamais à l'intelligibilité des ciné-romans : elles ne sont insérées dans le corps du texte que lorsqu'une énumération plus exhaustive s'avérerait superflue afin de conceptualiser correctement la scène décrite. La plupart du temps, les récits hybrides

---

<sup>187</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 34.

de Robbe-Grillet détaillent avec minutie les composantes de l'image, promouvant de la sorte une lecture de type littéraire proche de celle à laquelle nous ont habitué les ouvrages romanesques de l'écrivain, telle cette description du jardin dans *L'Année dernière à Marienbad* :

Aussitôt, contre-champ représentant le jardin. Lumière très vive, contrastant avec l'éclairage sombre de toutes les vues de l'hôtel qui ont occupé l'écran jusque-là. Grand soleil, ombres nettes, pas trop courtes. L'image représente un coin de jardin à la française avec les mêmes caractéristiques que celles figurées sur les gravures : un jardin régulier et comme sans végétaux (seulement des pelouses plates rectangulaires, des arbustes taillés aux formes parfaitement géométriques, de très larges allées de gravier, des escaliers de pierre, des terrasses à balustrades de pierre) avec çà et là des statues de grande taille montées sur des socles carrés assez hauts [...]<sup>188</sup>.

Ces descriptions sont d'autant plus singulières dans un texte aux assises scénariques qu'à plusieurs reprises dans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, des éléments scéniques sont décrits à nouveau plus loin dans le texte, parfois sommairement, parfois avec un foisonnement de détails, mais toujours en des termes explicitement équivalents : « Le jardin ; reproduction des images vues lors de sa première apparition du film : déplacement latéral de la caméra montrant toute une étendue d'allées, de pelouses, de bassins, de balustrades, d'arbustes taillés, de statues<sup>189</sup>. » *L'Immortelle* intensifie le procédé en réitérant régulièrement la mention de certaines composantes de la mise en scène :

100 [...] On voit maintenant le mur de pierres percé d'ouvertures carrées, régulièrement espacées et munies de très fortes grilles quadrillées, qui sépare le cimetière attenant à une mosquée de l'esplanade extérieure, très obliquement d'abord par rapport au mur<sup>190</sup>.

<sup>188</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>190</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 94-95.

316 Dans le décor du n° 100, – une esplanade dallée le long d'un mur percé d'ouvertures carrées, barrées de fortes grilles, donnant sur le cimetière d'une mosquée – la caméra suit, un peu en arrière et de côté, la jeune femme qui ressemble à L [...]<sup>191</sup>.

Pour le lecteur visé par Robbe-Grillet, qui n'est pas nécessairement un lecteur hautement spécialisé à l'image d'un réalisateur ou d'un technicien de plateau, mais celui d'un ouvrage de type romanesque qui puise ses sources dans le modèle scénarique, les minutieuses et foisonnantes descriptions contenues dans les cinéromans s'avèrent essentielles à leur pleine lisibilité : elles lui permettent une lecture plus aisée d'un récit extrêmement alambiqué où prolifèrent les retours de l'action en des décors antérieurs.

Au niveau stylistique, les ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* s'appuient d'abord sur une écriture de type scénarique, marquée principalement par le vocabulaire technique dont il a déjà été question, mais aussi par la narration qui, à l'occasion, fait l'économie de verbes conjugués et de phrases complexes, ou encore se présente de manière hachurée et elliptique. *L'Immortelle*, récit aux dehors plus neutres que *L'Année dernière à Marienbad*, renferme plusieurs passages écrits dans le style du scénario, principalement logés en tête de plans où ils indiquent les lieux de l'action : « 117 Le chemin qui longe le cimetière, avec la route à droite (visible seulement au fond) et les tombes à gauche<sup>192</sup>. » Toutefois, un regard plus attentif nous révèle que le style fonctionnel du genre scénarique n'affleure pas de manière systématique dans les premiers ciné-romans de Robbe-Grillet, bien au contraire. On y retrouve, d'abord, quantité de tics d'écriture typiques des écrits

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 104.

littéraires du néoromancier et qui évoquent parfois de façon explicite la prose de l'auteur, tels « *c'est maintenant*, en assez gros plan encore, les deux visages de X et de A<sup>193</sup> » ou « *Ce sont ensuite* d'autres groupes, à travers les salons<sup>194</sup> », qui ne sont pas sans rappeler l'usage des mêmes termes ou locutions dans *La Jalousie* ou *Dans le labyrinthe* : « *Maintenant*, l'ombre du pilier<sup>195</sup> » ; « *Et c'est ensuite* la rue, la nuit, la neige qui tombe<sup>196</sup> ». *L'Immortelle* est également ponctué de stylèmes robbe-grilléliens, multipliant les expressions comme « *C'est d'abord* un rectangle d'eau vide, photographié d'en haut, sans rien d'autre dans le champ<sup>197</sup> », qui fait écho à certaines manies d'écriture qui se révèlent notamment dans les descriptions ou *ekphrasis*<sup>198</sup> qui constituent le recueil de nouvelles *Instantanés*, par exemple : « *C'est d'abord* une tache rouge, d'un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires<sup>199</sup>. » Ces expressions, et bien d'autres dont la mention s'avère ici superflue, sont caractéristiques du style que Robbe-Grillet pratique dans plusieurs de ses écrits prosaïques où le néoromancier vise à recréer une narration « spectatrice » déterminée par une objectivité proche de celle du compte rendu. Plusieurs *Instantanés*, à cet égard, tendent à reproduire une esthétique visuelle au moyen d'une voix narrative qui emprunte les qualités du genre scénarique : « On voit encore dans la glace, au-dessus de la cheminée, deux autres mannequins : l'un devant le premier battant de la fenêtre, le plus étroit, tout à fait sur la gauche, et l'autre devant le troisième (celui qui est le

---

<sup>193</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p. 137 (nous soulignons).

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 65 (nous soulignons).

<sup>195</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, p. 9 (nous soulignons).

<sup>196</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, *op. cit.*, p. 93 (nous soulignons).

<sup>197</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 90 (nous soulignons).

<sup>198</sup> Rappelons que l'*ekphrasis* consiste en la description écrite d'une œuvre d'art.

<sup>199</sup> Alain Robbe-Grillet, *Instantanés*, *op. cit.*, p. 97 (nous soulignons).

plus à droite)<sup>200</sup>. » Ces effets de style s'avèrent toutefois singuliers lorsqu'ils se retrouvent dans un texte modelé sur le canevas d'un scénario puisqu'ils concourent à remplacer, sous une forme plus littéraire, le performatif implicite « on voit ». Ce faisant, Robbe-Grillet a manifestement cherché à auréoler l'aride substrat scénarique sur lequel reposent ses ciné-romans d'une écriture au style... robbe-grillétien.

À ces reproductions de certains stylèmes robbe-grilléliens, les ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* joignent une écriture parfois métaphorique, voire poétique, qui jure avec le style traditionnellement « blanc » du scénario, mais aussi avec les idées communément admises à propos de la neutralité de l'écriture néoromanesque. Plusieurs passages de *L'Immortelle* font état d'une écriture expressive et métaphorique, usant de termes recherchés et savamment agencés, à l'image de cet extrait où l'eau du Bosphore « vient mourir dans la pénombre » sur un sable « jonché de feuilles mortes » :

**92** Suite de la scène, prise maintenant de l'intérieur du hangar. On voit les poteaux de bois qui soutiennent le toit, à forte pente, descendant très bas au-dessus de l'eau. Il fait sombre, mais l'eau elle-même brille au soleil ; sur ce bord-ci, elle vient mourir dans la pénombre, en petites vagues successives, sur du sable jonché de feuilles mortes. L'autre côté du bassin est fermé par un mur de pierre percé d'un étroit tunnel, à voûte très basse, permettant la sortie des caïques sur le Bosphore, dont on aperçoit l'eau libre, au-delà<sup>201</sup>.

De tels effets stylistiques sont constants dans *L'Année dernière à Marienbad* où Robbe-Grillet recourt à une écriture imagée qui multiplie les adjectifs, les comparaisons et les métaphores, faisant ainsi mentir les prétentions antihumanistes de

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>201</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 88-89.

l'auteur de « Nature, humanisme, tragédie<sup>202</sup> ». Le premier ciné-roman robbe-grilletien fait ainsi montre d'une musique « incertaine, hachée et comme inquiète<sup>203</sup> », d'un visage « de nouveau vide, mais ce n'est plus le vide mondain, c'est le vide de l'attente<sup>204</sup> », du ton d'une voix qui est « celui de quelqu'un qui se parlerait à lui-même, ou à personne, racontant un souvenir lointain, presque indifférent ; avec assurance malgré tout<sup>205</sup> », ou encore de « visages aberrants tournés vers la scène absente<sup>206</sup>. » Par de telles formulations, la « blancheur » ainsi que la fonctionnalité qui déterminent l'écriture du genre scénarique perdent de leur prédominance au profit d'une écriture stylisée et littéraire.

En plus des effets de style qui attirent le scénario du côté de la littérature, Robbe-Grillet s'emploie dans *L'Année dernière à Marienbad* et dans *L'Immortelle* à reformuler certaines expressions hautement savantes telles « raccord », « contre-plongée » ou « hors champ » soit en des termes vulgaires qui ont la valeur d'une définition, soit en des locutions plus littéraires. Les deux premiers ciné-romans de Robbe-Grillet sont traversés d'énoncés du type : « la lumière décroît progressivement et l'écran devient noir<sup>207</sup> » pour signifier – et définir – une fermeture en fondu (ou fondu au noir) ; ou de phrases telle : « Un fondu rapide, identique au précédent, remplace cette eau calme par une vue plus vaste de mer déferlant en rouleaux successifs sur une plage de sable<sup>208</sup> », qui substitue par une description détaillée la simple expression de « fondu enchaîné ». Parfois, même, l'auteur se fait

---

<sup>202</sup> Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, op. cit.

<sup>203</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p. 37.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>207</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, op. cit., p. 15.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 51.

explicitement pédagogue : « On entend, très présente, une voix d'homme, *off* (c'est-à-dire celle d'un personnage que l'on ne voit pas sur l'écran), qui dit une phrase en turc<sup>209</sup>. » Dans le même ordre d'idées, Robbe-Grillet élide fréquemment certaines expressions spécialisées pour ne conserver que ce qui est visible à l'écran (de manière plus ou moins intentionnelle dans le cas de *L'Année dernière à Marienbad*, comme il a été mentionné plus haut), gommant ainsi plusieurs précisions de cadrage ou de mouvements de caméra ; par exemple, pour signifier le gros plan d'un visage : « Visage de A souriante<sup>210</sup>. » Parfois, encore, le cadrage et la disposition des personnages et des objets dans le plan ne sont détaillés que très sommairement. Bref, un relâchement du vocabulaire technique traverse *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, contribuant de la sorte à faire de ces récits des textes plus accessibles et plus aisément lisibles.

Ce souci de lisibilité se prolonge sur le plan de l'articulation entre les plans qui composent les ciné-romans. Dans le scénario traditionnel, les changements de plans ne sont signifiés habituellement que par de larges espaces typographiques qui ont valeur d'ellipses. Dans ses premiers ciné-romans, au contraire, Robbe-Grillet s'applique à atténuer le caractère syncopé du scénario à l'aide de transitions « littéraires » qui viennent souder, en quelque sorte, les différents éléments visuels qui composent le film. La coupure supposée par un interligne triple ou quadruple, dans *L'Année dernière à Marienbad*, est la plupart du temps estompée par des formulations qui adoucissent les effets de raccourci typiques du scénario :

Le plan dure encore quelques secondes après leur disparition complète.

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>210</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p. 81.

[Interligne quadruple]

*Il est remplacé* par une vue plus vaste des salons et de la foule des danseurs<sup>211</sup>.

Il arrive aussi qu'à l'intérieur d'une même scène, certains termes ou locutions viennent lier entre elles les différentes actions ou images. Le résultat est celui d'une homogénéité entre les divers éléments décrits par le récit, créant un effet d'interconnexion entre des images que le scénario tend, par convention, à sectoriser. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet utilise avec abondance la conjonction « puis » afin de réunir des photogrammes disparates : « Après le gros plan de A, on voit d'abord X, puis un visage, puis un autre, puis de nouveau X (répétition exacte du même plan), puis les autres visages des comparses, puis M, puis X encore<sup>212</sup>. » D'une manière analogue, le néoromancier élabore certaines scènes de *L'Immortelle* suivant un schéma qui n'est pas sans rappeler la structuration conventionnelle du récit d'événement, avec un début, un milieu et une fin :

**55** *Ce sont d'abord*, sur une plage de sable fin (la même que précédemment), quelques menus débris – algues, morceaux de liège – entraînés par le flot à chaque petite vague, juste à la limite de l'eau. *L'image se déplace ensuite* et l'on découvre L, en maillot de bain, étendue sur le dos dans une pose abandonnée, les pieds léchés par la mer. *Enfin* N, debout, près de son amie et la regardant, à quelques pas d'elle ; il est en polo et pantalon<sup>213</sup>.

Tant au niveau de l'articulation entre différents plans qu'à celui des éléments qui les composent, l'effet souhaité par Robbe-Grillet est celui d'une cohésion entre les diverses parties qui constituent les sections narratives du ciné-roman. Si d'un côté, les

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 53 (nous soulignons).

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>213</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 57 (nous soulignons).



ciné-romans robbe-grillétiens adoptent une présentation textuelle similaire à celle du scénario, les liaisons de type littéraire qui s'y manifestent contribuent néanmoins à amenuiser l'austérité de sa composition télégraphique.

Nous avons déjà évoqué que dans les deux premiers ciné-romans de Robbe-Grillet, les paroles de personnages sont situées en dehors de la narration, en italique et introduites par le nom du locuteur. Elles adoptent ainsi le modèle du scénario qui, pour des raisons essentiellement fonctionnelles, dissocie les modes narratif et dialogal<sup>214</sup>. Cependant, ce modèle se trouve régulièrement récusé par Robbe-Grillet qui vise, par plusieurs moyens, à homogénéiser la narration et les dialogues. D'abord, le néoromancier recourt de manière presque systématique du discours attributif, dont la fonction est de modeler les paroles des personnages à partir de la narration. L'effet premier de cet usage est de redoubler la distribution de la parole d'une manière redondante, puisque les noms des locuteurs qui introduisent les répliques servent déjà à cette fin :

[A] finit par sourire tout à fait, avec une sorte de gentillesse lointaine, et *elle dit* :

*A : Je ne crois pas qu'il s'agisse de moi. Vous devez vous tromper*<sup>215</sup>.

L'emploi du discours attributif contribue aussi à régler d'une façon souvent emphatique la tonalité, les inflexions et le sens des paroles des personnages, selon des procédés d'écriture extérieurs au scénario où ordinairement les dialogues ne sont

---

<sup>214</sup> Nous entendons l'expression « dialogal » au sens strict de « sous forme de dialogues », en opposition à l'emploi bakhtinien du terme « dialogique ».

<sup>215</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p. 58 (nous soulignons).

façonnés que d'une manière très schématique, à l'image des pièces de théâtre sous leur forme écrite :

Elle regarde bien droit vers la caméra, avance la main pour tendre les lettres, tout en déclarant d'un ton décidé de quelqu'un qui refuse de comprendre ce qu'on lui demande :

LA DOMESTIQUE : *Non, monsieur... Je ne sais pas, monsieur*<sup>216</sup>.

En plus de ces usages particuliers du discours attributif, Robbe-Grillet s'applique dans ses ciné-romans à faire s'interpénétrer d'une manière presque inextricable les paroles des personnages et la narration, créant de la sorte un embrouillamini où s'insèrent, à même les dialogues, des descriptions d'actions ou d'images mises entre parenthèses :

UN HOMME, PUIS UN AUTRE HOMME (la première est dite *off* sur la fin du plan précédant le premier groupe) : *vous ne connaissez pas l'histoire ? (changement de plan, apparition du premier causeur et de ses trois auditeurs : A, M et un comparse.) On ne parlait que de ça, l'année dernière. Frank lui avait fait croire qu'il était un ami de son père et qu'il venait pour la surveiller. C'était une surveillance plutôt bizarre, bien entendu. Elle s'en est rendu compte un peu tard : le soir où il a voulu pénétrer (L'image a glissé et l'on ne voit déjà plus le groupe ni le personnage qui parle et dont on continue d'entendre la voix.) dans sa chambre [...]*<sup>217</sup>.

Visant enfin une imbrication presque totale des dialogues et de la narration, Robbe-Grillet enchâsse parfois des paroles de personnages à l'intérieur même des sections narratives. Plus fréquente dans *L'Année dernière à Marienbad*, cette pratique d'homogénéisation n'en est pas moins présente dans *L'Immortelle* : « On a entendu auparavant des bruits de pas qui s'approchent, et des voix, plus ou moins lointaines et

<sup>216</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 115-116.

<sup>217</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p. 43.

étouffées, qui prononcent en turc quelques brèves paroles : *C'est par là ! – Apporte une lanterne !*, et un peu plus tard : *Ça a l'air sérieux*<sup>218</sup> ! » Cherchant par plusieurs moyens à atténuer l'opposition entre les sections narrato-descriptives et les dialogues qui structurent conventionnellement le genre du scénario, Robbe-Grillet fait de ses ciné-romans des récits proches de la forme romanesque, où les paroles de personnages jouissent souvent d'une autonomie relative par rapport à la narration.

Bien que les deux premiers ciné-romans robbe-grilléliens soient échafaudés sur le modèle du scénario, cherchant ainsi à recréer une écriture intrinsèquement cinématographique, le néoromancier s'applique néanmoins par plusieurs moyens à les attirer du côté du roman. Fournissant au modèle scénarique des descriptions foisonnantes, un style expressif et personnel, souvent non objectivé, une certaine homogénéité à l'aide de transitions soignées entre les images, des formulations techniques assouplies et même définies, et enfin, des dialogues fortement appuyés par la narration, Robbe-Grillet atténue les traits caractéristiques de la forme scénarique et prête une écriture romanesque à un type d'ouvrage qui en est conventionnellement dépourvu. Or, si Robbe-Grillet exploite d'une façon littéraire une catégorie d'écrit à l'origine foncièrement fonctionnelle, transitive et accessoire, c'est avant tout afin de procurer ce qui fait généralement défaut au genre du scénario, c'est-à-dire une signature d'auteur. Ce faisant, il assure valeur et pérennité à un type d'ouvrage ordinairement destiné à l'oubli ; en d'autres mots, il colore un écrit pourtant destiné à des teintes de gris, à l'image de cette surprenante description des vêtements que porte l'héroïne de *L'Immortelle*, qui détaille « un pantalon noir et un pull sans manches à

---

<sup>218</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 154.

rayures obliques, bleu et blanc<sup>219</sup> », dont la couleur outrepassa largement le spectre des nuances d'un récit filmé en noir et blanc...

### ***Glissements progressifs du plaisir : ludisme et identités génériques***

Un intervalle de onze ans sépare *L'Immortelle* de *Glissements progressifs du plaisir*, au cours duquel Robbe-Grillet a réalisé *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968) et *L'Éden et après* (1971, dont il a tiré l'année suivante *N. a pris les dés*). Avec *Trans-Europ-Express*, Robbe-Grillet modifie sa technique d'écriture : pas de découpage définitif ni de scénario complet ne précèdent le filmage de sa seconde œuvre cinématographique. Ce changement est attribuable en grande partie à la première expérience de tournage du néoromancier, qui a dû subir les réticences des techniciens de plateau envers le cinéma d'avant-garde, mais surtout se soumettre aux contraintes d'une continuité dialoguée trop achevée qui ne laissait que très peu de place à l'improvisation. En entrevue, Robbe-Grillet confie à François Jost : « Je reproche à *L'Immortelle* d'avoir été créé à un seul stade, celui de l'écriture. Tout le film a été créé au moment où j'ai écrit le découpage plan par plan ; le reste n'a été qu'un exercice consistant à se conformer à ce qui était écrit : tourner ce qu'on avait écrit, monter ce qu'on avait écrit, etc.<sup>220</sup> ». Robbe-Grillet cesse donc d'écrire avant le tournage, ou seulement quelques lignes directrices, des bribes de dialogues, des séquences éparses et de brefs schémas narratifs :

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>220</sup> Alain Robbe-Grillet, « Écrire un film ? », *Alain Robbe-Grillet, Œuvres cinématographiques. Édition vidéographique critique*, Paris, Ministère des Relations extérieures – Cellule d'animation culturelle, 1982, p. 14.

au fur et à mesure des films suivants [...], j'ai réduit la part de l'écriture, j'ai voulu que la création s'étende sur toute la réalisation, que l'écriture, le tournage, le montage, la sonorisation soient toutes des périodes de création, que chacune ne soit pas la reproduction de la précédente, mais, au contraire, une lutte : tourner contre ce qu'on a écrit, monter contre ce qu'on a tourné, etc.<sup>221</sup>

Le troisième ciné-roman publié par le néoromancier fait état de cette conception nouvelle de l'écriture pour le cinéma. Or, ce renouvellement entraîne d'importantes transformations sur le plan de la relation générique entre le roman et le scénario.

Avec *Glissements progressifs du plaisir*, le ciné-roman prend une allure relativement différente des ouvrages cinéromanesques précédents : ce n'est plus un texte scénarique retravaillé en vue de la publication et rendu à cette fin plus aisément lisible. Le troisième ciné-roman robbe-grillétien suit plutôt une structure évolutive, divisée en trois parties « qui matérialisent chacune un des états chronologiques de sa réalisation (le second volet, le plus important, représentant même à lui seul un état et le regard posé sur lui ensuite)<sup>222</sup> » : avant, pendant et après le tournage. À ces étapes, Robbe-Grillet fait correspondre trois états différents du texte : le synopsis, la continuité dialoguée et le relevé du montage. Le synopsis est un résumé qui raconte grossièrement l'anecdote du film, c'est le document de base qui sert à vendre l'œuvre aux producteurs, aux distributeurs et aux journalistes. La continuité dialoguée est un rapport détaillé et illustré des scènes qui préparent le tournage, avec dialogues complets, bande-son, plans et séquences. Elle comporte aussi des passages en italique : « il s'agit de notes qui, ne figurant pas sur le livret d'origine, rendent compte a posteriori des précisions, réflexions, modifications, levées d'hypothèses ou

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>222</sup> Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, op. cit., p. 9

d'alternatives, apportées au cours du travail<sup>223</sup>. » État médian de *Glissements progressifs du plaisir*, la continuité dialoguée se rapproche beaucoup des ciné-romans précédents (surtout *L'Immortelle*), par le fait qu'il s'agit d'un scénario refondu afin de correspondre au film dans sa version finale. Enfin, la dernière portion du texte, le relevé du montage, détaille sur un mode impersonnel le film terminé, plan par plan, avec quelques bribes de dialogues.

Ce qui intéresse particulièrement Robbe-Grillet dans cette architecture évolutive sur laquelle s'échafaude le ciné-roman *Glissements progressif du plaisir* est la perte graduelle du « sens » de l'œuvre, qui s'étirole imperturbablement du synopsis jusqu'au relevé de montage. Pour le néoromancier, si le synopsis, en raison de son caractère anecdotique, « fournit avant tout "du sens"<sup>224</sup> », la continuité dialoguée, par le fait de sa complexité structurelle et descriptive, commence déjà à le disséminer : « trop de fragmentations, de ponctuations, de plans isolés (comme situés entre parenthèses), de répétitions ou de dédoublements, y figurent en évidence pour que le sens anecdotique des séquences [...] n'en perde pas un peu de sa belle assurance<sup>225</sup>. » Finalement, dans le relevé du montage, « il semble que le sens [se] soit presque entièrement dissous dans une structure qui refuse de se désigner comme telle, de se mettre en vedette, de se nommer<sup>226</sup>. » En somme, du synopsis au relevé du montage, l'anecdote se perd graduellement dans le foisonnement grandissant d'une « structure », comprise dans un sens précis : « Effraction dans la continuité d'un sens,

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 11. Ces commentaires rapprochent de beaucoup *Glissements progressifs du plaisir* et *Neige noire* d'Hubert Aquin, ce dernier récit faisant proliférer les commentaires sur le tournage et l'esthétique filmique. Nous aborderons quelque peu cet aspect du roman d'Aquin dans la prochaine section de ce chapitre.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 12.

infraction, réfraction, diffraction, rupture, organisation sérielle ou combinatoire défiant tout sens global<sup>227</sup> ».

Toutefois, malgré les propos de Robbe-Grillet visant à contraster les concepts de « structure » et d'« anecdote », il ressort plus spécifiquement qu'au travers des états successifs du texte, ce n'est pas tant le « sens » qui se perd de façon graduelle qu'une lisibilité et une écriture de type romanesque, qui s'estompent progressivement pour laisser la place à un langage hautement technique aux assises essentiellement scénariques. Ainsi, à l'inverse des deux premiers ciné-romans robbe-grilléliens, *Glissements progressifs du plaisir* ne cherche pas tant à gommer l'aridité du langage technique du scénario, qu'à en affirmer graduellement la spécificité.

Le synopsis se présente sous une forme littéraire conventionnelle axée sur une narration de type romanesque qui mélange le passé composé, l'imparfait, le conditionnel et le présent, et qui raconte en quelques pages colorées les grands traits de l'intrigue. Rien ne laisse croire qu'à l'horizon de ce court récit une image filmique soit signifiée, sinon quelques indices qui nous emportent déjà sur la voie du scénario : les divisions de l'œuvre à venir sont évoquées par le narrateur : « Ce qui apparaît en revanche de scène en scène, c'est que coupable ou innocente, la jeune fille est en tout cas fascinée par l'idée du sang répandu<sup>228</sup> » et le narrataire implicite rappelle celui du scénario : « On la retrouve dans sa cellule de prison, pièce cubique toute blanche qui rappelle par sa lumière l'appartement des deux filles<sup>229</sup> ».

À l'extrême opposé, le relevé du montage est un récit syncopé et fragmenté qui détaille minutieusement les 626 plans qui composent le film. Chaque scène est

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 17 (nous soulignons).

introduite par son titre et précise, lorsque nécessaire, le cadrage, la mise en scène, l'angle et les mouvements de la caméra, les types de raccords et la durée totale des plans. Nul détail superflu n'est inventorié dans le relevé de montage : les descriptions sont succinctes et motivées par l'action, les dialogues sont tronqués lorsqu'ils s'avèrent inutilement longs. On y retrouve de plus un vocabulaire technique fortement spécialisé, offert brut au lecteur, sans volonté apparente de simplification, supporté par une écriture neutre et télégraphique, aux antipodes du synopsis et qui fait l'économie de fioritures stylistiques. Enfin, les paroles des personnages sont en italique, signifiant ainsi leur étrangeté par rapport à la narration. Bref, le relevé du montage de *Glissements progressifs du plaisir* constitue l'actualisation la mieux achevée par Robbe-Grillet d'une écriture impersonnelle de type scénarique :

### 36. Lady Macbeth ou Jésus :

443. – Contrechamp : Sœur Julia, en plan moyen, immobile dans l'embrasure de la porte, regarde Alice avec sévérité : *C'est pour faire ça que vous avez demandé de la peinture et des pinceaux ?* [7 secondes]

444. – Alice, cadrée à mi-corps elle aussi, les bras et la poitrine barbouillée de rouge, répond en souriant : *Oui, ma sœur, vous ne trouvez pas ça joli ?* Elle jette un regard de côté à son œuvre, et ramène les yeux sur la gardienne : *Peut-être vous n'aimez pas l'art moderne ?* [6 secondes]

445. – Contrechamp sur Julia (cadre du 443 pour tous les plans d'ordre impair jusqu'au 451 inclus, mais à l'exception du 449) : *Rhabiliez-vous, insolente, mais lavez au moins votre corps...* [6 secondes]<sup>230</sup>

Entre ces deux opposés, la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* constitue une zone de contact privilégiée où cherchent à se conjuguer le romanesque et le scénarique. Apparentée aux ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, la section médiane du troisième ciné-roman de Robbe-Grillet adopte une conception lâche d'un découpage pour le cinéma, mêlant un

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 199.



substrat essentiellement scénarique à des procédés compositionnels typiquement littéraires. À la manière du scénario, la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* est découpée en séquences numérotées, elle présente son histoire selon une organisation spatiale des événements, narrée au présent par une voix extradiégétique et en focalisation externe. Appuyée ponctuellement par le métalangage technique qui détermine la forme scénarique, la continuité dialoguée embraye la lecture sur une foule d'indices cinématographiques tels le spectateur, la caméra et la bande-son, canalisant ainsi l'attention du lecteur-spectateur vers une image proprement filmique. Mais si elle s'édifie sur les principaux traits structurants d'un découpage cinématographique, la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* n'en demeure pas moins conduite selon une idée quelque peu assouplie de l'écriture scénarique. À l'instar des deux premiers ciné-romans de Robbe-Grillet, elle décrit avec une minutie exagérée les décors et les personnages, fait usage d'un langage savant fréquemment relâché et parfois définitionnel<sup>231</sup>, et se présente dans un style qui mêle certains stylèmes robbe-grillétiens à une prose plus expressive. Par ces effets compositionnels, Robbe-Grillet tempère l'aridité du style scénarique et fait du récit central de *Glissements progressifs du plaisir* un texte fluide, proche de l'écriture qui détermine ses écrits romanesques. Or, à l'égard de ce double mouvement d'affirmation et de négation de la spécificité du scénario, serait-il exact d'affirmer qu'à l'exemple des ciné-romans robbe-grillétiens antérieurs, la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* cherche à traiter le genre scénarique sur un mode littéraire ? À l'évidence, non : malgré que le modèle du scénario subisse

---

<sup>231</sup> Ainsi, à l'expression « stock-shots » employée par le narrateur correspond, en note en bas de page, cette définition : « images dont les prises de vues ont été réalisées pour d'autres films et dont on achète aux propriétaires les droits de reproduction. » *Ibid.*, p. 28.

quelques transformations sous l'effet d'une écriture qui lorgne du côté du roman, certains indices laissent croire qu'à la différence de *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, *Glissements progressifs du plaisir* vise moins à effacer la sévérité du discours scénarique qu'à mettre en relief les identités génériques du scénario et du roman afin d'affirmer pleinement son caractère hybride.

Récit intermédiaire, situé entre les antagonistes que sont le synopsis et le relevé du montage, la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* constitue un lieu de rencontre où s'entrecroisent, mais aussi s'affirment les identités génériques du roman et du scénario. Ainsi, tout au long de la continuité dialoguée, se manifestent régulièrement et avec netteté les langages caractéristiques de ces deux types de discours. Les dialogues, d'abord, évacuent tout artifice scénarique, puisqu'ils se présentent selon une typographie romanesque qui introduit les paroles des personnages à l'aide de guillemets et de tirets. L'inclusion des dialogues dans le corps de la narration, l'absence d'indications méthodiques concernant le locuteur ainsi que l'éclipse de l'italique tranche avec l'hétérogénéité traditionnelle des dialogues scénariques (et même avec celle des ciné-romans robbe-grillétiens antérieurs, pourtant déjà considérablement entamée), promouvant au contraire une conception romanesque des paroles des personnages, c'est-à-dire en communion avec les portions narratives du texte. Le discours attributif, omniprésent et souvent prolifique, contribue à cette acclimatation des dialogues au sein de la narration :

Le magistrat demande, d'un ton maussade :  
 « Qu'est-ce que vous fabriquez avec ce truc ?  
 – Eh bien, vous voyez, j'écoute de la musique<sup>232</sup>. »

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 61.

L'écriture de la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* se fait plus ouvertement stylisée que dans les ciné-romans précédents. Elle se caractérise par une adjectivation et une métaphorisation abondantes des composantes de l'image, refrénant ainsi avec fermeté la transparence fonctionnelle qui détermine conventionnellement le code scénarique :

Tandis que ce texte off se poursuit, on voit Alice qui habille Nora pour l'aventure en question. Elle a l'air de jouer à la poupée ; avec des gestes d'étalagiste dans une vitrine de mode, elle tourne autour de Nora, dressée telle une statue de chair et se laissant manœuvrer avec la complaisance tranquille d'une odalisque, ou d'une déesse, un demi-sourire tendre flottant sur ses lèvres disjointes, les yeux fixes et comme perdus dans une sorte de plaisir lointain [...]<sup>233</sup>.

La visée utilitaire du scénario s'avère en outre fréquemment excédée au moyen de commentaires qui induisent une lecture essentiellement littéraire et typiquement robe-grillétienne du ciné-roman. Ces remarques et ces éclaircissements concernent généralement l'action qui se déroule dans le scénario, toutefois, ils s'avèrent immotivés puisqu'ils ne servent à modeler ni la réalisation, ni le regard du spectateur<sup>234</sup>. Ils ont pour sujet, par exemple, un auteur modèle : « Nora, aussi immobile que si elle était en cire, a sans doute conservé pour cette séquence sa petite croix d'or (en hommage à Georges Bataille !)<sup>235</sup> » ou une plaisanterie antimarxiste : « (Toute violence est sexuelle, comme n'a pas dit Marx<sup>236</sup>.) » Ils peuvent aussi prendre l'aspect d'un renvoi intertextuel à une œuvre antérieure : « Ensuite les cris

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>234</sup> Comme nous le verrons plus loin au cours de cet ouvrage, de tels commentaires traversent *Neige noire* où ils servent tant à gloser le scénario en vue du tournage, qu'à développer des thématiques souvent opposées au système filmique.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 81.

s'espaceront, laissant la place à des sanglots, puis à un bruit de gouttes d'eau qui occupera le reste de la séquence (*son enregistré dans les citernes souterraines de Constantin*) [...] <sup>237</sup>. » Superflus dans un récit scénarique dont la fonction première est de signifier une image filmique, ces commentaires procèdent d'une ambition ludique et autoréflexive répandue dans les ouvrages romanesques de Robbe-Grillet, où le néoromancier s'ingénie à surmultiplier les énoncés métatextuels.

Au moyen d'une écriture qui outrepassa le style et la visée conventionnels du scénario, l'identité générique du roman s'affirme d'une manière certaine dans la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir*. Toutefois, elle ne contraignit pas le scénarique à un assujettissement total. À la différence des cinéromans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, la continuité dialoguée valorise fréquemment son aspect technique à l'aide d'un usage abondant de termes tirés d'un vocabulaire cinématographique spécialisé, rarement accompagnés de définitions pouvant satisfaire le lecteur profane. On y retrouve des lexèmes et des locutions tels « faux contrechamp », « potentiomètre », « objectif de 400 mm », « travelling » sur « télémaç » et « raccord elliptique », expressions obscures qui marquent une habile maîtrise du glossaire scénarique et filmique. À ce lexique instruit s'ajoutent fréquemment une structuration syncopée des plans et une écriture qui mime avec une grande justesse le style scénarique, créant des effets de contrastes assurés avec les parties qui se veulent davantage littéraires. Phrases simples, juxtaposées et rythmées, parfois sans verbes conjugués, mais surtout sans fioritures stylistiques constituent ces passages plus ouvertement scénariques :

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 102-103 (nous soulignons). Les citernes de Constantin sont des réservoirs d'eau situés sous la ville d'Istanbul où se situe l'action de *L'Immortelle*. Amusante pour le lecteur, cette référence intertextuelle est évidemment peu susceptible d'intéresser le cinéaste lors de son travail de réalisation.

Montage rapide des gros plans suivants : visage d’Alice regardant l’objet. Le morceau de verre dans son écrin. Visage d’Alice le regardant en faisant le signe traditionnel de dénégation. Faux contrechamp de petite vague sur le sable (7a) dans le silence total, sans bruitage. Visage d’Alice disant « non ». L’objet dans sa boîte, manipulée par la main du magistrat dont on entend la voix qui répète :

« Vous ne connaissez pas cet objet ? »  
 Enfin, dernier gros plan d’Alice, qui dit avec violence :  
 « Non ! Merde<sup>238</sup> ! »

Réactivant continuellement les artifices compositionnels de l’écriture cinématographique, *Glissements progressifs du plaisir* nie tout assouplissement systématique de la technicité stylistique de son substrat scénarique ; il vise plutôt à exploiter ce discours savant tel qu’il se présente au lecteur technicien, en synchronie avec une écriture qui se veut par instants plus romanesque.

L’hybridation générique qui ordonne la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* prend l’aspect d’une imbrication complexe des langages du scénario et du roman. Or, cette relation ne se produit pas aux dépens de l’intégrité des identités génériques mises en présence. En raison de la position qu’elle occupe entre le synopsis et le relevé du montage, où elle subit les influences de l’un et de l’autre, la continuité dialoguée accentue son caractère hybride, à la fois romanesque et scénarique. Avec *Glissements progressifs du plaisir*, on assiste donc à un renversement des valeurs induites par l’hybridation générique des ciné-romans précédents. Dans *L’Année dernière à Marienbad* et *L’Immortelle*, les techniques d’écriture employées par Robbe-Grillet tendaient vers la résorption partielle du scénarique au sein d’une écriture ouvertement littéraire, promouvant de la sorte une

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

conception hiérarchisée des genres voulant que les discours triviaux comme le scénario n'accèdent à une valeur artistique qu'au travers de la littérature. Dans le troisième ciné-roman du néoromancier, la reconnaissance du matériau scénarique à un titre équivalent à celui du roman concourt à instituer une conception plus ouvertement déhiérarchisée du genre, où le littéraire cesse d'être un but pour ne devenir qu'un des multiples moyens de création dont dispose l'écrivain. *Glissements progressifs du plaisir* apparaît ainsi comme une expérience ludique des genres du roman et du scénario : prenant modèle sur la variation musicale, ce ciné-roman aux allures d'exercice de style raconte une même histoire trois fois, selon des combinaisons génériques sensiblement différentes, mais non exclusives.

### **Une œuvre métissée : *C'est Gradiva qui vous appelle***

Plusieurs écrits filmiques, pour la plupart inédits jusqu'à la parution récente de *Scénarios en rose et noir*, ont ponctué le travail de création d'Alain Robbe-Grillet depuis *Glissements progressifs du plaisir*. Parmi ces écrits, *C'est Gradiva qui vous appelle* apparaît la forme la plus achevée d'une écriture pour le cinéma. Précédant le film réalisé, *C'est Gradiva qui vous appelle* s'inscrit en faux contre la tradition du ciné-roman robbe-grillétien. Dans l'entre-deux du littéraire et du filmique, ce récit « n'est pas un roman, et ne constitue pas encore une œuvre cinématographique<sup>239</sup> », c'est, selon les termes de Robbe-Grillet, le « texte hypothétique<sup>240</sup> » d'un film à venir. Or, cette ambivalence transparaît également au niveau de l'articulation générique qui

<sup>239</sup> Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, op. cit., p. 7.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 8.

anime le récit, puisque le dernier ciné-roman robbe-grillétien se donne à lire dans une forme profondément métissée où s'interpénètrent pleinement le scénarique et le romanesque.

À l'instar des ciné-romans précédents du néoromancier, *C'est Gradiva qui vous appelle* se présente comme un découpage filmique qui fait appel aux méthodes d'écriture du roman. Mais à la différence de *L'Année dernière à Marienbad* et de *L'Immortelle*, le dernier ciné-roman robbe-grillétien ne consiste pas en un scénario retravaillé de manière à atténuer la sévérité de sa présentation et de son langage technique ; non plus qu'il ne procède d'une volonté de durcir la spécificité de son style selon une écriture analogue au relevé du montage de *Glissements progressifs du plaisir*. *C'est Gradiva qui vous appelle* constitue plutôt un texte d'une lisibilité parente de la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* puisqu'il tire parti du mélange des identités génériques du roman et du scénario sans chercher à effacer l'une au profit de l'autre ; imbrication qui, souligne d'ailleurs Robbe-Grillet, ne vient en rien freiner la lecture :

les indications de mise en scène, de jeu d'acteur, de montage, de bande sonore, etc., qui rompent sans cesse le déroulement de l'intrigue et l'illusion réaliste recherchée dans les œuvres du commerce, ne constituent en rien selon mon point de vue une gêne pour la lecture, ni un empêchement d'entrer dans ce monde imaginaire<sup>241</sup>.

Mais si *C'est Gradiva qui vous appelle* s'inscrit dans la lignée du précédent ciné-roman de Robbe-Grillet, il n'en constitue toutefois pas un simple duplicata. En effet, ce ciné-roman ne vise pas à radicaliser à l'extrême les identités génériques du scénario et du roman, comme c'est le cas dans *Glissements progressifs du plaisir* où

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 8.

un fort contraste est créé par la juxtaposition du synopsis, de la continuité dialoguée et du relevé du montage. Au contraire, *C'est Gradiva qui vous appelle* fait l'effet d'une plus grande homogénéité en hybridant le scénario et le roman sur un seul et même terrain, où s'activent avec subtilité leurs différences.

Sur le plan macrostructural, *C'est Gradiva qui vous appelle* épouse les traits élémentaires du scénario : il est composé au présent focal, découpé en unités de séquences ou de plans, structuré selon une organisation spatiale des événements et sa narration est extradiégétique et à focalisation externe<sup>242</sup>. Ce canevas scénarique s'affiche cependant sous des dehors typiquement romanesques. À la manière des dialogues dans *Glissements progressifs du plaisir*, les paroles des personnages sont insérées dans la narration au moyen de guillemets et de tirets, accompagnées d'un foisonnant discours attributif et dépourvues d'indications précises spécifiant les locuteurs. De plus, le récit s'exhibe visuellement tel un roman, ses unités séquentielles n'étant séparées qu'à l'aide d'interlignes doubles, sans numérotation. À la limite, contrairement aux ouvrages cinéromanesques antérieurs du néoromancier, rien ne distingue ce ciné-roman d'un récit conventionnel narré à la troisième personne du présent ; or, sur ce substrat ambigu s'entrecroisent d'une manière particulièrement fine le romanesque et le scénarique.

---

<sup>242</sup> Notons qu'à deux reprises le récit se donne à lire en focalisation interne, aux pages 80 et 81. Or, le récit use à ces occasions du point de vue intérieur à titre d'énoncé déductif, de manière à modeler le jeu des acteurs. Cet usage est fréquent dans le genre du scénario. Voyons une occurrence, page 80 : « On sent de l'étonnement chez la servante, peu habituée sans doute à tant d'explications, d'ailleurs plutôt incohérentes. *Son maître devient bizarre, pense-t-elle*, et c'est avec une sorte d'anxiété qu'elle ose murmurer à voix basse : "Elle vous a donné un remède, et vous l'avez bu... C'était du poison ! [...]" » (Nous soulignons). En outre, il convient de souligner qu'à une occasion, *C'est Gradiva qui vous appelle* fait usage de la première personne du singulier, à la page 126 : « Nous sommes ensuite dans divers décors de bord de mer qu'il est impossible de préciser avant le repérage à Mogador (que je ne connais pas du tout) ». Si le « je » est habituellement proscrit du genre scénarique, dans ce cas-ci son usage ne pose pas de problème sur le plan de la cohérence globale du récit, car à titre d'énoncé métatextuel, il n'interfère pas avec le niveau diégétique où agissent les personnages.



Le quatrième découpage filmique publié par Robbe-Grillet s'offre à lire avant tout comme l'ébauche d'une œuvre cinématographique et il signifie cet aspect fonctionnel en multipliant les références à la caméra, à la bande-son et à l'image filmique, tout en modelant certaines parties de son récit dans le sens du film à venir. Sous-tendu par un « devoir faire » qui agit à titre d'impératif de réalisation, *C'est Gradiva qui vous appelle* pointe constamment vers le cinéma, interpellant parfois directement les capacités interprétatives du spectateur : « John se risque à l'intérieur de la pièce, peu éclairée mais d'une manière très élaborée, dirigeant vers le grand lit à colonnes un faisceau de clarté rousse. Le spectateur reconnaît aussitôt le décor de la chambre 13, au Triangle d'Or<sup>243</sup> » ; ou encore celles du réalisateur et du monteur :

Ce long dialogue sera très fragmenté au tournage, ce qui facilitera les brusques changements de ton de la comédienne, tour à tour rieuse, passionnée, véhémence, ironique, engagée politiquement, frémissante de colère. Aux cadrages traditionnels (champs, contrechamps, plans d'ensemble, etc.) se mêleront des images rapides de ce que voit John, autour d'eux, pendant ce temps<sup>244</sup>.

Support d'un film potentiel, *C'est Gradiva qui vous appelle* sollicite activement son futur média d'accueil ; cependant, le statut intermédiaire (ou l'« intermédiarité ») de ce ciné-roman (dont la portée sera étudiée plus en profondeur au quatrième chapitre) repose moins sur un usage soutenu des artifices scénariques que sur la recherche d'une visualité immanente au récit, car si le scénarique se manifeste dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, il se présente toutefois d'une manière intermittente et sous un aspect souvent schématisé. Le « on voit » typique du scénario s'éclipse couramment pour laisser place au représenté. Le vocabulaire technique qui détermine

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 121.

le scénario comme genre spécialisé n'apparaît pas d'une manière systématique et son lexique, plutôt sommaire, se résume à quelques expressions savantes telles que « voix *off* », « champ », « contrechamp », « zoom », « nuit américaine » et « montage *cut* ». Notons tout de même qu'aucun de ces termes n'apparaît défini, contrairement aux ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* qui étaient régis par un certain souci de vulgarisation. À ces maigres ancrages lexicaux s'ajoutent d'occasionnelles indications à propos des mouvements de caméra, de la composition de l'image, de la mise en scène, des raccords et des cadrages. De plus, le style du récit emprunte peu à la neutralité du genre scénarique et il n'est qu'à de rares exceptions télégraphique (telle cette description elliptique du club du Triangle d'Or : « Hall d'entrée à colonnade, escalier imposant, etc.<sup>245</sup> »). Enfin, à une occurrence seulement le ciné-roman insère entre parenthèses, à même un dialogue, des indications sur la tonalité des paroles de personnages, à la manière du scénario :

« Tu aimes que je t'embrasse ?  
 – Non, Monsieur. (Elle a pris un air boudeur.) Je sais que vous préférez les filles blondes<sup>246</sup> ».

Outre ces effets scénariques, *C'est Gradiva qui vous appelle* adopte généralement une écriture conventionnelle de type romanesque, au style descriptif et littéraire, sans toutefois qu'il ne soit guidé par un désir d'assouplir l'aridité stylistique d'un récit originalement très technique, comme c'était le cas pour *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*. À l'occasion, le récit outrepassa la fonctionnalité

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 78.

essentielle d'un découpage filmique et insère des commentaires qui induisent une lecture que ne commande nullement son substrat scénarique :

L'arrière [du crâne de Joujou] a dû se fracasser sur une pierre en chemin : une petite flaque de sang frais vient de se former sous les cheveux épars. Il semble ainsi que, à l'instar de la malheureuse reine Brunehaut, elle a été traînée au galop, encore vivante, par un pied, à travers les anfractuosités et l'affleurement des roches<sup>247</sup>.

*C'est Gradiva qui vous appelle* s'avère ainsi un ciné-roman qui affiche ponctuellement, mais avec laxisme, son langage scénarique.

L'effet créé par cette hybridation particulière du roman et du scénario est celui d'un tremblement entre ces deux genres, induisant une lecture parfois proche du scénario grâce à la convocation de termes ou techniques filmiques :

Puis, de nouveau sur la plage, devant l'océan tranquille ou peu agité, Gradiva immobile regarde face à la caméra (droit dans l'objectif, ou non ?). Ses voiles vaporeux volent dans le vent autour d'elle. Par un effet de zoom, son image grossit rapidement dans le cadre<sup>248</sup>.

Mais ce procédé encourage, d'un même souffle, une position réceptive conforme à celle que commande le roman en réduisant le scénarique à sa plus simple expression, le soumettant à la fonction élémentaire de rappeler au lecteur que ce qu'il lit est destiné à l'écran. À cet égard, le pré-générique est exemplaire : sur les six pages qui constituent l'incipit de *C'est Gradiva qui vous appelle* (entre les pages 9 et 15), aucune image n'est explicitement signifiée, aucun terme filmique n'est employé. Seuls quelques indices évoquent une esthétique du regard (plus particulièrement,

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 84 (nous soulignons).

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 126.

l'usage soutenu de l'adverbe « visiblement ») et précisent le narrataire « véritable » du livre, le spectateur :

· Arrive à ce moment de l'extérieur un bruit beaucoup plus net et proche que les autres : un trot de cheval sur les pavés de la ruelle, qui paraît s'arrêter au pied même de la maison de John. Celui-ci tend l'oreille et perçoit un bref dialogue entre deux voix de femmes, en arabe. Il éteint son projecteur et va jusqu'à la fenêtre d'où lui semblent venir ces sons qui l'intriguent. En se penchant, il aperçoit une cavalière aux cheveux blonds, dont il ne voit pas le visage, qui exécute une demi-volte pour redescendre la ruelle. Vêtue d'un costume de fantaisie, vaguement marocain, il s'agit visiblement d'une Européenne. Le spectateur pensera ensuite que cette jeune femme pouvait être Leïla, et plus tard la Gradiva<sup>249</sup>.

La relation intergénérique sur laquelle repose le « projet de film<sup>250</sup> » *C'est Gradiva qui vous appelle* vise une combinaison recherchée des langages scénarique et romanesque, où toute notion de gommage, d'opposition et d'accentuation des identités génériques se voit mise de côté afin de favoriser interaction dialogique conciliante entre les genres mis en présence. Inédite dans l'œuvre cinéromanesque robbe-grillétienne, cette dynamique générique quasi fusionnelle met parfois en place de réels métissages où le scénario et le roman semblent se fondre en un même langage, produisant ainsi des énoncés intrinsèquement croisés. À chacune de ces occurrences, le récit prend en charge sur un mode romanesque le rôle ordonnateur propre au scénario ; par exemple, ce changement de plan où l'image passe en contrechamp d'un point de vue impersonnel à une vision associée au héros du récit, en caméra subjective :

On voit [John] de face, dans des rues maintenant très animées, marchant d'un air absorbé. Tout à coup il dresse la tête, pour apercevoir mieux quelque chose

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 7.

qui le concerne visiblement, gêné par les passants trop nombreux. Entre leurs têtes, il distingue en effet, de façon intermittente, Claudine qui est attablée à une terrasse de café<sup>251</sup>.

Au cours de ses quarante années d'existence, le ciné-roman robbe-grillétien s'est révélé comme un genre en perpétuel renouvellement, proclamant continuellement son insoumission à l'égard des grands systèmes classificatoires. Toutefois, à travers les divers aspects qu'a empruntés ce type hybride d'écrit, une orientation certaine se dessine : après avoir cherché à tempérer le style du scénario grâce à un agencement littéraire de son langage technique, pour ensuite reconnaître à un titre équivalent les identités génériques propres à ces genres de discours, Robbe-Grillet est finalement arrivé à une conception foncièrement hybride et presque harmonieuse de la relation entre le roman et le scénario où, pour employer les mots de Bakhtine, se réalise pleinement « l'amalgame de deux langages au sein d'un même énoncé<sup>252</sup> ». Ces transformations témoignent d'une profonde conscience de la part de Robbe-Grillet des capacités de combinaison des matériaux romanesque et scénarique dans la composition des ciné-romans. Ainsi, loin de simplement « offrir plus que le film<sup>253</sup> », le ciné-roman se présente comme le résultat d'une intense réflexion au sujet des possibilités offertes par les combinatoires génériques dans le processus de création littéraire.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>252</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 176.

<sup>253</sup> Alain et Odette Virmaux, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, op. cit., p. 86.

*NEIGE NOIRE* ENTRE LE ROMAN ET LE SCÉNARIO

À l'image des intellectuels québécois de son époque, Hubert Aquin était un artiste multidisciplinaire. En plus d'avoir pratiqué le média radiophonique, les genres de la nouvelle, de l'essai et du roman, il a composé et adapté des scénarios, et il a produit et réalisé plusieurs œuvres cinématographiques. Cette expérience du langage filmique n'a pas été sans incidences sur son travail d'écriture romanesque : elle lui a permis de créer des œuvres composites, au sein desquelles s'incorpore une foule d'éléments propres au média cinématographique. Dès l'écriture de *Prochain épisode*, comme l'a entre autres noté Jacques Allard<sup>254</sup>, Hubert Aquin a eu recours à certains artifices filmiques, tant au niveau thématique (sur le plan des références filmiques : la série des James Bond, *Orfeu Negro*) que compositionnel (en multipliant les points de vue en plongée ou en contre-plongée). Quatre ans plus tard, *L'Antiphonaire* radicalise cet usage du média filmique et emprunte le modèle d'écriture du scénario afin de structurer une séquence complète du récit de Christine<sup>255</sup>. Enfin, Aquin a directement écrit son dernier roman *Neige noire* sous la forme d'un scénario, hybridant d'une manière achevée le genre scénarique et le roman.

*Neige noire* est un récit à double trame et à double voix qui enchâsse un découpage filmique au sein d'un commentaire aux accents lyriques situé entre parenthèses. *Neige noire* manifeste ainsi, du moins sur son versant filmique, plusieurs traits typiques de la forme du scénario, aisément décelables d'un premier coup d'œil. La typographie de ce roman reproduit celle des continuités dialoguées, proche de

<sup>254</sup> Jacques Allard, « Hubert Aquin ou le cinéma du romancier », dans : Gilles Dupuis, Carla Fratta et Manon Riopel (dir.), *Littérature et cinéma du Québec*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 117-123.

<sup>255</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, op. cit., p. 226-228.

l'organisation spatiale des pièces de théâtre : les dialogues sont nettement séparés de la partie narrative, chaque réplique est introduite par le nom de son énonciateur, les indications de régie (ou les didascalies, qui équivalent aux sections narrato-descriptives) sont placées en retrait à l'intérieur de la page, accentuant de la sorte leur étrangeté par rapport aux paroles des personnages, et enfin les digressions entre parenthèses ont généralement pour fonction de commenter le jeu des acteurs et d'évoquer les contraintes du tournage. Du scénario, *Neige noire* emprunte aussi la codification cinématographique : les répliques des personnages forment la partie dialoguée, les didascalies exposent les images du film à venir et il est même possible de déceler, à plusieurs endroits dans le texte, une bande-son : « Quand on voit Éva dans Lille Grensen, le thème musical du film est introduit<sup>256</sup>. » Enfin, *Neige noire* adopte la terminologie du scénario ; les termes techniques du cinéma y abondent : « coupure », « fondu », « plan », « plongée » et « contre-plongée », « travelling », « hors champ », « voix *off* », « caméra subjective », etc. À la lecture de *Neige noire*, il ne fait apparemment aucun doute : ce roman cherche à être lu comme un scénario de film.

Or, en première de couverture de l'édition originale, *Neige noire* est sous-titré « roman<sup>257</sup> » et non pas scénario, ou encore « ciné-roman » comme chez Alain Robbe-Grillet. Ce texte amalgamé chercherait-il ainsi à masquer son substrat scénarique sous une écriture typiquement romanesque ? Ou bien les relations entre le roman et le scénario y sont-elles de nature plus complexe ?

---

<sup>256</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 547.

Jacqueline Viswanathan, spécialiste de la forme scénarique, a cherché à répondre à cette question dans son article « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque ». Elle y étudie des textes de fiction qui, à la manière du roman épistolaire, empruntent leurs procédés d'écriture à un type de discours conventionnellement étranger à la littérature. Elle prend pour fondement de ses observations les récits *Pilote de chasse* de Kenneth Gangemi, *The Last Words of Dutch Schulz* de William Burroughs et, bien sûr, *Neige noire* d'Hubert Aquin, qui font tous intervenir le scénario à titre de canevas scripturaire. Dans une première partie de son analyse, Viswanathan cherche à établir les traits compositionnels spécifiques au roman-scénario, en confrontant les textes de Gangemi, Burroughs et Aquin au genre scénarique. Plus particulièrement, elle analyse les catégories du découpage du texte, des paroles des personnages, du style, de la voix narrative et de la mimésis, de manière à faire ressortir les aspects proprement scénariques de ces œuvres hybrides. La critique en vient à la conclusion que le roman-scénario est une forme littéraire originale qui « adopte justement les traits distinctifs de son modèle<sup>258</sup> » et « témoigne [ainsi] de la vitalité [du] genre [romanesque,] qui peut sans cesse se renouveler en s'appropriant de nouvelles formes textuelles<sup>259</sup>. » Bref, pour Viswanathan, le roman-scénario se caractérise par l'imitation des traits compositionnels constitutifs du scénario, il ne s'en distingue que sur un seul point : l'absence de tout référent filmique réel, comme c'est au contraire le cas pour les « scénarios » d'Alain Robbe-Grillet.

---

<sup>258</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 147.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 148.



Dans la suite de son article, Viswanathan se penche sur l'utilisation particulière que font Gangemi, Burroughs et Aquin de la forme scénarique. En ce qui concerne *Neige noire*, elle relève principalement les points de tension mis en œuvre par Aquin au niveau de la relation du littéraire et du filmique. Dans son dernier roman, l'écrivain québécois chercherait à souligner « le fossé qui sépare les mots des images<sup>260</sup> » en frustrant continuellement l'effort de visualisation du lecteur, à l'exemple de la description du pendentif que porte Sylvie, « objet [...] circulaire [qui] ne figure rien<sup>261</sup> » et qui, par là, s'oppose à sa mise en images<sup>262</sup>. Selon Viswanathan, par l'usage répété de tels artifices littéraires, Aquin favoriserait l'écriture aux dépens du visuel (position qui est grandement à nuancer, nous nous y efforcerons dans le dernier chapitre de cet ouvrage).

Les analyses effectuées par Viswanathan à partir des œuvres de Gangemi, Burroughs et Aquin témoignent de son intérêt pour le scénario, genre longtemps considéré trivial par la critique littéraire. Cet intérêt ne s'est d'ailleurs pas démenti depuis la publication de son étude sur la forme du roman-scénario, puisque Viswanathan a par la suite multiplié les analyses ayant pour objet le genre scénarique ou d'autres formes connexes. Toutefois, les observations qu'elle produit dans son article « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque » n'en sont pas moins, en certains points, problématiques. D'abord, dans la première partie de son analyse, Viswanathan applique le modèle du scénario d'une manière inconditionnelle aux textes étudiés, sans égard à ses manifestations spécifiques au sein de chaque œuvre.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>261</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>262</sup> Notons au passage que selon nous, le cinéma n'est pas inférieur à la littérature dans sa capacité à représenter l'irreprésentable. Ainsi, rien ne s'oppose à la transposition en images du pendentif de Sylvie, même si celui-ci résiste à sa figuration.

Lorsqu'elle aborde *Neige noire* d'une manière plus poussée dans la deuxième partie de son étude, elle quitte alors l'axe d'analyse proprement générique pour adopter une perspective dont l'objet consiste en les distinctions médiatiques entre la littérature et le cinéma. Par conséquent, il y est moins question des articulations entre le genre du scénario et le roman, que du mouvement dialectique entraîné par les tensions entre l'écriture et l'image dans *Neige noire*. Or, le dernier roman d'Aquin fait un usage unique du scénario qui, la plupart du temps, ne vient en rien conforter le modèle scénarique dans son intégralité.

Le modèle d'hybridation générique adopté par Viswanathan pour aborder la forme de *Neige noire* s'avère également problématique. La critique associe, en introduction à son texte, le roman-scénario aux genres qui adoptent pour matrice « une forme textuelle régie par un certain nombre de conventions qui la rendent aisément reconnaissable<sup>263</sup> », à l'image du roman épistolaire ou du roman écrit sous la forme d'un journal. Ce type de croisement générique est toutefois en grande partie impropre pour catégoriser *Neige noire* ; d'abord, parce que ce roman ne cesse de contester la matrice scénarique à partir de laquelle il s'échafaude. De plus, le fait de prendre pour modèle le roman épistolaire afin d'étudier *Neige noire* pousse la théoricienne à n'exercer son analyse que sur les sections purement scénariques du roman d'Aquin, excluant de la sorte le contenu des parenthèses, en maints points exogène au genre du scénario mais qui est pourtant essentiel à la bonne compréhension des tensions génériques mises en place par Aquin dans son dernier roman.

---

<sup>263</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 125.

C'est donc à partir de ces réserves que nous aborderons la question des relations génériques dans *Neige noire*. En premier lieu, nous ferons ressortir les spécificités formelles qui caractérisent les sections narrato-descriptives et dialogales de *Neige noire* à titre de simulacre de scénario, tout en identifiant systématiquement les endroits du texte où l'écriture cinématographique se confronte à de la matière proprement romanesque. Nous verrons que d'un même souffle, *Neige noire*, tout en affirmant son substrat scénarique, remet en question la majorité des traits qui le déterminent comme scénario. Dans un deuxième temps sera considérée la question du type d'hybridation générique mis en œuvre par Aquin dans son dernier roman. Nous constaterons que ce texte, loin d'être régi par un modèle générique dont il épouserait servilement les traits, cherche au contraire à contester ce modèle et à instaurer une relation déhiérarchisée avec le canevas sur lequel il s'échafaude, relation qui contamine jusqu'aux sections entre parenthèses, dans leur apparente imperméabilité. Sur le plan des articulations entre le roman et le scénario, *Neige noire* semble bien reproduire le mouvement de l'errance supposé par Anthony Wall, lorsqu'il observe que

*Neige noire* erre éternellement dans l'espace intergénérique entre le roman et le film, entre le roman et le scénario, entre le discours philosophique et le discours romanesque, entre l'image et l'écriture, entre la scène et le commentaire. Chaque couple d'alternatives [*sic*] voit ses membres s'interpénétrer d'après les lois de la juxtaposition métaphorique, et chaque alternative n'en reste pas moins un choix impossible à résoudre<sup>264</sup>.

---

<sup>264</sup> Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiak, Les éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991, p. 184.

## Le scénario contesté

Le scénario se présente sous des traits typographiques spécifiques. Ses unités textuelles sont courtes et souvent agencées selon « un espacement typographique triple ou quadruple<sup>265</sup> ». Le scénario ordonne ainsi son histoire selon une organisation de type spatial : il découpe ses séquences en sections souvent très brèves, il surmorcelle son histoire et laisse une grande place aux espaces blancs entre les différents plans et entre les différentes séquences. En conséquence de cette fragmentation extrême, le scénario multiplie les ellipses et les discontinuités de temps et de lieux. Or, ce démembrement textuel n'est pas exclusif au scénario : « ce même découpage peut facilement s'exploiter comme technique narrative. [...] Le découpage du [scénario] met en évidence le découpage de la diégèse que pratique tout récit<sup>266</sup>. » En effet, la modernité littéraire, certainement influencée par le média cinématographique, a abondamment tiré parti du morcellement de l'histoire. Donnons pour exemple les behavioristes américains, tel John Dos Passos dans *Manhattan Transfer*, ou les ouvrages du néoromancier français Alain Robbe-Grillet, qui paraissent à plusieurs égards filmiques. Cette pratique de la segmentation du texte apparaît explicitement dans *Neige noire*, où le récit nous conduit sans cesse, par sauts soudains, d'un plan à l'autre, d'une scène à l'autre. Mais si les sections narrato-descriptives de *Neige noire* se présentent sous un aspect fragmenté, c'est surtout dans un souci de vraisemblance à l'égard du modèle scénarique. Cependant, l'alternance créée entre les sections narrato-descriptives et les parenthèses qui, elles, ne suivent pas le modèle du scénario, atténue fortement la dimension scénarique de *Neige noire*

<sup>265</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 129.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 130.

et tend à produire un texte visuellement bipartite, par moments d'une homogène tel un roman, à d'autres moments fragmenté tel un scénario.

*Neige noire* se conforme à la règle de l'alternance des dialogues et de la narration propre au scénario, interdisant leur interpénétration. À l'exception des résumés de paroles prononcées par des personnages norvégiens, on ne retrouve, dans les sections narrato-descriptives de *Neige noire*, que des dialogues en style direct. Le dernier roman d'Aquin met ainsi l'accent sur l'aspect exogène des paroles des personnages par rapport aux didascalies, à la manière du scénario, puisque si « le roman traditionnel s'emploie à camoufler cette dualité, le scénario met à nu le caractère hétérogène de ses relations avec la diégèse<sup>267</sup> ». Or, cette hétérogénéité ne se confirme pas sur le plan de l'utilisation du discours attributif, puisque fréquemment dans *Neige noire*, les paroles des personnages s'avèrent modelées par la narration, contrairement aux conventions du scénario :

Éva Vos fixe Nicolas, foudroyée. *Placidement, Nicolas reprend :*

NICOLAS

Sylvie est morte<sup>268</sup>!

L'emploi épisodique du discours attributif dans le dernier roman d'Aquin trahit un encadrement de type romanesque des paroles des personnages. Ainsi, *Neige noire* ne chercherait pas à camoufler totalement le caractère hétérogène de la narration par rapport aux paroles des personnages, mais plutôt à maintenir une certaine perméabilité entre ces niveaux de discours, à la manière du roman traditionnel.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>268</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 131-132 (nous soulignons).

Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, Robbe-Grillet use de cette même technique dans ses ciné-romans, afin de rendre plus littéraire l'insertion des paroles des personnages dans le corps du scénario.

Rappelons que le temps focal du scénario est le présent. Aquin se plie généralement à cette règle, qui vise à faire du scénario un texte fonctionnel, à l'image du livre de cuisine. Lorsque des marques du passé se manifestent, elles ne se réfèrent habituellement qu'à l'organisation du film. Par exemple, dans *Neige noire*, un énoncé du type « [l]a même scène que tout à l'heure se reproduit<sup>269</sup> » ne peut être compris qu'en référence avec une séquence antérieure et ne tire sa motivation que sur le plan organisationnel du récit et non sur celui de l'histoire. De plus, Aquin suit généralement le modèle scénarique de l'organisation des événements, qui substitue aux rapports temporels une structuration spatiale de l'histoire. Ainsi, dans *Neige noire*, les unités textuelles sont d'abord présentées selon les lieux de l'action, proscrivant de la sorte un agencement chronologique des actions.

Toutefois, certaines dérogations à la norme scénarique tendent à rapprocher *Neige noire* d'une temporalité typiquement romanesque. Notons d'abord cette indication, dès l'incipit, qui outrepassse l'emploi du présent comme temps focal du scénario : « Tout baigne dans la chaleur ; et cela dure depuis le début de l'été<sup>270</sup>. » L'expression « cela dure depuis le début de l'été », proprement irreprésentable à l'écran, trahit une référence à un temps diégétique antérieur à ce qui est représenté. Cette phrase outrepassse ainsi l'usage conventionnel du passé dans le scénario, puisqu'elle ne se réfère pas à l'organisation structurelle du récit. Aussi, à

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 5.

l'ordonnance spatiale des plans et des séquences, *Neige noire* substitue fréquemment un agencement temporel des événements. À de multiples reprises, des scènes sont introduites à l'aide de datations précises, mais immotivées dans la mesure où elles ne laisseront aucune trace lorsque le filmage aura été effectué (dans l'éventualité où *Neige noire* pourrait conduire à un film). Par exemple, au début du récit, le narrateur des didascalies introduit une séquence à l'aide d'une date étonnamment précise : « 16 juillet 1973. Nicolas quitte l'appartement vers quinze heures<sup>271</sup>. » Cette date, bien sûr, est destinée à s'effacer, puisque aucun artifice cinématographique n'est évoqué pour la rendre visible à l'écran (par exemple, la technique du calendrier, chère au cinéma des premiers temps ; ou encore celle qui consiste à nous laisser voir la date imprimée sur un journal, technique dont fait d'ailleurs usage Aquin plus loin dans son texte, lorsqu'il nous « montre » Nicolas feuilletant le *Times*<sup>272</sup>).

Il est intéressant de souligner finalement qu'à certains endroits du scénario de *Neige noire*, contrairement à l'exemple précédent où l'indication temporelle s'avère ponctuelle, du temps, littéralement, passe. Et ce temps passe selon une structuration proprement romanesque des actions. Le meilleur exemple se situe lors du voyage de Nicolas et Sylvie sur la mer de Norvège, à une époque de l'année où le soleil ne se couche jamais. Afin de signifier le passage du temps, le narrateur du scénario a alors recours à une segmentation horaire de la diégèse : « À 20h30, note-t-il d'abord, le soleil éclaire toujours<sup>273</sup>. » Il ajoute, plus loin, que « soudain, à 22h30, [le soleil] se

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 125. À cet endroit du texte, le scénario suggère un gros plan sur le journal, en caméra subjective : « Nicolas étend la main et attrape le *Times* de Londres, enroulé à un cylindre de bois. Il regarde la date : 20 juillet 1973. »

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 67.

paralyse au-dessus de l'horizon<sup>274</sup>. » Il observe enfin qu'à 23 heures, ce n'est plus le vent du soir qui souffle du large mais celui de l'Océan<sup>275</sup>. À ce moment précis du récit, l'organisation spatiale qui ordonne généralement les événements dans le scénario se trouve totalement remise en question par l'utilisation de relations temporelles causales et chronologiques, dont le transfert à l'écran à l'aide d'un artifice quelconque est encore une fois occulté. Ce faisant, Aquin déroge à la structuration spatiale de la diégèse dans *Neige noire*, telle que prescrite par le substrat scénarique sur lequel s'érige ce roman. Il conteste ainsi le modèle scénarique dans son essence tabulaire, lui interdisant par là de tendre vers un inaltérable présent.

À l'exception des sections dialoguées, le scénario ne fait jamais appel aux pronoms de la première personne du singulier et de la deuxième personne du singulier et du pluriel. Puisque le scénario ne connaît pas de narrateur intradiégétique et homodiégétique, le pronom qui domine est le « il(s) », désignant le ou les sujets de l'action. Se manifestent aussi les pronoms « on » et « nous », qui se réfèrent au(x) narrataire(s), c'est-à-dire au point de vue du spectateur ; par exemple, à la fin de *Neige noire* : « On voit Sylvie Lewandowski ligotée, écartelée<sup>276</sup>. » Mais chez Aquin, les pronoms « il », « on », et « nous » ne sont pas les seuls à être utilisés par le scénario. Plus spécifiquement, au début du récit, un « je » se manifeste à l'endroit le plus inattendu, au sein des didascalies. Cette manifestation du « je » entre, évidemment, en contradiction avec les conventions du scénario : « Quatre jours, pense Nicolas, et ce sera fini, enregistré, enrubanné, mis en conserve. Cinq jours, et je

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 69. La citation exacte est : « Sylvie essuie ses larmes ; le vent qui souffle du large est plus frais. Mais ce n'est pas le vent du soir, même à 23 heures, mais celui de l'océan Arctique. »

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 266.



déboîte par le haut. Tout ne sera plus qu'arbres, toits, lits glauques, méandres informes, cadastres rectilignes, tronçons de routes, maisons miniaturisées<sup>277</sup> ! » Conservons cet extrait en tête, il nous servira pour développer notre argumentation sur la voix narrative dans *Neige noire* ; soulignons pour le moment que cette dérogation à la règle de l'usage des pronoms dans le scénario trahit la présence d'un narrateur cinématographique dont la vision de l'extérieur connaîtrait quelques ratés.

Traditionnellement, le scénario se donne à lire dans une « écriture transparente<sup>278</sup> ». Le style du scénario se caractérise par l'absence de phrases complexes, par de multiples ellipses syntaxiques, par de courtes propositions qui sont souvent non conjuguées ; par exemple, dans *Neige noire* : « Nicolas s'éponge le front. Plan moyen d'Éva qui le regarde. En perspective, les immeubles en brique rouge<sup>279</sup>. » Les traits stylistiques propres au scénario sont en fait réglés par la situation d'énonciation du scénariste, qui vise non pas une lisibilité proprement littéraire, mais plutôt un mode de compréhension de type cinématographique. Or, chez Aquin, comme chez Robbe-Grillet, cette règle dérape à plusieurs reprises. Souvent, les indications de régie sortent de leur « blancheur » (ou de leur neutralité) et tiennent un propos élaboré et poétique, symptomatique d'un sujet qui marque son expression. Cette expressivité tranche avec l'impersonnalité typique du scénario : « [la] chevelure blonde [de Linda] descend dans les cheveux bruns d'Éva qui, à son tour, se laisse aimer dans un présent qui se prolonge jusque dans son propre néant toujours

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>278</sup> Jacqueline Viswanathan, « Une écriture cinématographique ? », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, automne 1993, p. 13.

<sup>279</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 140.

renouvelé<sup>280</sup>. » Le décrochage des didascalies de leur fonction de régie tend à créer un récit métaphorique et hautement poétique :

Le couple est sur le pont du *Nordnorge*, face à une mer de glaces qui flotte à la dérive. On ne voit rien d'autre à l'horizon que ces particules de glaciers qui s'étalent selon la rose des courants. [...] La mer de Barents ressemble à un champ de coton dont les fleurs, en l'espace de quelques milles marins, se mettent à éclore de partout et en même temps. Cette floraison est une contre-métaphore, car ces fleurs sans calice sont des blocs de glace de couleur bleu soufflé<sup>281</sup>.

En d'innombrables occurrences, *Neige noire* déroge au style traditionnel du scénario en insérant à même ses sections narrato-descriptives des propositions parfois très lyriques, auxquelles Aquin nous a habitué depuis *Prochain épisode*<sup>282</sup>.

Une des particularités de la neutralité stylistique du genre du scénario réside dans l'économie des descriptions. Le scénario sélectionne ainsi les informations qu'il souhaite détailler, afin de ne conserver que celles qui sont essentielles à la signification de l'image : « la description est le domaine privilégié du roman qui se veut "visuel". Le scénario, par contre, décrit peu. Il isole les traits signifiants essentiels de chaque décor, du physique de chaque personnage mais seulement de façon schématique, laissant au film le soin de remplir les blancs<sup>283</sup>. » Dans son article sur le roman-scénario, Viswanathan souligne l'aspect hautement descriptif de certains

---

<sup>280</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 276.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

<sup>282</sup> Nous entendons le lyrisme au sens premier (et très large) d'une « voix de l'intime », celle d'une « instance d'énonciation produisant des énoncés poétiques dont le référent serait l'intimité même de l'auteur, en tant qu'elle partage un domaine commun avec l'intimité du lecteur. » Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans : Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 17 et 14-15.

<sup>283</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 142. Voir aussi : Jacqueline Viswanathan, « Le Discours sur l'image : les parties narrato-descriptives du scénario », *loc. cit.*, p. 33-37.

passages du scénario de *Neige noire*. Par contre, bien qu'elle soulève la difficulté de transposer certaines de ces descriptions à l'écran (nous avons déjà évoqué le pendentif de Sylvie), elle ne mesure pas la portée de l'usage du mode descriptif sur le plan des articulations génériques. Il est important de souligner que comme dans le ciné-roman de Robbe-Grillet, la description dans *Neige noire* relève d'un souci stylistique proprement romanesque, par conséquent étranger au scénario, et que l'abondance de sa pratique est symptomatique des tensions mises en œuvre dans *Neige noire* entre le roman et le scénario comme genres distincts. Voyons une description de Sylvie, qui ressemble plus à l'exégèse d'une image photographique qu'à un passage tiré d'une continuité dialoguée :

Sylvie doit être détaillée, dans les plans qui suivent, par la caméra : cela va constituer la première icône de Sylvie Dubuque. Elle s'habille face à la caméra, comme si la lentille était un miroir. Elle met sa robe garance à grands lobes, frangée d'une dentelle à fuseaux. Sylvie a le teint très pâle, les cheveux et les sourcils blonds – d'un blond capiteux dont la pigmentation chaude et égale atteste l'authenticité de leur coloration. Ses grands yeux semblent éperdus, car Sylvie est manifestement remuée par ce qui vient de se produire entre elle et Nicolas. Les pupilles se discernent à peine des iris tellement ceux-ci approchent du noir. Les lèvres bien dessinées, gonflées, les ailes du nez parfaites, son front large, tout dans son visage s'harmonise avec son corps qui n'est que délicatesse et beauté<sup>284</sup>.

Par l'usage des descriptions abondantes et fortement détaillées, couplées à un lyrisme parfois foisonnant, Aquin tend à attirer du côté du roman un texte qui semble se donner à lire d'abord comme un scénario.

Malgré l'emploi de certains procédés de subjectivation qui trahissent un point de vue personnel de la part du narrateur ou des personnages sur l'action (par exemple, au niveau du montage, ou du choix des angles de prise de vue, qui peuvent signaler

<sup>284</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 45.

un regard particulier sur l'objet observé) et malgré l'utilisation d'énoncés du type déductif dont le signifié, il est utile de le rappeler, consiste en « une interprétation (supposée) de l'image par le spectateur, [...] interprétation souhaitée par le scénariste<sup>285</sup> », le scénario est conventionnellement un récit à focalisation externe où, selon la formule consacrée de Gérard Genette, « le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments<sup>286</sup> ». *Neige noire* suit habituellement cette règle et valorise un mode de vision de type cinématographique, puisque les personnages y sont généralement vus de l'extérieur. Mais parfois, la focalisation externe connaît des ratés : le narrateur des didascalies s'immisce dans les pensées des personnages, provoquant ce que Genette nomme une altération nommée « paralepse<sup>287</sup> ». Cette altération était déjà perceptible dans le récit de pensées cité plus haut, où le narrateur du scénario s'immisce dans la psyché de Nicolas afin de nous laisser entendre son raisonnement : « Quatre jours, pense Nicolas, et ce sera fini, enregistré, enrubanné, mis en conserve<sup>288</sup>. » Ajoutons à cette occurrence un nouvel exemple tout autant éloquent, situé un peu plus loin dans le texte, où le narrateur s'infiltré à nouveau dans la tête de Nicolas : « Le taxi dans lequel se trouve Nicolas longe la grille du Slottsparken à vive allure : la ville est presque déserte. Nicolas y reconnaît au passage des paysages familiers ; mais cette ville, sans autos ou presque,

---

<sup>285</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Discours sur l'image : les parties narrato-descriptives du scénario », *loc. cit.*, p. 36. Voyons, afin de nous remémorer la nature de ce type de formule, un énoncé de type déductif dans *Neige noire*. Parlant de Nicolas regardant Sylvie endormie, le narrateur nous dit : « son sommeil est de toute beauté » (Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 6). Cet énoncé déductif a une visée précise : il cherche à rendre compte des sentiments de Nicolas envers Sylvie, de manière à ce qu'ils puissent être transposés à l'écran. Le scénario cherche alors à modeler la perception des lecteurs du scénario et, ultimement, du spectateur.

<sup>286</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1972, p. 207.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 211-213.

<sup>288</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 12.

sans activité, ressemble plus à une ville imaginaire<sup>289</sup>. » Dans ce passage, la vision de l'extérieur, ce « on voit » typique du scénario, est transgressée par Aquin : le narrateur nous y décrit Nicolas découvrant des paysages qui lui sont connus, mais sans que cette intrusion dans la pensée du personnage ne soit encadrée par le scénario de manière à ce qu'elle puisse être transférée à l'écran. En outre, plusieurs autres passages du roman d'Aquin se situent sur la frontière fragile entre énoncé déductif et focalisation de type interne, c'est-à-dire dans un espace ambigu où le lecteur peut difficilement trancher entre le récit de pensée et une interprétation de l'action telle que souhaitée par le scénariste :

Pour Nicolas, la vie se réduit à une série intolérable de malaises. Vraiment, mieux vaut ne pas regarder Sylvie qui ne porte pas d'autre vêtement sur elle que celui du sommeil. Car la moindre excitation est désastreuse et la longue privation de Nicolas n'a fait qu'accroître sa surexcitabilité et son angoisse. Le temps d'esquisser ce raisonnement, Nicolas sent venir les prodromes d'une érection et, quelques secondes plus tard, l'élancement qu'il redoute tant<sup>290</sup>.

Le narrateur cherche-t-il, dans ce passage, à modeler la perception du spectateur et à diriger le jeu de l'acteur, de manière à ce que le raisonnement de Nicolas puisse être visible à l'écran ? Ou bien a-t-on réellement affaire à une focalisation interne qui tendrait à détailler la vie intérieure de Nicolas ? Difficile de trancher. Quoi qu'il en soit, contrairement à ce qu'avance Genette à propos des altérations de la focalisation, lorsqu'il les considère comme des « infractions isolées » dans la mesure où la « cohérence d'ensemble demeure [...] assez forte pour que la notion de mode dominant reste pertinente<sup>291</sup> », dans *Neige noire* ces infractions aux conventions du

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>291</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 211.

scénario concourent à brouiller les pistes, en substituant à la traditionnelle focalisation externe une focalisation de type variable, procédé d'écriture abondamment pratiqué dans le récit romanesque conventionnel de type réaliste.

À ce point de notre argumentation, il serait malaisé de ne pas évoquer l'indécision générale qui plane sur *Neige noire* quant à la voix narrative, en raison de la révélation soudaine du « je » dans la dernière parenthèse du récit : « Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité<sup>292</sup>. » Rien ne nous empêche de postuler que ce « je » ait été présent en creux tout au long de *Neige noire* et ce, depuis le début du récit, ce qui ferait basculer l'ensemble du discours des parenthèses du côté du récit de type homodiégétique. Or, ce basculement n'occasionnerait pas de complications à la cohérence narrative de la section scénarique du roman, dans la mesure où le « je » serait confiné aux parenthèses, et que le scénario continuerait à s'écrire à la troisième personne. Toutefois, comme l'a bien démontré Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans son article « Le Spectateur masqué : étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin<sup>293</sup> », la hiérarchisation des niveaux diégétiques dans *Neige noire* se voit, au moins à une occurrence, contestée : au moment où Nicolas commente, en des termes analogues à ceux du narrateur des parenthèses, un rêve qu'il vient tout juste de terminer et qu'il souhaite insérer dans son scénario autobiographique<sup>294</sup>. À ce moment du texte se produit ce que Ropars-Wuilleumier

<sup>292</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 278.

<sup>293</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le Spectateur masqué : étude du simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p. 79-95.

<sup>294</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 169-170. Ainsi, à la page 170, Nicolas tient ces éloquentes propos : « la réflexivité du film ne saurait troubler le spectateur. Cela risque bien, au contraire, de le satisfaire, car il ne se trouvera pas seulement en présence d'une histoire, mais d'une histoire seconde et d'un commentaire des deux trames. La fatigue me gagne à nouveau et, je l'espère, m'induera cette fois

qualifie de « fracture logique<sup>295</sup> » dans le récit ; fracture qui consiste, en fait, en une métalepse du personnage<sup>296</sup>, figure produite par l'accaparement des compétences narratives et de l'espace diégétique de l'« auteur » (ou toute autre figure d'autorité narrative située à un niveau diégétique « supérieur ») par son propre personnage. Si, comme le note Ropars-Wuilleumier, les parenthèses qui suivent la réplique métadiscursive de Nicolas rétablissent la hiérarchie, le malaise persiste tout de même : une brèche s'est ouverte entre le commentaire et le scénario, au travers de laquelle le « je » qui apparaît dans la parenthèse finale est susceptible de s'être infiltré, ce qui, en fin de compte, ferait basculer la section scénarique de *Neige noire* du côté du récit de type homodiégétique. Hypothèse qui se vérifie tout au long de *Neige noire*, puisque la châsse qui ceinture le scénario s'avère en maints points perméable : par exemple, au niveau du lyrisme et de l'érudition qui apparaissent sporadiquement au sein des didascalies ou dans les dialogues. Il est peut-être inutile de le rappeler, mais la narration à la première personne, bien évidemment, est impensable dans un réel scénario ; or, c'est bien ce que semble nous donner à lire *Neige noire*, c'est-à-dire un scénario écrit à la première personne, ou encore un découpage filmique autobiographique, à l'image du scénario spéculaire que compose le personnage de Nicolas. Ce faisant, *Neige noire* éprouve durement la règle selon laquelle dans le scénario, « la frontière entre l'énonciation et l'énoncé [soit] toujours strictement respectée<sup>297</sup>. »

---

dans un sommeil à l'abri de tout cauchemar... Ce texte même, que je m'appête à terminer, fait partie du scénario. »

<sup>295</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le Spectateur masqué : étude du simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *loc. cit.*, p. 86.

<sup>296</sup> Sur la métalepse, voir Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 132 p.

<sup>297</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 132.

La dernière catégorie abordée par Viswanathan afin de définir le roman-scénario par rapport à son modèle est la mimésis. Selon Viswanathan, l'illusion représentative du roman-scénario ne se situe pas au niveau de la référence, mais plutôt sur le plan de l'existence même du texte. Ainsi, le roman-scénario ne viserait pas à représenter le monde, à la manière du roman réaliste, mais plutôt à représenter... un scénario :

Roman épistolaire et roman-scénario reproduisent les traits formels du texte modèle. La réplique est quasi parfaite, à quelques traits près : les lettres ne sont pas manuscrites, le format et la reliure ne sont pas ceux du script de travail. Ni le roman épistolaire ni le roman-scénario ne se prétendent mimésis de la diégèse. L'illusion porte sur l'authenticité du texte<sup>298</sup>.

En regard des failles déjà évoquées quant à l'application du modèle scénarique dans *Neige noire*, il est manifeste que cette volonté d'authenticité essentielle à la forme du roman-scénario est durement mise à l'épreuve par Aquin. À l'évidence, *Neige noire* ne cherche pas à représenter fidèlement un scénario ni à donner l'illusion au lecteur que ce qu'il lit est un véritable scénario.

En définitive, si *Neige noire* repose essentiellement sur le canevas du scénario, il faut toutefois noter que ce texte transgresse la majorité des règles qui définissent ce genre, faisant ainsi ressurgir sans cesse les traits compositionnels propres au genre romanesque. Le scénario, dans *Neige noire*, ne renonce jamais totalement au roman auquel il cherche à se substituer. Au niveau de la relation générique, les conséquences de cette hybridation sont particulièrement importantes : ni pur roman ni pur scénario, *Neige noire* semble bien être un texte intrinsèquement ambivalent.

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 135.



### L'hybridation générique dans *Neige noire*

Comme nous l'avons évoqué plus haut, Jacqueline Viswanathan identifie l'appartenance générique des sections scénariques de *Neige noire* à celle du roman épistolaire. Le seul point qui distinguerait le scénario du roman hybride aquinien résiderait dans l'absence, chez ce dernier, d'un référent filmique réel, absence qui lui garantit effectivement le statut d'œuvre littéraire. Cette interaction générique correspond à ce que Mikhaïl Bakhtine nomme le genre enchâssant, en opposition au genre intercalaire. Selon le théoricien, les genres enchâssants, dans leur manifestation la plus radicale, sont essentiellement des genres structurants, puisqu'ils tendent à organiser le roman dans son ensemble. Ils constituent

un groupe de genres spéciaux qui jouent un rôle constructif très important dans les romans, et parfois déterminent même la structure de l'ensemble, créant ainsi des variantes du genre romanesque. Tels sont la confession, le journal intime, le récit de voyage, la biographie, les lettres, etc. Non seulement peuvent-ils tous entrer dans le roman comme élément constitutif majeur, mais aussi déterminer la forme du roman tout entier (roman-confession, roman-journal, roman-épistolaire...) <sup>299</sup>.

Sur un autre plan, les genres intercalaires, comme leur qualification l'indique, s'efforcent plutôt de s'immiscer dans le corps du roman, sans toutefois en déterminer la structure :

En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent

---

<sup>299</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 141.

habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique<sup>300</sup>.

On voit bien la différence : les genres enchâssants structurent le roman, alors que les genres intercalaires visent une relation de co-présence entre eux, dans et avec le roman.

Il serait plutôt maladroit de qualifier la relation qu'entretient *Neige noire* avec le scénario d'enchâssement, dans la mesure où, comme nous l'avons noté, le modèle qui censément doit organiser le roman s'avère sans cesse contesté par ce dernier. La notion de genre intercalaire semble aussi insuffisante pour déterminer l'intergénéricité de ce roman, car dans *Neige noire*, l'indépendance et l'originalité linguistique et stylistique des genres mis en présence ne sont pas continûment respectées : tant le romanesque que le scénarique voient leur intégrité mise en doute. Il n'y est donc pas question d'une simple mise en co-présence de différents genres, ni d'une hiérarchisation entre ceux-ci, mais plutôt d'une intergénéricité qui fait à la fois se compléter, s'opposer et s'interpénétrer les identités génériques, dans une dynamique de tiraillement et d'indécision entre le scénarique et le romanesque.

Au surplus, cette relation intergénérique ne saurait se confiner aux seules sections scénariques de *Neige noire*. À la manière de la voix narrative qui fait le pont entre les différents niveaux diégétiques, le discours scénarique se répand dans les parenthèses et, d'un même souffle, les parenthèses pénètrent à leur tour dans le scénario. Ainsi, tous les niveaux diégétiques de *Neige noire* sont entraînés dans une relation de contamination réciproque, relation qui se manifeste principalement sous la

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 141.

forme d'échanges de procédés narratifs et de types de discours. Voyons brièvement quelques exemples.

D'abord, le discours lyrique et métadiscursif qui détermine les parenthèses se manifeste à de multiples reprises au sein des parties narrato-descriptives du scénario, lieu duquel, conventionnellement, il est proscrit. Nous en avons déjà offert un exemple, lorsqu'il était question de la fonction expressive dans le scénario, étayons avec un nouvel exemple, qui couple expressivité et commentaire sur le film : « Les briques incarnation sont un rappel de tout ce qui a touché la peau de Sylvie, du sang de dragon à la rougeur de son propre sang. L'incarnation se rapporte à la mort, l'origine à son terme, retrouvant, par cette circularité, la structure voilée du film<sup>301</sup>. »

La narration est habituellement réservée aux sections scénariques de *Neige noire*, puisque ce sont elles qui prennent en charge l'action du roman. Or, à quelques occasions, les parenthèses quittent leur fonction métadiscursive et adoptent la position réservée au narrateur du scénario. L'exemple suivant, tiré des parenthèses, consiste en une analepse complétive, qui vient remplir un trou laissé béant par les portions narrato-descriptives du roman :

(Michel Lewandowski n'a pas reçu l'appel d'Éva Vos. Une heure plus tôt, il s'est précipité de son bureau du douzième étage dans la rue Saint-François-Xavier. C'est un de ces vieux immeubles sans climatisation centrale et dont on peut encore ouvrir les fenêtres. Michel Lewandowski n'a laissé aucun message, aucune lettre, rien. Après, il s'est produit un trou de quelques jours ; Nicolas a compris qu'Éva ne reviendrait plus quand Linda lui a demandé, par son agent, de résilier son contrat de tournage avec Marcus Films. D'autres comédiennes ont été engagées pour remplacer Linda Noble et Éva Vos<sup>302</sup>.)

<sup>301</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 140.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 269.

Enfin, les paroles des personnages ne sont pas réservées comme on s'y attendrait aux sections scénariques. Au moins à une occurrence, le récit entre parenthèses met en scène un des acteurs prenant la parole, sous la forme d'un discours indirect :

Michel Lewandowski a dit à Éva qu'il cherchait à rencontrer Nicolas Vanesse au courant de l'après-midi et que, de toute façon, il ne le dénoncerait jamais à la justice parce qu'il se sentait lui-même trop coupable et tout aussi monstrueux que s'il avait sucé les muscles du chagrin de sa fille Sylvie avant de la tuer<sup>303</sup>.

Ainsi, en raison de la perméabilité de la châsse qui modèle le dernier roman d'Aquin, le scénarique peut aussi bien se situer à l'extérieur des parenthèses qu'à l'intérieur de celles-ci. Et bien sûr, l'écriture plus littéraire des parenthèses contamine à son tour les sections scénariques. Pour cette raison, toute observation qui situe l'hybridation générique dans *Neige noire* sur le plan de la mise en opposition du scénario et du métadiscours des parenthèses doit être remise en cause. Car contrairement à ce qu'énonce Viswanathan dans un article récent, lorsqu'elle soutient que dans *Neige noire* « le discours enchâssant, abstrait et méditatif, est aux antipodes du style du scénario qui se veut en prise directe sur l'image<sup>304</sup> », le dernier roman d'Aquin n'accentue pas à l'extrême sa nature hybride. À l'inverse, la dynamique générique de *Neige noire* crée un incessant mouvement d'échange entre les types de discours. Combinant le roman et le scénario, *Neige noire* cherche à être lu dans un espace intergénérique où le lecteur se voit sans cesse ballotté entre l'écriture romanesque et l'écriture scénarique.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>304</sup> Jaqueline Viswanathan, « L'Imaginaire du cinéma dans trois romans québécois », dans : Gilles Dupuis, Carla Fratta et Manon Riopel (dir.), *Littérature et cinéma du Québec, op. cit.*, p. 109.

Comme le remarque Karl Canvat dans son « Essai d'histoire de la notion de genre littéraire », l'idéal de pureté du littéraire propre à la modernité (lié au projet de l'œuvre d'art total wagnérien, ou encore au Livre mallarméen) se serait transformé à l'époque contemporaine en une esthétique de l'impureté et du mélange, où les œuvres littéraires reconnaîtraient dorénavant le genre comme matériau d'écriture, tout en « cultiv[ant] délibérément leur singularité et leur irréductibilité aux conventions de genres<sup>305</sup>. » C'est à un tel jeu sur les conventions que nous convie Hubert Aquin dans *Neige noire*, jeu d'hybridation qui fait apparaître une dynamique générique qui n'est pas fusionnelle, mais qui ne vise pas non plus un simple côtoiement des différents genres mis en présence. Elle ressort plutôt d'une visée interrelationnelle où chaque position générique n'est jamais fixée d'une manière définitive. Dans le cas de *Neige noire*, parlons d'une *inter-généricité* au sens fort du préfixe « inter », celui d'un entre-deux des genres, où le fait d'« être-entre » consiste en un mouvement ininterrompu au travers des généricités, mouvement qui refuse la synthèse, qui refuse la clôture.

---

<sup>305</sup> Karl Canvat, « Essai d'histoire de la notion de genre littéraire », *loc. cit.*, p. 219.

## CONCLUSION

Coupée du référent filmique réel ou virtuel, notre lecture des ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet et du roman *Neige noire* d'Hubert Aquin a permis d'observer que ces ouvrages hybrides tirent en grande partie leur spécificité de la dynamique générique qui les anime. Les divers couplages opérés par ces auteurs rendent ainsi compte des multiples possibilités offertes par la mise en corrélation du scénario et du roman, mais aussi des nombreux présupposés susceptibles de sous-tendre toute relation intergénérique.

La conception robbe-grillétienne du ciné-roman évolue sensiblement au cours des quarante années sur lesquelles s'étend l'écriture de ces récits hybrides. Le néoromancier passe ainsi d'une littérisation du canevas scénarique sur lequel reposent *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, à une pleine reconnaissance des propriétés génériques du scénario dans *Glissements progressifs du plaisir*, pour aboutir à une interpénétration recherchée, presque harmonieuse, du roman et du scénario dans *C'est Gradiva qui vous appelle*. De son côté, Aquin confronte le scénarique et le romanesque dans un mouvement dialectique ininterrompu, où à la fois se reconnaissent et s'opposent les identités génériques mises en présence. Ce faisant, *Neige noire* simultanément conteste et affirme ses assises génériques. Mais si Robbe-Grillet vise parfois à effacer la technicité du genre scénarique à l'aide d'une écriture au style plus romanesque, il ne récuse pourtant jamais les règles fondamentales qui régissent le modèle scénarique, que ce soit sur le plan de la narration, de la focalisation ou de l'organisation des événements. En contrepartie,

Aquin a cherché à bouleverser en profondeur les fondements du genre scénarique, en lui opposant d'une manière radicale les manières structurantes du roman.

Soulignons néanmoins cette coïncidence révélatrice : en 1974 paraissent presque simultanément, de part et d'autre de l'Atlantique, *Glissements progressifs du plaisir* et *Neige noire*. La ressemblance entre ces deux récits est étonnante, tant sur le plan thématique (les couleurs blanc et rouge sont omniprésentes dans les deux récits, ainsi que le sang, la mer et l'érotisme à tendances sadomasochistes) qu'à celui de la dynamique intergénérique. En effet, Robbe-Grillet et Aquin ont mis en place un type d'hybridation générique fondamentalement similaire, dans la mesure où il est mu par une forte volonté de reconnaître le scénario comme genre spécifique, mais aussi comme forme susceptible d'être incorporée au sein d'un texte littéraire, en concomitance avec des modes d'écriture ancrés de longue date dans la tradition, tel le roman. Chez Robbe-Grillet, la parution de *Glissements progressifs du plaisir* correspond à un renouveau du ciné-roman, où le scénario et le roman se côtoient dans une relation empreinte de ludisme, sans hiérarchisation manifeste. Dans *Neige noire* d'Aquin, les identités génériques du scénario et du roman sont également reconnues sur un même plan, à titre de matériau privilégié d'écriture. À travers ces œuvres métissées, Robbe-Grillet et Aquin rejoignent les préoccupations de la critique et des écrivains contemporains sur la notion de genre, voulant qu'à son effacement dans le Livre ou le Texte se substituent sa légitimation et son expérimentation, en dehors de tout préjugé de trivialité.

## CHAPITRE 2

**LA PARODIE DU ROMAN POLICIER  
CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN**

*Le roman parodie les autres genres (justement, en tant que genres); il dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance<sup>306</sup>.*

Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin ont tous deux abondamment eu recours à divers matériaux génériques afin de composer leurs œuvres littéraires. Le roman d'espionnage, dans *Projet pour révolution à New York*, *La Reprise* et *Prochain épisode*, la forme toute particulière de la note en bas de page dans *La Reprise* et *Trou de mémoire* et, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent, le scénario dans les ciné-romans robbe-grilléliens et *Neige noire*, sont quelques-unes des manifestations de cette genericité qui caractérise les créations de Robbe-Grillet et d'Aquin. Certes, ces auteurs usent des genres dans une dynamique d'hybridation, cherchant à combiner diverses identités génériques dans le but de créer des œuvres originales, tels les ciné-romans. Mais Robbe-Grillet et Aquin ont aussi élu le genre littéraire à titre d'objet intertextuel, comme le confirment leurs usages du roman policier.

Le récit d'enquête est omniprésent dans fictions d'Aquin et de Robbe-Grillet, tant au sein de leurs ouvrages médiatiques que littéraires. Évoquons, à titre d'exemple, la trame policière sur laquelle s'échafaudent plusieurs œuvres

---

<sup>306</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 443.



télévisuelles d'Aquin, dont *24 heures de trop*<sup>307</sup> et *Faux bond*, ainsi que certains films de Robbe-Grillet tels *L'Immortelle* et *Trans-Europ-Express*. Sur le plan strictement littéraire, les cinq romans d'Aquin, ainsi que la majorité des romans et ciné-romans robbe-grilléliens, font usage d'une manière plus ou moins manifeste des *topoi* policiers : s'y retrouvent énigmes, interrogatoires, quête d'indices et meurtres. Toutefois, si l'écrivain québécois et le néoromancier français imitent plusieurs aspects du roman policier, il apparaît néanmoins que ce genre n'est pas traité de manière conventionnelle dans leurs œuvres. En certains points, il ressort même que ces écrivains ont cherché à carrément subvertir les règles du genre, par le biais d'une approche parodique de l'intertextualité générique. Dans ce chapitre, nous aborderons l'intertexte générique policier dans les ouvrages de Robbe-Grillet et d'Aquin, selon le paradigme de la parodie. Mais auparavant, il convient de définir le concept souvent litigieux de parodie générique.

### **La parodie générique**

Pour plusieurs théoriciens, associer parodie et genre littéraire constitue un « péché prégenettien<sup>308</sup> », dans la mesure où, comme l'énonce le célèbre théoricien dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, un genre ne peut être parodié, il ne peut qu'être pastiché : « on ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) – tout

<sup>307</sup> Hubert Aquin, « 24 heures de trop », *Voix et images du pays III*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Les Cahiers de l'Université du Québec », 1970, p. 279-336.

<sup>308</sup> André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, op. cit., p. 104.

simplement [...] parce *qu'imiter, c'est généraliser*<sup>309</sup>. » Toutefois, cette perspective systémique ne fait pas l'unanimité : selon les théoriciennes anglo-saxonnes de la parodie Margaret Rose et Linda Hutcheon, ainsi que les penseurs Tony Bex et Annick Bouillaguet, qui s'en remettent à une définition de la parodie plus souple que celle de Genette, la parodie d'un genre est une pratique littéraire théoriquement envisageable et pratiquement réalisable<sup>310</sup>. En regard de ces perspectives opposées, comment peut-on caractériser l'usage du genre policier par Robbe-Grillet et Aquin ? Suivons les raisonnements théoriques de Genette, Rose, Hutcheon, Bex et Bouillaguet, de manière à bien situer notre perspective d'analyse.

Chez Gérard Genette, la parodie et le pastiche sont deux manifestations de l'hypertextualité, définie dans *Palimpsestes* comme « toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>311</sup>. » Selon Genette, il existe deux modalités distinctes d'hypertextualité : la transformation et l'imitation. La transformation est un procédé de dérivation d'un texte vers un autre, tandis que l'imitation consiste en une performance mimétique cherchant à reproduire ou à conserver des traits stylistiques généraux. Ces deux modalités d'hypertextualité se subdivisent, selon Genette, en trois

---

<sup>309</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 111.

<sup>310</sup> Tony Bex, « Parody, Genre and Literary Meaning », *Journal of Literary Semantics*, vol. XXV, n° 3, October 1996, p. 225-244 ; Tony Bex, « Parody and the Problem of the Anterior Text », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, 1997, p. 743-760 ; Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche. Parodie. Collage*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1996, 185 p. ; Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985, 143 p. ; Margaret A. Rose, *Parody//Meta-fiction*, London, Croom Helm, 1979, 197 p. ; Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern, and Post-modern*, New York, Cambridge University Press, 1993, 316 p.

<sup>311</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 11-12.

fonctions ou régimes : ludique, satirique et sérieux. La parodie et le pastiche occupent au sein de ce système des places réservées.

La parodie est une relation de « transformation textuelle à fonction ludique<sup>312</sup> » qui consiste en le renversement de la signification d'un texte notoire. Dans les faits, la parodie de régime ludique s'applique rarement à de longues portions de récits (l'exemple retenu par Genette est le *Chapelain décoiffé* de Boileau, parodie d'un seul acte du *Cid* de Corneille) ; elle est plutôt une pratique concise et ponctuelle. Par exemple, la parodie d'un proverbe, qui se charge dès lors d'un sens étranger, tel « tant va l'autruche à l'eau qu'à la fin elle se palme », composée par Raymond Queneau<sup>313</sup>.

De son côté, la pratique du pastiche consiste en une imitation ludique de caractéristiques stylistiques générales : « le pasticheur dispose le plus souvent d'un simple scénario, autrement dit d'un "sujet", inventé ou fourni, qu'il rédige directement dans le style de son modèle<sup>314</sup>. » Selon Genette, contrairement au parodiste, le pasticheur n'a qu'un besoin accessoire du texte, puisque « l'essence du mimotexte, son trait spécifique nécessaire et suffisant, est l'imitation d'un style<sup>315</sup> », et non d'une histoire. Qu'est-ce qu'un style ? C'est un modèle de compétence, un idiolecte, c'est-à-dire un « code où les particularités du message ont été rendues aptes à la généralisation<sup>316</sup> ». Le style est ainsi assimilable au genre, conçu comme regroupement de traits spécifiques à une classe de textes, comme convention. Ce qui fait dire à Genette :

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>313</sup> L'exemple est tiré de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 52.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 109.

On ne peut imiter qu'un genre. Car imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les *généraliser*, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment<sup>317</sup>.

Pasticher c'est donc « trait[er] le texte comme un modèle, c'est-à-dire comme un genre<sup>318</sup>. »

Dans la perspective genettienne, la distinction est claire entre la parodie et le pastiche : la première est une pratique transformationnelle qui porte sur la signification d'un texte singulier, alors que le pastiche est une imitation qui a pour objet un modèle de compétence ou une matrice textuelle générique. Pour le théoricien, parodier un genre est impossible, à moins de comprendre le mot « *parodie* au sens d'imitation satirique<sup>319</sup>. » Or, l'imitation sur un mode satirique consiste en cette pratique que Genette nomme le poème héroï-comique, genre « qui est un cas particulier du pastiche, ou plutôt de la charge (car les traits stylistiques y sont à la fois exagérés et dépréciés par une application "disconvenante", et donc doublement satirisés)<sup>320</sup>. » En d'autres mots, la charge ou le poème héroï-comique est l'imitation d'un style élevé appliqué à un sujet vulgaire, dont l'exemple canonique est la *Batrachomyomachie*, où des souris et des rats parlent dans le style homérique. Or, puisqu'il n'y a pas de transformation ludique dans la charge, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de renversement de la signification du texte, on ne peut y voir de relation purement parodique.

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 182.

Il est à noter que la distinction opérée par Genette entre les objets respectifs des modalités hypertextuelles que sont la transformation et l'imitation (c'est-à-dire l'opposition entre texte et genre) rend impossible toute idée d'une transformation ou d'un détournement d'un modèle générique par un texte particulier. Pourtant, comme le note Jean-Marie Schaeffer dans « Du texte au genre », la relation générique ne concerne pas seulement la reconduction de traits textuels préexistants, mais aussi (et surtout) elle implique l'idée qu'entre un texte et son genre il puisse y avoir des écarts, des différences et même des transgressions. Comme l'évoque Schaeffer : « on a en effet trop souvent tendance à identifier la généricité à un de ses régimes, à savoir le régime de la réduplication, alors que le régime de la transformation générique (donc de l'écart générique) est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle<sup>321</sup>. » Selon cette perspective, appliquer le mode hypertextuel de la transformation à la matière générique et aux fonctions rattachées au genre permettrait de concevoir la parodie d'un genre, et d'ouvrir quelque peu la conception genettienne de la relation parodique.

C'est une telle souplesse dans l'application de la notion de parodie qu'ont cherché à mettre sur pied les théoriciennes anglo-saxonnes Margaret A. Rose et Linda Hutcheon, inspirées par les théories bakhtiniennes. À partir d'une définition élargie de la relation parodique, elles ont ouvert la porte à la parodie de genres.

Dans *Parody//Meta-fiction*, Margaret A. Rose conçoit la parodie comme étant « the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect<sup>322</sup> » ; l'effet « comique » étant produit par le décalage créé entre l'œuvre originale et sa

<sup>321</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Note sur la problématique générique », *loc. cit.*, p. 202-203.

<sup>322</sup> Margaret A. Rose, *Parody//Meta-fiction*, *op. cit.*, p. 35.

parodie<sup>323</sup>. Dans son texte ultérieur *Parody : Ancient, Modern and Post-modern*, cette définition acquiert une acception étendue, dans la mesure où elle inclut non seulement le matériau littéraire comme objet de la parodie, mais aussi toute matière artistique : « in all of these specific and general uses parody may be defined in general terms as *the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material*<sup>324</sup>. » Cette idée de « re-fonctionnement » (ou remise en fonction) d'un matériau littéraire préformé, ou encore d'une matière littéraire préexistante, permet d'englober toutes les manifestations possibles du fait intertextuel, qu'il s'agisse d'un texte particulier, d'un style ou d'un genre littéraire.

La définition développée par Linda Hutcheon dans *A Theory of Parody* recoupe en maints points celle de Margaret A. Rose, dans la mesure où elle conçoit la parodie comme une modalité critique de relations entre les textes, qui s'applique à une foule de matériaux, tant littéraires qu'artistiques. Mais à la différence de Rose, Hutcheon base sa théorie de la parodie sur le modèle structural de l'ironie et elle ne contraint pas son éthos au comique, mais l'étend aussi à l'humour, au ludisme, au sérieux et à l'admiration. Pour Hutcheon, la parodie consiste en une imitation, proche de celle qui caractérisait l'époque classique, mais avec une distance critique, marquant ainsi la différence avec le modèle parodié. Parente de l'esthétique architecturale postmoderne dans sa visée anthologique, la parodie consiste à la fois en la révision, en l'inversion et en la transcontextualisation d'un ouvrage artistique

---

<sup>323</sup> La conception de la parodie développée par Rose s'éloigne de la visée spécifiquement railleuse généralement accolée à cette figure transformationnelle (entre autres chez Genette), puisque sa fonction critique n'implique pas nécessairement de tourner en ridicule l'objet parodié, elle peut aussi simplement faire « sourire » le lecteur qui constate l'effet de discordance entre le modèle et son application : « parody is ambivalently critical and sympathetic towards its target. » *Ibid.*, p. 32. Rose étend ainsi la portée de la parodie à un large éventail de fonctions : respectueuse, ludique et ridicule.

<sup>324</sup> Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern, and Post-modern*, *op. cit.*, p. 52.

préexistant : « This ironic playing with multiple conventions, this extended repetition with critical distance, is what I mean by modern parody<sup>325</sup>. » Avec cette définition englobante, Hutcheon rend quelque peu caduque l'opposition genettienne entre les modes hypertextuels de la transformation et de l'imitation. Par conséquent, l'objet de la parodie apparaît protéiforme : « What, then, can be parodied? Any codified form can, theoretically, be treated in terms of repetition with critical distance [...], and not necessarily even in the same medium<sup>326</sup>. »

Les théoriciennes anglo-saxonnes de la parodie conçoivent la relation parodique dans un sens moins restrictif que Gérard Genette, dans la mesure où elles réduisent l'opposition opérée par le théoricien français entre texte et genre, entre transformation et imitation, notamment grâce à l'inclusion de multiples objets au sein de la définition de la parodie. Or, si ces théoriciennes ont élaboré une conception ouverte de la parodie, elles n'ont toutefois pas spécifiquement étudié le fonctionnement de la parodie générique. Tony Bex, dans ses articles « Parody, Genre and Literary Meaning » et « Parody and the Problem of the Anterior Text », a fait de la parodie de genre l'objet principal de ses réflexions sur l'hypertextualité.

Pour Tony Bex, le genre est une forme d'expression standardisée, c'est-à-dire que les genres, tant littéraires que non littéraires, sont institués par les pratiques interactives sociales. En effet, dans toute société il y a un champ générique formé de

<sup>325</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 7.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 18. Notons que cet aspect multiforme de la parodie chez Hutcheon apparaît aux yeux de certains beaucoup trop inclusif. Ainsi, pour Daniel Sangsue, « en lui donnant tous les objets possibles (textes, styles, genres, périodes, etc.), tous les effets et intentions imaginables, et en faisant d'elle "un mode majeur d'organisation thématique et formelle de la plus grande partie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle", L. Hutcheon dissout complètement la spécificité de la parodie. En effet, qu'est-ce qui distingue ce dialogue (ironique, respectueux, satirique, etc.) entretenu par les œuvres contemporaines avec les œuvres, les styles, les genres du passé, auxquels L. Hutcheon appose l'étiquette de parodie, de ce que l'on appelle plus largement et plus communément l'intertextualité ? » Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 56.

genres reconnus, partagés et surtout pratiqués par la majorité. Ces genres sont des conventions langagières, aux formes admises et déterminées par leurs fonctions particulières au sein du tissu social. Pour Bex, « genre theory is centrally concerned with how it is we are able to reproduce different social interactions in and through language in such a way that they are recognised for what they are and are not confused with other social interactions<sup>327</sup>. » Les genres spécifiquement littéraires répondent, au même titre que les discours du quotidien, à une telle organisation formelle et fonctionnelle. Comme le note Bex :

Writers construct texts with a given set of purposes, and these texts (necessarily) share linguistic features with other texts that have been designed to perform similar social functions. Readers respond to these linguistic features and assign the text to a genre, reading it according to the communicative norms associated with that genre. In the act of writing and the process of reading, people are also declaring their allegiance to a « discourse community » : i.e. a community which acknowledges the functions associated with a particular genre<sup>328</sup>.

C'est précisément à ces conventions fonctionnelles, associées aux genres, que s'attaque la parodie spécifiquement générique. Pour le dire d'une manière plus exhaustive, la parodie de genre cherche à renverser la fonction traditionnelle d'un genre, en lui appliquant une visée contraire à celle qui, habituellement, le détermine. Ainsi, la parodie « works by identifying a particular genre which performs characteristic social functions, and then uses the forms of that genre in such a way that its associated functions are shown to be flawed or capable of misuse<sup>329</sup>. »

---

<sup>327</sup> Tony Bex, « Parody, Genre and Literary Meaning », *loc. cit.*, p. 230.

<sup>328</sup> Tony Bex, « Parody and the Problem of the Anterior Text », *loc. cit.*, p. 750.

<sup>329</sup> Tony Bex, « Parody, Genre and Literary Meaning », *loc. cit.*, p. 241.



Chez Bex la parodie ne s'applique pas seulement à un texte particulier, mais aussi à un modèle générique, conçu comme une convention sociale partagée. Dans ce contexte, la parodie opère par le détournement de la fonction habituelle d'un genre. Or, il faut souligner ceci de très important : si Bex reconnaît la possibilité qu'il existe une parodie de genre, cette parodie semble ne pouvoir être créée qu'à partir de l'imitation d'un modèle générique, c'est-à-dire, dans les termes de Genette, à l'aide d'un pastiche de genre. Parodier un genre, dans cette perspective, c'est d'abord imiter son idiome, pour ensuite transformer ses fonctions conventionnelles, en les soumettant soit à la critique, à l'ironie ou au ridicule. Doit-on voir dans ce type de parodie une charge ou un avatar du poème héroï-comique, dans la mesure où elle se constitue d'abord par une imitation stylistique ? D'évidence non, pour une raison bien simple : c'est que contrairement à la charge, dans la parodie générique telle que la définit Bex, il y a renversement de la signification conventionnelle du genre, ce qui correspond en fait à une transformation (ou un « re-fonctionnement » critique de sa visée traditionnelle) qui, nous l'avons vu, est refusée à l'imitation satirique.

En accord avec Bex, Annick Bouillaguet envisage dans son livre *L'Écriture imitative* la possibilité théorique d'un pastiche à visée transgressive, créé à partir d'une imitation à visée critique. La théoricienne conçoit à son tour la possibilité de la parodie générique, évoquant le fait que le pastiche puisse, en plus de reconduire son modèle, se distinguer de celui-ci. Pour Bouillaguet,

la conformité [...] est la première condition du pastiche. C'est elle qui permet la reconnaissance. Elle n'exclut pas, au contraire, la subversion du modèle. [...] Le pastiche repose sur une tension entre deux pôles : reconnaissance et destruction d'un genre convenu, qui a suffisamment fait ses preuves pour pouvoir être imité, mais dont l'autorité est vécue comme une contrainte – une

contrainte qu'on peut lever en s'y soumettant volontairement et à des fins ludiques [...] et/ou argumentatives (montrer comment fonctionne un genre, s'en servir pour l'asservir en pratiquant des écarts)<sup>330</sup>.

Offrant au pastiche la possibilité de s'écarter de son modèle, Bouillaguet mine l'opposition genettienne entre l'imitation et la transformation ; le pastiche de genre semble déjà pouvoir impliquer la parodie générique.

Au terme de notre parcours théorique, retenons que la conception restrictive de la parodie chez Genette peut être élargie jusqu'à englober la parodie de genres littéraires, parodie basée d'abord sur la reconnaissance et l'incorporation d'un modèle générique, puis sur la transformation et la subversion de ses fonctions conventionnelles, selon une visée soit moqueuse, ironique ou critique. À cette conception nous ajouterions la possibilité de transformations thématiques, structurales ou même stylistiques du genre littéraire qui ne serviraient pas une logique de l'écart (ou de la variation, propre à l'évolution des genres), mais plutôt à soutenir le dérèglement de la fonction traditionnelle du genre. C'est à de telles altérations aux lois du policier que nous convient les écrivains Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin.

### **Robbe-Grillet, Aquin et le policier**

Dans leurs ouvrages romanesques, Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet ont tous deux cherché à reproduire, sinon la trame entière, du moins certains éléments

---

<sup>330</sup> Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche. Parodie. Collage, op. cit.*, p. 51. Notons l'usage du mot « destruction » par Bouillaguet, qui associe ainsi la tension créée par le pastiche avec son modèle à la conception des formalistes russes de la parodie, développée par Iouri Tynianov dans « Destruction, parodie », *Change*, n° 2, 1969, p. 67-76.

caractéristiques d'un « genre moyen » extrêmement codé : le roman policier. Par contre, ces usages de ce genre n'ont pas produit de récit d'enquête au sens strict du terme. La raison est simple : Robbe-Grillet et Aquin ont tous deux entrepris de questionner les formes et les fonctions conventionnelles du genre. Il est certes aisé de reconnaître dans plusieurs de leurs ouvrages une trame policière, composée des schèmes traditionnels : un crime, un coupable, une victime, un mystère, une enquête. Mais souvent la visée de ces intertextes génériques ne correspond pas à celle du pur pastiche, dans la mesure où ils ne visent pas à reproduire fidèlement les compétences du genre. Par exemple, dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet, le schéma policier, fondé sur la logique chronologique, se voit transfiguré : l'enquêteur, à la fin du récit, se voit accidentellement endosser le rôle du meurtrier. De son côté, Hubert Aquin utilise de manière récurrente certains motifs propres à ce genre, mais souvent, les traits policiers servent plus à mettre en valeur l'incompétence policière qu'une réelle prétention à la vérité. *Neige noire* est à cet effet exemplaire : Aquin y rend caduque la fonction conventionnelle de l'énigme policière, qui vise la révélation de la vérité entourant le mystère originel à l'aide des artifices de la déduction. Nous analyserons les ouvrages pseudo-policiers de Robbe-Grillet et d'Aquin dans les pages subséquentes, guidé par cette question simple : quelle modalité d'intertextualité générique est mise en œuvre par ces auteurs dans leurs usages du policier ? À l'apparente simplicité de cette question se rattachent des problématiques complexes, que nous chercherons à cerner, soit les visées esthétique et épistémologique liées à l'usage de l'intertexte policier chez le néoromancier français et l'écrivain québécois.

Mais auparavant, glissons quelques mots sur le genre policier, de manière à mettre en lumière les axes d'intérêts qui guideront nos analyses.

Les théoriciens du roman policier font généralement état de quatre grandes étapes dans l'évolution du genre. On attribue couramment la paternité du roman policier à l'écrivain américain Edgar Allan Poe qui publie en 1841 *Double assassinat dans la rue Morgue*, donnant ainsi naissance simultanément au personnage du limier et aux mécanismes globaux du récit policier : mort, mystère, enquête, élucidation de l'énigme grâce aux moyens de la raison. Mais le genre se développe surtout avec les romans judiciaires d'Émile Gaboriau au cours des années 1860 et 1870, pour culminer avec les écrits de Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes) et de Maurice Leblanc (Arsène Lupin) au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Vient ensuite la forme classique du genre, le récit d'énigme. Né durant l'entre-deux guerre, représenté principalement par Agatha Christie et S. S. van Dine, le récit d'énigme repose essentiellement sur les capacités de raisonnement de l'enquêteur qui, suivant les traces laissées par le criminel, élucide le mystère par la logique. La troisième forme du roman policier est le roman noir américain, qui se développe autour de la Deuxième Guerre mondiale entre autres sous la plume de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler. Déterminé par sa thématique urbaine sombre, par sa structure proche du roman d'aventures et forte en suspense où souvent le récit d'enquête apparaît atrophié, le roman noir vise moins à dévoiler la vérité selon les moyens de la logique qu'à juxtaposer une série d'actions forte en rebondissements. Enfin, le polar contemporain apparaît vers les années 1960 sous la plume de Sébastien Japrisot (*Compartiments tueurs*, 1962) et se poursuit encore aujourd'hui avec des écrivains tels Daniel Pennac et Jean Christophe

Grangé. Formé d'intrigues complexes, narré selon des techniques inédites et qui rappellent souvent les procédés de l'avant-garde littéraire, le polar cherche à faire sortir le récit policier de ses ornières, tout en respectant sa cohérence profonde : le dévoilement de la vérité<sup>331</sup>.

Malgré ses quelques 150 années d'existence, le roman policier a relativement peu varié sur le plan compositionnel depuis sa naissance : les personnages qui le composent demeurent invariables (on y retrouve généralement la triade : victime, meurtrier et enquêteur), l'atmosphère y est ordinairement glauque et imprégnée de mort, et surtout, le crime fonde ce genre en prenant la valeur d'une énigme à résoudre<sup>332</sup>. Cette énigme constitue le centre du récit policier, elle en détermine à la fois la structure et la science.

Tout récit policier repose sur une question élémentaire : « qui a tué ? » Cette question déclenche le travail de l'enquêteur, ainsi que celui de son corollaire extratextuel qu'est le lecteur, qui consiste à trouver la solution au meurtre. Le récit policier se fonde ainsi essentiellement sur ce que Roland Barthes a nommé le code herméneutique, code qui consiste en « l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement<sup>333</sup>. » Le récit d'enquête alterne ainsi questions

---

<sup>331</sup> Pour une périodisation plus précise, voir Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1975, 128 p. ; Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres 128 », 1997, 128 p. ; Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, 210 p.

<sup>332</sup> À l'exception des romans policiers de type « suspense », par exemple dans le polar *La Sirène rouge* de Maurice G. Dantec, où l'énigme s'avère totalement évacuée. Mais en de tels cas, a-t-on réellement affaire à un récit policier ? Voir Maurice G. Dantec, *La Sirène rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1993, 592 p.

<sup>333</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 24.

et réponses, hypothèses, témoignages et contre-interrogatoires, jusqu'à la solution finale où la vérité est résolument dévoilée. Le code herméneutique du policier induit de plus un schéma narratif particulier, caractérisé par une structure duelle que Michel Butor résume habilement ainsi : « dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement [...] il superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui<sup>334</sup>. » Mais surtout, ce code sous-tend une épistémè fondée sur la possibilité, par l'exercice de la raison, d'accéder à la vérité. La métaphysique du policier, qui s'appuie sur le pouvoir de déduction de l'être humain, mais surtout sur sa capacité à comprendre le monde et à lui donner un sens, est ainsi foncièrement positiviste et rationaliste : elle prend sa source dans la croyance que le mystère originel peut être résolu, que le monde est un livre à déchiffrer, que les indices sont des signes à lire et que l'exercice de la lecture de l'enquêteur permet au désordre de prendre ultimement signification. Pour le détective, comme pour le lecteur, « bien lire l'énigme, c'est accéder à sa résolution par un exercice de déchiffrement<sup>335</sup>. » Même dans les cas limites, à l'image des récits mettant en scène le très psychologue Jules Maigret de Georges Simenon, ou encore le promeneur solitaire impressionniste Jean-Baptiste Adamsberg de Fred Vargas, l'enquête policière ne peut s'abstraire de cette logique du dévoilement supportée par un processus de rationalisation de l'énigme, comme le rappelle si justement la vieille Clémentine au commissaire Adamsberg :

— [...] La vérité, ça se calfeutre comme les champignons, et personne sait pourquoi.

<sup>334</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », p. 251.

<sup>335</sup> Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, op. cit., p. 100.

- Et comment ça se déniche, Clémentine ?  
— Ben exactement comme les champignons. Faut soulever les feuilles une par une dans les endroits sombres. C'est long des foyes<sup>336</sup>.

La parodie du roman policier peut avoir plusieurs objets. Sans conteste, elle peut s'appliquer à la fixité de la structure de ce type de récit, aux mécanismes typés de sa narration, à la composition de son système actanciel, ainsi qu'à ses lieux communs. Mais aussi, parodier le policier peut vouloir dire mettre à mal le procès herméneutique impliqué par cette forme d'écriture, procès qui tend, à l'aide d'une structure fermement typée qui « place à l'initiale une victime, à la finale un coupable<sup>337</sup> », à rassurer le lecteur dans sa capacité de compréhension du texte littéraire. Robbe-Grillet et Aquin s'adonnent, chacun à sa manière, à tous ces objets de la parodie générique du policier, cherchant la plupart du temps à égarer le lecteur au sein de leurs intrigues.

---

<sup>336</sup> Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris, Viviane Hamy, 2004, p. 299.

<sup>337</sup> Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1992, p. 88.

## ALAIN ROBBE-GRILLET : REPRENDRE LE POLICIER

*Il arrive d'ailleurs que j'aie vu des films policiers en partant avant la fin, ou en arrivant après le début, pour qu'il me manque des morceaux<sup>338</sup> ...*

Genre mineur, souvent relégué dans l'ombre de la grande littérature, le roman policier n'en est pas moins un des modèles d'écriture qui a intéressé le plus grand nombre de néoromanciers français. *L'Emploi du temps* et *Degrés* de Michel Butor, *L'Inquisitoire* de Robert Pinget et la majorité des romans d'Alain Robbe-Grillet font intervenir ce genre à titre de modèle narratif, prenant appui sur les possibilités compositionnelles qu'offre ce rejeton de la paralittérature. Mais pour quelles raisons le nouveau roman, courant innovateur réputé pour son rejet des prescriptions et des règles d'écriture, s'est-il tant intéressé à cette catégorie conventionnelle et stéréotypée de récit ? Les critiques du roman policier et du nouveau roman s'expliquent cet engouement selon deux perspectives, que nous considérerons comme complémentaires. D'abord, le cadre strict et les règles normatives du genre policier permettent toutes sortes de jeux formels allant du pastiche à la parodie. Aussi, la logique typée du roman policier, qui sous-tend une épistémologie positiviste du dévoilement, offre aux néoromanciers un prétexte intéressant afin de critiquer le rationalisme de type scientifique et, du même coup, la pensée humaniste.

Mouvance issue de l'avant-garde, le nouveau roman a remis en question les modalités conventionnelles de narration. L'emprunt des techniques du récit d'énigme est un moyen pour les nouveaux romanciers de radicaliser cette volonté de

---

<sup>338</sup> Alain Robbe-Grillet et Uri Eisenzweig, « Entretien », *Littérature*, Février 1983, p. 22.



transformer les normes littéraires en soulignant le jeu et le mouvement des formes à même les contours figés d'un genre réputé pour sa relative invariabilité. En ce sens, le policier agit d'abord à titre de répertoire de combinatoires pour les néoromanciers. Comme le souligne Jacques Dubois, « on peut penser que le modèle [policier] est retenu pour sa valeur propre, pour ses ressources rhétoriques autant que thématiques<sup>339</sup> ». Toutefois, ce répertoire de schèmes narratifs et de thèmes n'est jamais réellement appliqué dans son acception originelle. La plupart du temps, le nouveau roman transforme les formes et les fonctions premières du policier, de manière à exploiter une vision ironique et parodique des conventions génériques, servant par là la dénonciation de la sclérose des formes littéraires. Ce genre offre ainsi aux néoromanciers une mise en abyme de la recherche du Texte, sous l'apparence de l'enquête, où le récit lui-même acquiert les attributs de l'énigme. Car si le policier centre son récit sur une investigation, le nouveau roman, dans sa propension à la recherche formelle, élit l'enquête à titre de moteur de création et de condition d'existence : « s'il y a *quête du texte*, il y a *nécessairement enquête*<sup>340</sup> ». Toutefois, à l'inverse du roman policier traditionnel, rarement dans le nouveau roman la quête trouve son achèvement. Au contraire, comme nous le verrons dans certains récits de Robbe-Grillet, le nouveau roman conteste la concordance entre les deux niveaux diégétiques qui constituent la structure profonde du genre policier, soit le récit d'enquête et le récit du meurtre, concordance dont Jacques Dubois souligne l'importance :

---

<sup>339</sup> Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 56.

<sup>340</sup> Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1989, p. 195.

Pour l'auteur policier, se pose donc la question de lier étroitement la résolution de l'énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose nullement, d'intégrer la forme d'un « problème » à celle d'une histoire. Cet auteur est donc tenu de conjoindre les deux structures et plus particulièrement d'assurer la coïncidence de leurs deux terminaisons<sup>341</sup>.

L'humanisme tant décrié par Robbe-Grillet est généralement compris comme un excès de psychologisme qui s'exprime, dans le récit littéraire, sous la forme de l'omniscience et de la métaphore. Or l'humanisme auquel s'attaque le néoromancier est aussi celui qui consiste en la prétention de l'homme à pouvoir comprendre le monde, c'est-à-dire à le saisir et l'expliquer dans sa totalité, validant ainsi l'idée qu'il y a « une essence commune pour toute la "création"<sup>342</sup> ». Présent chez Balzac selon Robbe-Grillet et culminant chez Zola, cet humanisme est un anthropocentrisme trompeur dans la mesure où il prétend pourvoir de signification toute parcelle du monde, alors qu'au contraire, celui-ci se caractérise par sa profonde ambiguïté.

Héritier des sciences positives, le roman policier repose sur une telle idéologie, centrée sur la disposition de l'homme à éluder l'incompréhensibilité essentielle des choses. Calquant le *Discours de la méthode*, le genre policier s'ouvre sur une énigme à résoudre, se déroule selon les principes de l'investigation scientifique (entendre : chrono-logique), puis se clôt sur la résolution du mystère, apportant ainsi lumière au monde. Dans l'enquête policière, tel que l'énonce avec esprit (et auto-ironie) le célèbre Hercule Poirot :

Un fait en emmène un autre. Il suffit de suivre leur enchaînement. Le suivant s'accorde-t-il au précédent ? Merveilleux ! Nous progressons. Manque-t-il un maillon à la chaîne de notre raisonnement ? Nous disséquons. Nous cherchons... Et ce détail apparemment insignifiant qui – n'est-ce pas curieux ?

<sup>341</sup> Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 78.

<sup>342</sup> Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 51.

– ne semble pas avoir de rapport avec le reste... mais il s'ajuste parfaitement !  
(Il eut un geste plein d'emphase.) Tout devient limpide ! C'est prodigieux<sup>343</sup>!

Si les néoromanciers adoptent le modèle policier, ils mettent toutefois de côté ses prétentions rationalistes, soulignant à l'image de Robbe-Grillet l'impénétrabilité du mystère du monde et sa réduction à l'être-là des choses :

Les pièces à conviction du drame policier nous donnent, paradoxalement, une assez juste image de cette situation. Les éléments recueillis par les inspecteurs – objet abandonné sur les lieux du crime, mouvement fixé sur une photographie, phrase entendue par un témoin – semblent surtout, d'abord, appeler une explication, n'exister qu'en fonction de leur rôle dans une affaire qui les dépasse. Voilà déjà que les théories commencent à s'échafauder : le juge d'instruction essaie d'établir un lien logique et nécessaire entre les choses ; on croit que tout va se résoudre en un faisceau banal de causes et de conséquences, d'intentions et de hasards...

Mais l'histoire se met à foisonner de façon inquiétante : les témoins se contredisent, l'accusé multiplie les alibis, de nouveaux éléments surgissent dont on n'avait pas tenu compte... Et toujours il faut revenir aux indices enregistrés : la position exacte d'un meuble, la forme et la fréquence d'une empreinte, le mot inscrit dans un message. On a l'impression, de plus en plus, qu'il n'y a rien d'autre de *vrai*. Ils peuvent bien cacher un mystère, ou le trahir, ces éléments qui se jouent des systèmes n'ont qu'une qualité sérieuse, évidente, c'est d'être là<sup>344</sup>.

Dans *Une parole exigeante*, Ludovic Janvier souligne bien le doute méthodique qui a séduit les néoromanciers dans la forme policière : « Le roman policier porte inscrite sa métaphysique dans sa physique même : la façon dont le détective regarde le monde qui s'offre à son investigation témoigne d'une conception du monde : le soupçon généralisé<sup>345</sup>. » Mais si les néoromanciers font entrer le récit romanesque dans l'ère du soupçon, ce n'est surtout pas dans le but de l'en faire ressortir : à l'inverse du policier, dans le nouveau roman « l'enquête [...] n'aboutit presque jamais [...] ; les

<sup>343</sup> Agatha Christie, *La Mystérieuse affaire de Styles*, Paris, Éditions du Masque, 2002, p. 43.

<sup>344</sup> Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>345</sup> Ludovic Janvier, *Une parole exigeante: le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964, p. 46.

indices n'indiquent rien, les objets mêmes sont trompeurs [...] les souvenirs ne se recourent pas, [...] le but de l'enquête même est grotesque<sup>346</sup> ». En ce sens, si le nouveau roman prend le roman policier au sérieux, comme le croit Ludovic Janvier<sup>347</sup>, c'est d'une manière analogue à la parodie telle que la conçoit Linda Hutcheon, c'est-à-dire en subvertissant ses fonctions élémentaires, mais sans volonté manifeste de le ridiculiser<sup>348</sup>.

Du groupe des néoromanciers, Robbe-Grillet est certainement celui qui a le plus souvent eu recours au genre policier. Presque toutes ses œuvres, tant littéraires que filmiques, manifestent plus ou moins ouvertement certains *topoi* du récit d'énigme ou du roman noir. Toutefois, à l'image d'un Pinget ou d'un Butor, les écrits policiers de Robbe-Grillet font montre d'écarts notables par rapport aux règles du genre. Dans un numéro spécial de *Littérature* consacré au roman policier, Robbe-Grillet élabore son point de vue sur les structures policières présentes dans son œuvre, et souligne ces déviations :

Le roman policier est un roman très fortement marqué par l'idéologie dite réaliste où chaque chose a un sens, *un* sens, et l'histoire racontée ne vient pas du tout entretenir avec le sens des rapports flous, mouvants et incertains, mais au contraire, le sens doit s'affermir peu à peu, pendant que le texte s'avance. Or, les structures narratives qui m'intéressent sont justement les structures lacunaires. C'est-à-dire que ce qui me frappe dans le réel, c'est le fait qu'il est sans cesse troué et que, par conséquent, le sens passe à travers les trous [...]. Cette dissémination du sens, que l'on trouve dans mes propres récits, c'est

<sup>346</sup> Hannah Charney, « Pourquoi le "Nouveau Roman" policier ? », *The French Review*, vol. XLXV, n° 1, October 1972, p. 21.

<sup>347</sup> Selon l'expression célèbre de Ludovic Janvier, « Le Nouveau roman, c'est le roman policier pris au sérieux », *Une parole exigeante : le nouveau roman*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>348</sup> Comme nous le verrons ci-après, il est plutôt difficile de soutenir la thèse de Charney selon laquelle « Robbe-Grillet pench[e] vers la parodie pure », contrairement à Butor et Simon qui, selon Charney, font de la parodie « grave ». Hannah Charney, « Pourquoi le "Nouveau Roman" policier ? », *loc. cit.*, p. 22.

évidemment le contraire même de la concentration du sens que l'on trouve dans le roman policier traditionnel<sup>349</sup>.

Contre l'idéologie positiviste qui soutient l'idée de l'univocité du sens, Robbe-Grillet oppose la multiplicité et la mouvance de la signification : l'usage du policier par le néoromancier ne vise donc pas le raffermissement du sens, mais au contraire sa circulation. Dans ces conditions, la pratique robbe-grillétienne du policier se révèle fondamentalement transgressive.

Malgré ces propos éloquentes tenus par Robbe-Grillet, nous devons toutefois constater que le policier ne subit pas un traitement égal dans toute l'œuvre du néoromancier. Dans *Les Gommages*, la parodie du policier apparaît relativement modérée par rapport aux ouvrages ultérieurs de l'auteur, *Le Voyeur*, *Glissements progressifs du plaisir* et *Djinn* où la signification soit s'opacifie, soit se dissémine pleinement. Dans ce chapitre, nous observerons chacun de ces ouvrages, de manière à faire ressortir la nature et la visée de l'intertextualité générique du policier chez Robbe-Grillet. Nous verrons que si, au moyen de la parodie du récit d'enquête, l'écrivain cherche à rompre avec un certain héritage littéraire et à promouvoir une conception réformatrice de l'écriture, les méthodes qu'il emploie pour mener à bien cette entreprise diffèrent sensiblement d'un ouvrage à l'autre. Nous concluons notre analyse avec un bref aperçu de *La Reprise*, où le néoromancier revisite certains motifs de ses romans policiers antérieurs, selon une visée qui semble tenir moins de la parodie dans son sens moderne que postmoderne. Par ce regard diachronique sur le traitement du policier chez Robbe-Grillet, nous souhaitons offrir une perspective

---

<sup>349</sup> Alain Robbe-Grillet, « Entretien », *loc. cit.*, p. 16.

englobante sur l'œuvre du néoromancier, afin d'illustrer qu'en fin de compte, elle repose sur une seule et même « illogique » policière.

### ***Les Gommès et Le Voyeur : l'alibi policier***

*Les Gommès et Le Voyeur* sont généralement perçus comme les deux faces d'un diptyque policier, dans lequel le jeune néoromancier affirme son esthétique nouvelle au moyen des conventions du récit d'enquête. Si peu de critiques se sont penchés sur le statut générique du *Voyeur*, en contrepartie plusieurs se sont prononcés à propos des *Gommès*, soit pour en souligner la visée imitative, soit au contraire afin d'en démontrer l'ambition parodique. Ainsi, selon John Fletcher, dans *Les Gommès* « The pastiche of mystery stories is overt and effective : various red herrings are dragged across the path, and a strong feeling of suspense develops towards the end, making the novel as exciting to read as the book it imitates<sup>350</sup>. » Au contraire, pour Roger-Michel Allemand le néoromancier parodie dans *Les Gommès* le genre policier dans ses fondements les plus sûrs :

Robbe-Grillet aime à se jouer de son lecteur en parodiant des formules stéréotypées. Dans *Les Gommès*, il prend à contre-courant les attentes du public par une intrigue policière qui se révèle bientôt une enveloppe vide. Les ingrédients majeurs du genre sont pourtant bien présents : un assassinat commandité, une enquête, un détective, des témoins, des pièces à conviction. Néanmoins, l'ensemble de ces éléments ne fonctionne pas comme il le « devrait » : le crime n'a finalement pas eu lieu comme on le croyait d'abord, l'enquêteur fait chou blanc sur un non-événement, le crime ensuite perpétré n'est sanctionné par aucune arrestation et – cerise sur le gâteau – le meurtrier s'ignore lui-même jusqu'à un dénouement qui n'en est pas un<sup>351</sup>.

<sup>350</sup> John Fletcher, *Alain Robbe-Grillet*, New York/London, Methuen, 1983, p. 28.

<sup>351</sup> Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1997, p. 50.

À la lecture des *Gommes*, mais également du *Voyeur*, il apparaît effectivement difficile de répartir avec précision ces récits entre les régimes imitatif et transformationnel de l'intertextualité. Ces romans semblent en effet copier les règles du genre policier, mais en même temps ils s'en écartent sensiblement. *Les Gommes* et *Le Voyeur* imitent-ils la logique et les fonctions essentielles du genre, ou bien visent-ils à en subvertir les fondements ? Ou encore, devrions-nous considérer ces textes comme des « parostiches », selon l'expression décloisonnante, mi-savante et mi-plaisante qu'aime employer Jacques Espagnon : « il y a des parodies, des pastiches, des pastiches parodiques, des parodies pastiches, et des domaines annexes : des suites, des continuations, des suppléments, des mystifications... J'ai donc décidé d'employer le mot-valise "parostiche" [...] qui, à ma grande honte, massacre les savantes et subtiles distinctions de Gérard Genette<sup>352</sup> » ? Ces deux textes font montre d'un rapport particulier à leur héritage générique, qui se situe quelque part dans l'espace charnière entre l'imitation et la transformation, soulignant ainsi la difficulté de soutenir la démarcation genettienne entre ces deux pratiques intertextuelles. Toutefois, un bref examen nous permettra de constater que si ces romans usent des conventions policières afin de dénoncer la sclérose des formes narratives, c'est surtout dans *Le Voyeur* que Robbe-Grillet s'attaque réellement aux fonctions fondamentales du genre.

---

<sup>352</sup> Jacques Espagnon, « Discussions de genres et de corpus », dans : Paul Aron (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota bene, coll. « Sciences humaines », 2004, p. 222.

*Les Gommès* est un récit échafaudé sur une intrigue policière élémentaire dont le déroulement suit le schéma compositionnel traditionnel au genre : à son origine, il y a un meurtre, à la fin un coupable, et entre ces deux extrémités nous retrouvons une enquête menée, comme il se doit, par un détective. Cette enquête suit une logique fondamentalement policière : son développement est finalisé et on y retrouve les éléments nécessaires du genre, tels la recherche d'indices, les témoignages, les interrogatoires, ainsi que la levée finale du voile sur la vérité. En ce sens, *Les Gommès* tient d'abord du pastiche policier, puisqu'il commande une lecture qui repose sur les conventions narratives et thématiques du genre, souvent fortement imprégnées d'une atmosphère simenonienne ; jusqu'à la fin qui, malgré la fusion ironique des rôles du policier et du coupable qui la singularise, calque dans son style et son effet de surprise le suspense typique du roman noir américain. Mais si le pastiche policier ordonne d'abord *Les Gommès*, la parodie s'y insère d'une manière subtile par l'exacerbation des mécanismes de ce genre, minant ainsi certains de ses fondements essentiels.

D'abord, il y a le leurre auquel est soumis le détective Wallas, qui déjoue d'emblée la mécanique conventionnelle du roman policier : Daniel Dupont, la victime présumée, n'est pas réellement mort. Cible d'une organisation terroriste qui vise à mettre à mal les politiciens français, Dupont a réussi à échapper à son attentat puis à faire croire à son décès, avec l'aide du ministre de l'Intérieur Roy-Dauzet. Wallas, qui répond de ce dernier, se voit ainsi chargé de se substituer au commissaire Laurent et d'enquêter sur un faux meurtre, dont « [p]ersonne n'a rien vu, ni rien entendu<sup>353</sup>. »

*Les Gommès* apparaît donc comme un récit policier dont l'énigme repose sur une

---

<sup>353</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p. 37.



prémisse essentiellement invérifiable, entraînant ainsi une enquête en forme de simulacre, aux indices incertains et qui tourne à vide.

L'absence de victime dans *Les Gommages* a de fortes incidences sur le déroulement du récit. En effet, au niveau de la double structure qui détermine le récit policier, qui superpose récit d'enquête et récit du meurtre (et concourt à une synthèse logique entre ces deux trames), seul le premier a réellement lieu dans *Les Gommages*. Le second, de son côté, se distingue par l'impossibilité d'être rétabli dans ses moindres détails par l'enquêteur :

Chercher où ? Ne vous y trompez pas, mon cher Monsieur : c'est une œuvre de spécialistes, ils ont visiblement laissé peu de choses au hasard ; mais ce qui rend inutilisable les maigres indices que nous possédons, c'est l'impossibilité où nous sommes de les recouper avec quoi que ce soit<sup>354</sup>.

L'incapacité d'harmoniser le récit d'enquête et le récit du meurtre est particulièrement signifiée au moment où l'enquêteur Wallas, secondé plus ou moins sincèrement par le sceptique commissaire Laurent, cherche à colliger les témoignages des employées de la poste, éventuels témoins d'un suspect nommé André VS. Or, les interrogatoires des trois employées s'avèrent rapidement inutilisables : soit ils sont vides d'indices (une de celles-ci avoue qu'« elle n'a rien vu, elle ne sait rien<sup>355</sup> »), soit imparfaits et susceptibles d'être manipulés (à une question sur la différence de teinte des verres du suspect, une autre répond qu'« [e]lle n'a pas fait attention à cette particularité mais il est bien possible, en effet, que l'un des verres ait été plus foncé.

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 193.

On distingue mal les visiteurs – qui se présentent aux guichets à contre-jour – mais elle se rappelle maintenant que<sup>356</sup>... ») ou encore radicalement contradictoires :

Enfin elles ne sont pas d'accord non plus sur le contenu des télégrammes : la première a gardé le souvenir de textes très brefs et très ordinaires [...] ; la seconde parle de longs messages, avec des phrases obscures qui devaient avoir une signification convenue. [...] Mme Jean n'a pas d'opinion sur ce que l'on dit, ou non, dans un télégramme<sup>357</sup>.

Bref, la compilation des témoignages des employées de la poste est vaine, puisque personne ne s'entend sur des éléments aptes à corroborer l'identité et l'emploi du temps du suspect, empêchant ainsi les enquêteurs de synthétiser les dépositions des témoins : « Une fois seuls, Wallas et Laurent font le bilan de ce qu'ils viennent d'apprendre. Le bilan est vite fait car ils n'ont rien appris du tout<sup>358</sup>. » Si Wallas n'a rien appris de ces interrogatoires, c'est moins en raison de l'incompétence des personnes interrogées, qu'en raison du défaut d'objet réel d'investigation : puisqu'il ne s'est rien passé (Dupont ayant survécu à son attentat), toute rétrospection s'avère refusée. Le rôle du suspect André VS corrobore cet impossible recours au passé qui singularise *Les Gommés* : il n'est pas l'assassin d'un crime antérieur, mais le tueur d'un meurtre à venir, qui doit se produire le soir même des interrogatoires. Ainsi, enquêtant sur le personnage d'André VS, Wallas est lancé sur la piste d'un assassinat qui n'a pas encore eu lieu... et non sur la trace d'un crime antérieur.

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 197.

Niant ainsi la possibilité de rétablir le récit de « ce qui s'est effectivement passé<sup>359</sup> », *Les Gommès* enlise le détective Wallas dans une intrigue à la mémoire défaillante, ce qui entraîne une temporalité sérieusement perturbée, et ce, dès le début du roman, où la montre-bracelet de Wallas s'est arrêtée à l'heure même du « meurtre » : « Il regarde machinalement sa montre et constate qu'elle ne s'est pas remise en marche ; elle s'est arrêtée hier soir à sept heures et demie, ce qui n'a pas facilité les choses pour son voyage et tout le reste<sup>360</sup>. » Malgré une certaine linéarité qui ne cesse de structurer ce récit qui tend, malgré tout, vers la résolution de l'énigme, le déroulement chronologique déraile à plusieurs reprises, découpant le texte en diverses histoires souvent désordonnées et parfois concurrentes, ou encore en faisant s'étoiler le récit en de multiples hypothèses sans issues. De manière plus spectaculaire encore, en quelques occurrences le roman de Robbe-Grillet fait part de profondes défaillances sur le plan de la logique narrative, par exemple en s'enlisant dans des répétitions dignes d'un disque sonore strié de rayures :

- Le patron, c'est moi.
- Ah c'est vous ! C'est vous qui avez raconté à un inspecteur cette stupidité au sujet d'un prétendu fils du professeur Dupont ?
- J'ai rien raconté du tout. J'ai dit qu'il venait quelquefois des jeunes gens au comptoir, qu'il y en avait de tous les âges – certains largement assez jeunes pour être ses fils...
- Avez-vous dit qu'il avait un fils ?
- Mais je n'en sais rien, moi, s'il avait des fils !
- C'est bien. Je voudrais parler au patron.
- Le patron, c'est moi.
- Ah c'est vous ! C'est vous qui avez raconté cette stupidité au sujet d'un prétendu fils du professeur ?
- J'ai rien raconté du tout.
- Avez-vous dit qu'il avait un fils ?

<sup>359</sup> Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 58.

<sup>360</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p. 45.

— Mais je n'en sais rien, s'il avait des fils.

[...]

— Le patron, c'est moi. Le patron c'est moi. Le patron c'est moi le patron... le patron... le patron<sup>361</sup>...

Il arrive aussi que le néoromancier atomise à l'extrême son histoire, accentuant l'effet de désordre qui anime le récit :

Il reste encore à savoir si...

Retourner sans attendre. La vieille femme sourde est seule à présent. Remonter là haut, et faire l'expérience soi-même. La pièce étant dans l'obscurité, voir à quel moment exactement la main non prévenue allume.

Un autre, à sa place... Non prévenue. Sa main à lui.

L'assassin toujours retourne...

Et si Bona l'apprend ? Il ne devrait pas rester planté là non plus !

Bona. Bona. Bona... Garinati s'est redressé. Il s'engage sur le pont.

On dirait qu'il va neiger.

Un autre à sa place, pensant le poids de chacun de ses pas, viendrait, lucide et libre, accomplir son œuvre d'inéluctable justice.

Le cube de lave grise.

Le timbre avertisseur débranché.

La rue qui sent la soupe aux choux.

Les chemins boueux qui se perdent, très loin, dans la tôle rouillée<sup>362</sup>.

Dérogeant à la chronologie et à la logique causale qui déterminent la cohérence narrative du récit policier, *Les Gommes* tend vers une temporalité trouble, parfois proche d'un présent où s'enlise l'action. Cette défiguration de la linéarité narrative est représentée dans le récit de Robbe-Grillet sous l'aspect labyrinthique que revêt la ville, dédale tabulaire et enceinte circulaire dans lesquels ne cesse de s'égarer l'enquêteur Wallas. Sur le plan strictement policier, le dérangement de cette logique

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 263. Gillian Lane-Mercier constate avec justesse que ce dialogue a un effet dilatateur sur la temporalité du récit : « L'allure hallucinatoire de l'échange est donc tributaire de cette "a-temporalisation" rapide : la réapparition des répliques déjà prononcées, leur répétition obsessionnelle et les incohérences énonciatives détruisent non seulement la linéarité dialogale, mais aussi la linéarité narrative dans son ensemble. » Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Ottawa/Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Klincksieck, 1989, p. 217.

<sup>362</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, *op. cit.*, p. 41.

compositionnelle atteint son paroxysme à la fin du récit, au moment où l'histoire se replie sur elle-même et où le point d'arrêt de l'enquête de Wallas rejoint son point d'origine : lorsque le détective assassine fortuitement Daniel Dupont, victime présumée et cause première de l'investigation<sup>363</sup>. Dans cette révélation paradoxale de la vérité, se confirme alors la faillite de l'enquête de Wallas et du récit d'énigme dont il est le représentant.

Or, si l'objet d'enquête est singulier dans *Les Gommès*, les limiers s'avèrent toutefois doubles, et alors que Wallas échoue dans sa quête de la vérité, le commissaire Laurent, bien qu'il ne puisse empêcher la mort de Dupont, la découvre<sup>364</sup>. Il y a donc deux investigations dans *Les Gommès*, à la fois concurrentes et complémentaires, mais essentiellement distinctes dans la mesure où celle menée par la police traditionnelle, contrairement à l'enquête de Wallas, se voit momentanément, mais jamais profondément contestée. Ainsi, lorsque le commissaire Laurent prend le relais de l'impuissant inspecteur Wallas, la police traditionnelle retrouve les moyens et les capacités de compréhension qui lui sont généralement attribués :

Cette nuit de la veille l'a épuisé. [Wallas] a accompagné partout le commissaire général, qui avait sur-le-champ repris la direction de l'affaire et toute son importance. Plusieurs fois, au cours de leurs déplacements nocturnes, Wallas s'est endormi dans la voiture. Depuis qu'il avait récupéré ce cadavre qui lui manquait, Laurent était au contraire parfaitement à son aise : il a déployé une activité que son collègue d'un jour n'attendait guère de lui [...].

<sup>363</sup> Jacques Dubois note que le motif du policier malfaiteur constitue la transgression la plus sûre des normes policières, dans la mesure où « elle confond les deux rôles polaires et antagonistes », tout en enfermant le récit dans une « redoutable circularité ». Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>364</sup> Ainsi, presque au même moment où Wallas tue Dupont, le commissaire Laurent a cette révélation : « Si l'on ne retrouve pas la trace de l'assassin, c'est parce que Daniel Dupont n'a pas été assassiné ; or, il est impossible de reconstituer son suicide de façon cohérente... Laurent se savonne les mains plus vite... Et si Dupont n'était pas mort ? » Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p. 245.

Wallas, lui, ne s'était occupé de rien. Il est resté parce qu'on ne lui avait pas dit de s'en aller<sup>365</sup>.

Le contraste est net entre Wallas et Laurent : alors que le premier ne cesse de s'égarer dans les méandres de son investigation, le second, malgré sa mise entre parenthèses durant la presque totalité du récit, s'avère le maître sûr des rênes de l'enquête et en dévoile finalement la solution. Pour Robbe-Grillet, dans *Les Gommès*, parodier le policier ne signifie donc pas en déclarer la faillite inconditionnelle.

Mais dans cette optique, quelle est la cible réelle de la parodie dans le premier roman publié par le néoromancier ? À l'évidence, la subversion des schèmes narratifs du policier dans *Les Gommès* est l'alibi d'un crime dont la victime réelle se révèle être la sclérose des formes romanesques. Ainsi, ce que Robbe-Grillet vise à remettre en question dans ce roman, c'est moins les codes figés du genre policier qu'une conception sérielle de l'écriture qui vise une prédétermination de la lecture (à l'image du déterminisme que représente la tragédie œdipienne dans *Les Gommès*), conception qui tend à reproduire à l'infini les mêmes schémas narratifs (logiques, causaux) et à reconduire les mêmes archétypes littéraires. Genre fossilisé et à l'évolution arrêtée, le policier se prête bien à une telle critique des « fantômes » compositionnels et narratifs, ou encore des « idées » convenues qui hantent le roman :

— [...] Que s'est-il passé dans l'hôtel particulier du professeur Dupont, le soir du vingt-six octobre ? Un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs. Et ce soir, de nouveau, comme chaque soir...

— Ce n'est pas une raison, tout de même, pour négliger les indices que l'on pourrait trouver là-bas.

— Que trouverais-je donc là-bas, si j'y allais ? Rien que des reflets, des ombres, des fantômes. Et ce soir, de nouveau<sup>366</sup> ...

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 259.

Pour Robbe-Grillet, exacerber les mécanismes et remettre en question la logique narrative et compositionnelle du récit policier consiste par une voie détournée à chambarder les schèmes d'écriture traditionnels. La faillite de l'enquêteur Wallas ne constitue donc pas tant une prise de position de la part du néoromancier contre les fonctions essentielles du genre policier, qu'un jugement sur la fixité des normes littéraires. Car dans *Les Gommès*, ce n'est pas tant le récit d'énigme qui déraile, qu'un type particulier de policier représenté par le détective Wallas, inapte à appliquer adéquatement les lois du genre<sup>367</sup>. Mais déjà, au début du récit, le perspicace commissaire Laurent avait eu cette intuition : « j'avais l'impression déjà que l'affaire ne relevait pas de cette police, votre présence ici achève de m'en persuader<sup>368</sup>. » Cette voie parallèle sera d'ailleurs celle privilégiée par Robbe-Grillet dans la plupart de ses textes policiers ultérieurs, où le récit d'enquête n'est jamais représenté d'une manière aussi intelligible que dans *Les Gommès*, mais où il s'avère fondamentalement transfiguré.

Comparativement au récit *Les Gommès*, le policier se présente d'une manière quelque peu effacée dans le second roman publié par Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*.

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>367</sup> Nous rejoignons les observations de Roch C. Smith, selon lequel dans *Les Gommès*, « The "crime" is against the linear, closed narrative of an ordered world. The fully engaged reader will look for a narrative solution to this crime by searching for a resolution to narrative indeterminacy. » Roch C. Smith, *Understanding Alain Robbe-Grillet*, Columbia, University of South Carolina Press, coll. « Understanding Modern European and Latin American Literature », 2000, p. 25. Notons toutefois que si le crime est résolu dans *Les Gommès*, la solution de « l'indétermination du récit » par le lecteur nous semble loin d'être certaine : les incohérences narratives et temporelles, spécialement concentrées à la fin du récit (au moment où l'histoire se dégage définitivement de l'intrigue policière qui la sous-tendait), concourent au contraire à ouvrir le texte.

<sup>368</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p. 73.

En effet, contrairement au roman policier traditionnel où le récit débute avec le crime, dans *Le Voyeur* le meurtre ne se produit qu'au premier tiers du texte, atténuant ainsi son importance par rapport aux autres actions qui dominent le récit. Au surplus, nul enquêteur policier, au sens conventionnel du terme, ne se manifeste dans ce roman atypique. D'entrée de jeu, *Le Voyeur* estompe les traces les plus manifestes du genre policier (à l'inverse des *Gommes* où il s'affiche clairement). Toutefois, il n'en demeure pas moins que le récit d'enquête constitue la structure portante et la condition d'être de ce roman, et ce, d'une manière paradoxalement plus accomplie que dans *Les Gommes*, puisque Robbe-Grillet y combine d'une façon inusitée et fortement paroxystique les rôles du coupable et de l'enquêteur, tout en altérant une des règles fondamentales du genre : l'accès sûr à la vérité.

*Le Voyeur* est entièrement organisé autour du personnage de Mathias, un vendeur itinérant particulièrement attiré par les jeunes filles, qui revient sur son île natale croyant pouvoir y faire de bonnes affaires. À l'image de Wallas, ce personnage concilie les traits du coupable et de l'enquêteur, mais selon des paradigmes renouvelés. C'est qu'à l'inverse du policier des *Gommes*, qui en arrive fortuitement mais logiquement à la culpabilité, Mathias est (selon toute apparence<sup>369</sup>) l'assassin lucide d'une adolescente nommée Jacqueline Leduc. À cette figure du coupable se couple celle d'un enquêteur, mais un enquêteur aux fonctions et visées particulières, car il enquête sur son propre meurtre, dans la peau d'un éventuel policier.

Dès les premiers instants succédant au crime, *Le Voyeur* suit un schéma narratif structuré par de multiples retours en arrière, suivant la démarche de Mathias

---

<sup>369</sup> La critique robbe-grillétienne s'entend mal sur la réalité du meurtre : Mathias est-il coupable ou non ? Notons simplement que si tous les indices laissent croire à sa culpabilité, le meurtre s'avère toutefois finement occulté par le récit.



qui revisite ses actes et son parcours passés de manière à se forger un solide alibi et mettre en place le récit crédible de sa disculpation. Ce faisant, Mathias s'ingénie à combler son emploi du temps et à remplir le trou de quelques dizaines de minutes lors desquelles, selon toute vraisemblance, il a violé et assassiné Jacqueline. L'effet de ces flashbacks sur la structure du roman est particulier : *Le Voyeur* apparaît tel un récit policier, c'est-à-dire comme un texte qui se disloque et se fragmente en de multiples « déductions et hypothèses<sup>370</sup> », selon les divers raisonnements de Mathias. Mais à l'image des *Gommes* qui fait exploser son récit en conjectures et bris chronologiques divers, *Le Voyeur* exacerbe la déstructuration du temps policier : le récit acquiert ainsi, sur le plan formel, un aspect essentiellement éclaté et rhizomique, à l'égal des sentiers qui découpent l'île qu'arpente Mathias, à la recherche d'une voie pouvant corroborer son idéale « ligne théorique » :

[Les sentiers] offraient tous un parcours sinueux et morcelé, bifurquant, se raccordant, s'entrecroisant sans cesse, ou même s'arrêtant net au milieu des bruyères. Cette disposition obligeait à de multiples crochets, hésitations et reculs, posait à chaque pas de nouveaux problèmes, interdisait toute assurance quant à l'orientation générale du tracé adopté<sup>371</sup>.

Or, au sein de ce réseau déstructuré de fausses pistes montées par le personnage principal du *Voyeur*, ce n'est pas tant le récit du meurtre qui nous est donné à voir, mais plutôt celui de son occultation, créé dans l'effacement des traces pouvant mener à l'inculpation de Mathias. Ainsi, *Le Voyeur* est une contre-enquête

---

<sup>370</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 186.

policière<sup>372</sup>, dont le but consiste à dissimuler les indices du meurtre, à « transformer la contrevérité en simple anticipation<sup>373</sup> » et à gommer les traces susceptibles de mener au coupable. La perversité de Mathias gagne ainsi le récit en entier, qui répond à une dialectique du voilement où la vérité n'affleure qu'en de rares et brefs instants, et surtout par bribes incomplètes et évasives, pour être aussitôt refoulée par le texte ; à l'exemple de cette fugitive réminiscence du corps mutilé de Jacqueline, qui survient au moment où Mathias retourne sur les lieux du crime, à la recherche d'indices laissés derrière lui :

Il regarda de nouveau l'herbe à ses pieds, mais il avait cessé d'accorder de l'importance à ces pièces perdues : tout le monde, dans l'île comme partout, fumait ces mêmes cigarettes à marque bleue. Mathias, cependant, ne quittait pas le sol des yeux. Il voyait la petite bergère étendue à ses pieds, qui se tordait faiblement de droite et de gauche. Il lui avait enfoncé sa chemise roulée en boule dans sa bouche pour l'empêcher de hurler. Quand il releva la tête, il s'aperçut qu'il n'était pas seul. [...] Sur le moment, Mathias s'imagina voir à nouveau la petite Jacqueline. [...] Bientôt il se souvint : il avait affaire à la jeune femme qui vivait chez Jean Robin, dans la maisonnette au fond de la crique<sup>374</sup>.

Malgré ces quelques images relatant les brefs moments précédant la mort de Jacqueline, *Le Voyeur* n'offre à aucun moment un accès certain à la totalité du crime, se contentant de livrer quelques intuitions de Mathias, soutenues par les parcelles de souvenirs et les pulsions pédophiles du suspect. Même un « enquêteur [...] têt<sup>375</sup> » (mais vraisemblablement idiot) comme Julien Marek, possible témoin de l'affaire, n'offre aucune prise sûre sur le récit des événements afin de corroborer la thèse du

<sup>372</sup> Selon le terme employé par Alain-Michel Boyer pour qualifier la quête de Mathias. Alain-Michel Boyer « L'Énigme, l'enquête et la quête du récit : La fiction policière dans *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet », *French Forum*, vol. 6, n° 1, janvier 1981, p. 80.

<sup>373</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 178-179.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 212.

meurtre. Enfin, comme pour souligner l'impossibilité d'accéder réellement au récit du crime, le texte se clôt par une table rase faite sur les indices pouvant mener à la culpabilité de Mathias : les dernières preuves pouvant l'inculper sont brûlées et le corps de Jacqueline est finalement mis en terre sans qu'il y ait eu enquête de la part de la police. À l'inverse du roman policier conventionnel, *Le Voyeur* ne vise donc pas le dévoilement inconditionnel de la vérité ni la sanction du criminel, il soutient plutôt le maintien de l'énigme et l'omission de l'enquête policière.

Par rapport aux *Gommes*, *Le Voyeur* effectue un pas de plus dans la transgression de la logique policière, d'abord en conservant le mystère du crime intact, mais aussi en présentant une structure éclatée qui interdit toute synthèse finale entre le récit d'enquête et le récit du meurtre. Ce texte circulaire se clôt en son point d'origine, comme si rien n'avait eu lieu, comme si Mathias n'avait jamais mis les pieds sur les lieux du crime ; les seules traces qui subsistent de son passage étant la contestation de la logique du dévoilement et de la cohérence narrative du genre policier. Avec *Le Voyeur*, Robbe-Grillet met en place l'ingrédient principal qui se retrouvera dans ses romans policiers ultérieurs : une conception dynamique de l'investigation policière où l'enquête ne s'avère jamais définitivement close. C'est dans les traces de Mathias que marcheront les limiers robbe-grillétiens à venir, errant dans les méandres de leurs enquêtes.

Au terme de ces brèves analyses, revenons à notre question initiale : *Les Gommes* et *Le Voyeur* sont-ils des pastiches ou des parodies du roman policier ? Manifestement, ces deux romans cherchent à ébranler certaines des normes du genre :

le détective Wallas s'égare dans son enquête (et même : égare l'enquête), jusqu'à devenir l'assassin qu'il pistait, alors que Mathias concentre son énergie à effacer le crime dont il est l'auteur. Toutefois, la volonté de transgression atteint un degré plus important dans *Le Voyeur* que dans *Les Gommés* : alors que ce dernier se clôt par un retour aux fonctions policières traditionnelles en dévoilant la solution de l'énigme, le premier teste radicalement les limites du genre en entamant fortement sa prétention à révéler la vérité. Ce n'est qu'à partir de son deuxième roman que Robbe-Grillet met réellement à mal les lois du policier, dans la mesure où les fonctions essentielles du récit d'enquête s'y avèrent fondamentalement remises en question.

Il convient néanmoins de souligner que si ces deux récits mettent à mal certains mécanismes d'écriture propres au policier, ils ne renoncent pas totalement aux schèmes compositionnels du genre. Dans chacun de ces textes, des enquêtes ont lieu, et bien qu'elles n'aient pas les effets normalement escomptés, elles œuvrent en suivant les conventions du récit d'énigme. En ce sens, ni *Les Gommés* ni *Le Voyeur* ne visent le renversement total du genre sur lequel ils s'échafaudent : ils imitent et jouent avec le policier, tout en critiquant ses assises, sans toutefois chercher à le révoquer irrémédiablement.

D'une manière générale, le travail accompli par le néoromancier sur les conventions policier concourt essentiellement à éprouver la fixité structurelle et narrative de ce genre, et vise ultimement à dénoncer l'aspect figé des modèles d'écriture. C'est donc tout le roman comme modalité de narration qui est affecté par cette remise en question de la conformité du récit d'enquête. Les premiers romans de Robbe-Grillet trahissent ainsi une volonté certaine de se détacher d'un héritage

littéraire perçu en maints points comme stérilisant ; ce faisant, le néoromancier initie la vision régénératrice de la littérature qui caractérise en grande partie son œuvre, fondée sur une conception de la parodie qui rappelle celle des formalistes russes, voulant qu'« une filiation littéraire [soit] avant tout combat, *destruction* de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments<sup>376</sup>. » C'est sur cette idée de remise en question du policier que Robbe-Grillet articulera ses parodies ultérieures, mais selon une configuration quelque peu renouvelée et foncièrement achevée de l'herméneutique policière : en promouvant une fragmentation et une ouverture totales du récit d'enquête.

### ***Glissements progressifs du plaisir et Djinn : parodie et devenir***

Après la publication du *Voyeur*, Alain Robbe-Grillet fait un usage plus discret du policier dans ses romans et ses ciné-romans, dans la mesure où les canons du genre s'estompent derrière une enquête qui acquiert souvent le statut de simple prétexte à intrigue ou de motif ludique de création. Mais il n'en demeure pas moins que le policier ne cesse de hanter les écrits robbe-grilléliens, empruntant la forme, par exemple, d'un mari jaloux cherchant les preuves de l'adultère de son épouse, ou encore l'aspect d'un amoureux lancé sur les traces d'une femme mystérieusement disparue au travers du dédale de Constantinople. Robbe-Grillet n'a donc pas réécrit de récit policier aussi explicite que celui des *Gommes* ; toutefois, dans les œuvres ultérieures du néoromancier, la majorité des personnages-enquêteurs mis en scène par

---

<sup>376</sup> Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », *loc. cit.*, p. 67.

Robbe-Grillet sont à l'image des limiers qui s'activent dans ses deux premiers romans, c'est-à-dire empêtrés dans une intrigue qui souvent les dépasse et convoitant une vérité qui tend à leur échapper.

Après avoir exploré les possibilités du genre dans *Les Gommés*, puis renversé sa dialectique du dévoilement dans *Le Voyeur*, Robbe-Grillet s'attaque à un aspect particulier du récit policier que Jacques Dubois résume en des termes simples : « le récit d'énigme est strictement finalisé. Sa lecture est toute hantée par la réponse attendue à la question initiale<sup>377</sup>. » Dans les ouvrages à caractère policier écrits par Robbe-Grillet à la suite du *Voyeur*, et plus particulièrement dans *Glissements progressifs du plaisir* et *Djinn*, la finalité sur laquelle repose le récit d'enquête se voit reléguée à un rôle secondaire, dans la mesure où nulle réponse définitive ne parvient à clore la question initiale. En conséquence de cette parodie du policier, tel que l'entend Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, le mouvement de la signification ne trouve pas son terme : « de même que les solutions ne suppriment pas les problèmes, mais y trouvent au contraire les conditions subsistantes sans lesquelles elles n'auraient aucun sens, les réponses ne suppriment aucunement la question ni ne la comblent, et celle-ci persiste à travers toutes les réponses<sup>378</sup>. »

L'idée de structure lacunaire développée par Deleuze est une porte d'entrée privilégiée afin d'étudier l'usage du roman policier par Robbe-Grillet. Comme le note le néoromancier lui-même dans l'entretien cité en introduction à ce chapitre, où il contraste ses ouvrages à caractère policier par rapport aux canons du genre, à l'ère

---

<sup>377</sup> Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 131.

<sup>378</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1969, p. 79.

poststructurale, la notion de structure et l'idée de sens qui lui est corrélée perd de son immuabilité et acquiert une dimension essentiellement dynamique :

Dans les définitions modernes de la structure, la notion de « trou », la notion d'espace vide prend de plus en plus d'importance. Vous vous rappelez que dans la *Logique du sens* [...], Deleuze donne une définition de la structure qui est très amusante. Je vous la donne en gros : il dit que pour faire une structure, il faut deux séries qui sont parallèles, mais qui semblent converger, l'une étant par exemple une série de choses abstraites, l'autre une série d'événements concrets ; dans une série il y a une case qui manque et dans l'autre série il y a une case en trop. C'est donc du fait de la circulation du sens que produisent ce manque et ce trop que naît la *vie* de la structure<sup>379</sup>.

Chez Deleuze, effectivement, le sens apparaît comme un effet de surface créé dans un mouvement circulatoire entre les instances signifiantes et signifiées (grossièrement : entre langage et choses), ou encore dans le *glissement* (qui est un principe différenciant immanent chez Deleuze<sup>380</sup>) au travers des diverses identités corrélées, où on assiste « comme dans un jeu, [...] à la combinaison de la case vide et du déplacement perpétuel d'une pièce<sup>381</sup>. » Le sens est ainsi un pur devenir, une dynamique qui entraîne la signification dans un mouvement incessant d'affirmations inachevées ou lacunaires au sein d'« identités infinies » : « c'est le propre du sens de ne pas avoir de direction, de ne pas avoir de "bon sens"<sup>382</sup> ».

Au moment d'écrire *Logique du sens*, Gilles Deleuze constatait déjà dans l'écriture robbe-grillétienne un tel déploiement de la dynamique des effets de sens qui détermine la modernité : « cette découverte de la surface, cette critique de la profondeur, forment une constante de la littérature moderne. Elles inspirent l'œuvre

<sup>379</sup> Alain Robbe-Grillet, « Entretien », *loc. cit.*, p. 17.

<sup>380</sup> Sur la question du plan d'immanence, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Le Plan d'immanence », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minit, coll. « Reprise », 2005, p. 38-58.

<sup>381</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 105.

de Robbe-Grillet<sup>383</sup>. » Il note encore, plus loin, que « Robbe-Grillet établit ses séries de descriptions d'état de choses, de désignations rigoureuses à petites différences, en les faisant tourner autour de thèmes figés, mais propres à se modifier et à se déplacer dans chaque série de manière imperceptible<sup>384</sup>. » C'est peut-être en réponse à Deleuze que Robbe-Grillet écrit et filme *Glissements progressifs du plaisir*, œuvre de simulacres qui explore les effets de surface et les divers mouvements de la signification et dans laquelle agit, telle une figure carrollienne, une héroïne-enfant magicienne prénommée Alice<sup>385</sup>; mais surtout, où le policier acquiert un statut foncièrement ouvert, à titre de moteur d'une quête infinie de la signification.

*Glissements progressifs du plaisir* se donne à lire comme une œuvre policière : Alice, soupçonnée du meurtre de sa compagne Nora, est enfermée dans une prison pour jeunes filles, où elle est interrogée par diverses figures judiciaires, dont un magistrat et une avocate. L'ensemble du récit repose donc sur la question essentielle au policier : qui a tué ? D'emblée, Alice clame son innocence, « quelqu'un d'autre est venu<sup>386</sup> » et a profité de la posture soumise de Nora (attachée comme il se doit à un lit de cuivre) pour l'assassiner. Toutefois, dans ce ciné-roman les divers éléments qui régularisent le récit d'enquête s'avèrent vite subvertis par une narration qui, avant tout, cherche à jouer avec le genre<sup>387</sup> : les interrogatoires se font

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>385</sup> Du moins dans le ciné-roman, puisque dans le film son nom n'est pas prononcé. Notons au passage que par souci de clarté référentielle, notre analyse reposera moins sur les images du film que sur les mots de son correspondant cinéromanesque.

<sup>386</sup> Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>387</sup> Cet aspect ludique se voit souligné par la mise à distance du récit que produit la voix narrative, qui souvent commente ou interprète les actions d'une manière généralement sérieuse, mais aussi critique, voire autodérisoire. L'effet de distanciation propre à la parodie se manifeste ainsi avec force dans *Glissements progressifs du plaisir*. Notons dans la même veine que les stéréotypes sadomasochistes médiévaux exploités par Robbe-Grillet dans ce ciné-roman concourent aussi à créer un effet de



inquisitoires, les indices ne mènent à rien, la vraisemblance dérape et l'interrogée se soucie moins de la vérité que des perversions de ses geôliers.

Déjà, dans les premiers plans du récit, des doutes s'installent dans l'esprit du lecteur concernant la conformité de ce texte envers le modèle policier. Aidé par une structuration en montage de type alterné, *Glissements progressifs du plaisir* nous « montre » simultanément deux actions en apparence distinctes, une première où Alice déshabille tranquillement Nora, la pose sur le lit de cuivre où elle lie ses poignets aux barreaux et peint son corps d'une couleur rouge ; une seconde où on nous décrit une voiture de police filer à toute allure dans les rues d'une ville, accompagnée par les hurlements de sa sirène. Tout à coup, ces deux séquences se rejoignent : alors qu'Alice, « – dérangée par quoi ? – se relève de son ouvrage et pousse un cri d'effroi, en regardant vers l'objectif<sup>388</sup> », la voiture de police stoppe près d'un immeuble et la portière s'ouvre. Après une brève ellipse (raccord de l'image entre la porte de l'automobile et celle de l'appartement d'Alice), un policier surgit dans le logis et l'inspecte sous le regard indifférent de la jeune héroïne. Il trouve Nora baignant dans son sang, une paire de ciseaux plantée dans le sein gauche. Or, dans cet assemblage hétéroclite d'actions, ce que l'image filmique ne dit qu'implicitement, mais que le spectateur tend à trouver plutôt incohérent et bizarre, le narrateur du ciné-roman le formule ainsi : voyant le corps mort de Nora,

---

distance critique, par la promotion de fantasmes populaires dont le caractère kitsch se voit exacerbé par le néoromancier : « Tous ces tableaux vivants des souterrains, se référant sans ambiguïté à l'imagerie populaire traditionnelle du type "Tortures de l'Inquisition", sont donc des stéréotypes pour magazines spécialisés, et non des documents ou des recherches de fantastique. Comme c'était le cas pour les scènes de falaise (n° 14) et de rues à prostituées (n° 18), comme on l'a signalé encore à propos des photos de prison médiévale prises par le reporter (n° 13), on a de nouveau ici affaire à des cartes postales dont le "réalisme" (c'est-à-dire en fait l'expression codée d'une signification reçue) s'oppose à l'abstraction blanche de l'appartement et surtout de la cellule (qui constitue censément la réalité présente !). » *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 32.

« [l']inspecteur de police a une sorte de ricanement devant ce spectacle, et pas la moindre surprise : c'était visiblement ce qu'il cherchait, comme s'il était venu tout exprès pour constater cet assassinat (prévenu par qui ?)<sup>389</sup>. » En effet : prévenu par qui ? La simultanéité des actions suggérées par le montage alterné des images de l'appartement et de la voiture de police (que reproduit avec exactitude le ciné-roman), engage d'emblée le récit au sein d'un intense paradoxe dans la mesure où le policier semble mis au courant du meurtre avant même qu'il n'ait eu lieu. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, au moment où l'enquête s'amorce, les premières pages du récit mettent durement en échec la vraisemblance du genre policier, puisque l'investigation semble précéder le meurtre. Des doutes s'installent alors dans l'esprit du lecteur : l'enquêteur joue-t-il double ? Ou encore : cette incohérence vise-t-elle à mettre à mal la logique du récit, *Glissements progressifs du plaisir* s'efforçant ainsi à briser les prétentions chronologiques du récit d'enquête ? Répondons simplement : un peu des deux. Car si l'enquêteur joue double dans ce ciné-roman, c'est surtout au service d'un texte qui tend à briser les normes compositionnelles du roman policier. Cet enquêteur offre d'ailleurs une bonne image du récit d'énigme dans *Glissements progressifs du plaisir* : son investigation semble mue par une profonde obstination sans cause apparente, elle suit un parcours chaotique et fou, comme le récit dans sa globalité suit un schéma narratif désordonné :

on dirait qu'il tourne en rond à la recherche d'un centre caché, ouvrant en passant de multiples portes (de communication ou de placards : il y en a même dans le plafond !), refaisant plusieurs fois les mêmes fragments de parcours et les mêmes gestes, comme s'il était perdu dans un labyrinthe, sans abandonner pour cela un comportement plein d'assurance<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 34.

Les questions du limier semblent sans directions précises, parfois elles paraissent se référer aux éléments d'enquête, d'autres fois elles n'ont aucune visée apparente, sinon, elles embrayent d'une manière totalement fortuite sur des événements à venir du récit. Bref, elles mélangent

des questions d'apparence policière :

« À quelle heure êtes-vous rentrée hier soir ? »

« Pourquoi les stores étaient-ils fermés ? »

« Vous connaissez un certain Boris ? »

à des phrases tout à fait dérisoires :

« Vos dernières vacances, vous les avez passées où ? »

« Vous aimez les œufs ? »

« Qu'est-ce que vous faites exactement ? Vous êtes comédienne ?...

Danseuse ?... Mannequin ?... Call girl ?... Cover girl ?... Girl ?... Script girl ?...

Hein ? »

« Combien possédez-vous de paires de chaussures ? »

« Savez-vous nager ? »

« À quel âge avez-vous fait votre première communion<sup>391</sup> ? »

Finalement, cet enquêteur a un aspect louche, mystérieux et des manières d'amateur qui lui donnent un « air inquiétant » ; « [i]l a d'ailleurs tripoté le corps de la victime avec une désinvolture fort peu professionnelle<sup>392</sup>. » Par cette figure de limier étrange, nous glissons dans ce roman avec la ferme intuition que ce qui nous est donné à lire a peu à voir avec le policier, du moins tel que l'entend le « sens commun ».

Les distorsions du modèle policier ne s'arrêtent pas à cette figure trouble d'enquêteur. Elles touchent aussi (et surtout) la prétention de ce genre à reconstruire d'une manière vraisemblable le récit du crime et, conséquemment, à accéder à la vérité. Cette contestation du policier se fait particulièrement sentir sur le plan des

---

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 37.

interrogatoires qui parsèment le récit, lors desquels Alice, suspectée de mensonge, manifeste une grande puissance d'invention... et de perversion.

L'interrogatoire est un des éléments centraux du roman policier, à partir duquel l'enquêteur peut piéger l'interrogé et lui soutirer sinon des aveux, du moins une piste d'investigation. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, cette forme de discours constitue la matière première du récit, puisque l'ensemble de l'action se produit dans l'univers clos d'une cellule, où Alice reçoit la visite de diverses figures d'interrogateurs. Toutefois, à la prétention au vrai qui est normalement liée aux interrogatoires policiers, *Glissements progressifs du plaisir* substitue de puissants rapports de force entre l'interrogateur et l'interrogée, d'où émerge finalement l'impossibilité d'objectiver le récit du meurtre. Cette impossibilité prend d'abord sa source chez les enquêteurs qui, en lien avec la thématique de la torture sexuelle développée tout au long du ciné-roman, ont des comportements foncièrement inquisiteurs. Le premier interrogateur à visiter Alice est à cet effet exemplaire : juge à l'allure entêtée, le magistrat questionne la prisonnière afin de lui soutirer le récit du meurtre de Nora. Bien qu'Alice soutienne fermement la thèse qu'une troisième personne a pénétré dans l'appartement et tué sa compagne, le magistrat refuse de la croire et la soumet à de violents interrogatoires dont la seule conclusion possible semble un aveu de culpabilité. Ainsi, lorsqu'elle affirme avoir vu le tueur assassiner Nora, le magistrat réagit fortement, il « fait encore quelques pas nerveux, et s'écrie : "Et vous êtes restée bien sage à le regarder faire ! Tu te fous de moi, hein ? Tu te fous de moi"<sup>393</sup>» En plus du magistrat, le personnage de sœur Julia répond aussi au

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 50.

modèle d'inquisiteur : jugeant Alice une « fille du démon<sup>394</sup> », elle s'allie au juge d'instruction dans un interrogatoire à caractère injurieux, où les questions se réduisent à de simples invectives : « Chienne. Putain. Crapaud<sup>395</sup>... » Ces interrogatoires inquisiteurs apparaissent vite minés aux yeux d'Alice qui ne peut que leur opposer, aux dépens du dévoilement de la vérité, ses pouvoirs<sup>396</sup> de séduction et ses capacités d'invention.

Alice programme l'échec des inquisiteurs dont elle est la victime, en renversant le rapport de domination qui les régit par la confrontation des interrogateurs à leurs perversions cachées. Ainsi, s'étant entaillé le gros orteil avec un morceau de verre, elle soumet le magistrat à une séance de fétichisme, lui offrant de sucer son pied ; acte auquel il s'adonne aussitôt, l'air mystifié. Or l'effet est immédiat sur le ton de l'interrogatoire : suite à cette scène de fétichisme, le magistrat questionne Alice « d'une voix plus songeuse qu'inquisitrice<sup>397</sup>. » Au pasteur qui souhaite la confesser au sujet de son crime, Alice a recours au même stratagème et lui oppose des histoires d'amours lesbiennes, vers lesquelles le prêtre s'avère naturellement porté :

Alice se frotte un peu le pubis, comme une petite fille pour clamer une démangeaison :

« C'est vrai, mon père, il y a une des sœurs qui me touche souvent à cet endroit. Je croyais que c'était par hasard. »

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>396</sup> Avec ce terme, nous nous référons à l'intertexte de *La Sorcière* de Michelet qui sous-tend *Glissements progressifs du plaisir*, et qui offre d'ailleurs un modèle parfait pour les interrogatoires inquisiteurs du magistrat, de sœur Julia et du pasteur. Voir John J. Michalczyk, « Robbe-Grillet, Michelet and Barthes : from *La Sorcière* to *Glissements progressifs du plaisir* », *The French Review*, vol. LI, n° 2, December 1977, p. 233-244.

<sup>397</sup> Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, *op. cit.*, p. 65.

Cette fois, le pasteur est « ferré ». Stoppé net dans sa marche forcenée, il s'assoit sur le lit tout près de la prisonnière ; il parle avec une voix qui se voudrait justicière, mais qui montre surtout son propre trouble :

« Que dites-vous, petite malheureuse ? Donnez-moi des détails. Aussi nombreux et précis que vous pourrez. C'est pour votre salut<sup>398</sup>. »

Et Alice de raconter ces histoires, dans une séquence que le ciné-roman titre « Scène dite des fantômes lesbiens<sup>399</sup> » qui apaise instantanément les volontés inquisitoires du pasteur. Ainsi, aux dépens de la révélation de la vérité et face à des interrogateurs inquisitoriaux, Alice oppose un renversement subtil des rôles de l'inquisiteur et de l'interrogée, où elle prend avantage des désirs obscurs de ses interlocuteurs afin de soumettre ceux-ci à son amoralité impudeur. Mais là ne s'arrête pas la faillite des interrogatoires : l'imagination foisonnante d'Alice fait elle aussi à maintes reprises détourner le récit de la vérité.

Telle l'Alice de Lewis Carroll, l'héroïne de *Glissements progressifs du plaisir* fait montre d'une capacité d'invention sans bornes, qu'elle utilise à ses fins, de manière à court-circuiter le bon déroulement des interrogatoires dont elle est l'objet. Aux éléments d'enquête et aux raisonnements apportés par le magistrat, elle objecte des contre-hypothèses, suivant une volonté manifeste de brouiller les pistes :

« Donc, vous continuez à prétendre qu'un homme, dont vous ne savez rien, mais qui semblait depuis plusieurs jours surveiller vos allées et venues, est entré brusquement chez vous... Comment est-il entré ?

— Avec sa clef. »

[...]

« Il avait une clef de votre appartement ?

— Une fausse clef, bien sûr !

— Comment l'avait-il eue ?

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 118.

— Il l'avait fait faire. La vraie clef restait toujours sous le paillason, quand on n'était pas ensemble. On n'en avait qu'une, pour Nora et moi. Un jour, il l'a prise et il a fait fabriquer un double minute par le serrurier du coin.

— Comment le savez-vous ?

— Je ne sais pas, j'imagine... Ou bien il a dit que c'était chez lui et qu'il avait perdu sa clef ; le serrurier est venu travailler directement sur la porte, un après-midi qu'on n'était là ni l'une ni l'autre... Ou bien...

— Ça suffit ! Les suppositions, c'est pas votre boulot !

— Vous avez dit qu'il fallait être coopérative<sup>400</sup>. »

Le jeu de dérivation de l'enquête auquel se livre Alice lors de ses interrogatoires est accentué par les importantes digressions qui parsèment le récit, dans lesquelles la prisonnière s'étend longuement en racontant soit ses expériences passées (la mort de son professeur ou ses diverses expériences sexuelles), soit des histoires totalement fantasmées (les scènes sadomasochistes qui ont lieu dans les caves du couvent, ou encore les fantaisies lesbiennes qu'affectionne le pasteur). « [S]ous prétexte d'aider à découvrir une vérité dont elle semble en fait se préoccuper fort peu<sup>401</sup> », les inventions d'Alice ont en fait une influence inverse : elles font éclater le récit d'enquête en plusieurs microrécits qui contestent ses prétentions téléologiques et nient toute possibilité de résoudre l'énigme. Les réprimandes de l'avocate envers le comportement d'Alice, en plus de paraphraser la forme empruntée par le roman, sont à cet effet évocatrices :

— [...] vous avez assez joué, mon petit : ressemblances, répétitions, substitutions, simulacres, ça suffit maintenant. Votre affaire est assez mauvaise comme ça.

— Et alors ? Qu'est-ce que je risque ? On ne décapite pas les petites filles, n'est-ce pas ? »

[...]

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 18.

« Taisez-vous, idiot ! Vous savez bien que vous êtes innocente, mais vous faites tout pour qu'on croie le contraire<sup>402</sup>.

Si l'interrogatoire est au centre de *Glissements progressifs du plaisir*, les comportements douteux des inquisiteurs et les facultés de perversion et d'invention de l'interrogée minent toute prétention à la vérité. En conséquence, le récit éclate et est emporté dans des dérives où l'enquête se voit à plusieurs reprises doublée par les fabulations de la prisonnière. Or, cette défiguration du récit d'enquête n'est pas sans répercussions sur un autre élément fondamental du genre : l'indice.

L'enquête policière a valeur d'un puzzle ou d'un cryptogramme ; selon Jacques Dubois, « elle voit le détective comme celui qui patiemment assemble les pièces d'une séquence passée jusqu'à ce que des fragments naissent [*sic*] un ensemble cohérent, complet et significatif<sup>403</sup>. » Ainsi, à partir des indices matériels qu'il collige et synthétise, le détective remonte aux circonstances et aux causes du crime. Or, dans *Glissements progressifs du plaisir*, il en va tout autrement : bien que plusieurs traces susceptibles de mener au meurtrier sont relevées par la police (un soulier, une bêche, une paire de ciseaux, une bouteille...), elles n'indiquent toutefois rien. Les ciseaux plantés dans le corps de Nora, malgré qu'ils portent les empreintes d'Alice, auraient tout aussi bien pu avoir été manipulés par un assassin ganté. Et la bouteille de verre, brisée sur le sol de l'appartement, n'a valeur d'indice que fortuitement et hypothétiquement :

« Vous ne connaissez pas cet objet ? »  
[...]  
« Non ! Merde ! »

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>403</sup> Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 123.



[...]

« On l'a pourtant trouvé dans votre chambre. »

— Tiens ? C'était peut-être à Nora.

— Et vos empreintes y ont été relevées, toutes fraîches.

— Pas d'autres traces ?

— Seulement celles de l'inspecteur qui a fouillé l'appartement, après le meurtre. »

[...]

« C'est l'arme du crime ?

— Apparemment non, vous le savez bien.

— Alors qu'est-ce que vous en avez à foutre ?

— Et bien, ça *aurait pu* être l'arme du crime<sup>404</sup>. »

Les indices, dans *Glissements progressifs du plaisir*, ne favorisent en rien la reconstitution du récit du crime. Si nous les retrouvons tout au long du texte, ce n'est manifestement pas en raison de leur caractère indiciel, mais pour autre chose : à titre d'éléments « générateurs<sup>405</sup> » du récit. La bouteille, par exemple, apparaît à de multiples reprises dans le texte, transposée dans diverses séquences et transfigurée à travers diverses fonctions, perdant ainsi toute vraisemblance logique. Elle se couple ainsi au thème de la mer, omniprésent dans *Glissements progressifs du plaisir*<sup>406</sup>, et à celui de la couleur rouge généralement associée à la violence sexuelle et au vampirisme<sup>407</sup>. Elle sert de plus à l'action du récit : dans la scène où le magistrat

<sup>404</sup> Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, *op. cit.*, p. 40-42.

<sup>405</sup> Suite à une communication sur l'écriture de ses romans (« Sur le choix des générateurs »), Robbe-Grillet tint ces mots éloquents : « ce que le générateur a de particulier, c'est qu'il engendre : il s'engendre lui-même et engendre d'autres générateurs. Il y a sans cesse des constellations mobiles qui se forment et se déforment. » Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui 2*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>406</sup> Par exemple : « de nouveau l'image de la vague sur le sable, qui cette fois roule une bouteille de verre blanc, intacte et bouchée, bien que vide », Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>407</sup> Par exemple : « Soudain, le garçon saisit sa bouteille (qu'il avait posée sur le sol), il en casse le goulot d'un geste sec sur la barre en cuivre du lit (image en gros plan, pour double raison d'esthétique et de commodité : c'est presque un insert) et s'approche d'Alice qui n'a pas bronché ; il fait couler lentement le sirop (choisir un liquide – groseille, framboise ou grenadine – qui ne tache pas la chair de façon durable) sur l'épaule, l'aisselle, un sein, le nombril, l'aîne et le pubis. Il repose la bouteille à demi vide, se penche (agenouillé sur le lit) pour lécher délicatement le creux de l'aisselle [...]. » *Ibid.*, p. 73.

lèche le sang sur le pied d’Alice, c’est un tesson de bouteille qui a causé la coupure. Enfin, elle réapparaît à la fin du ciné-roman, où elle sert à ouvrir le texte sur un avenir qui le déborde. En effet, dans la scène de reconstitution du crime, où l’avocate tient le rôle de Nora, la bouteille se plie aux propos prophétiques du magistrat (« ça *aurait pu* être l’arme du crime ») et devient la pièce maîtresse d’une nouvelle enquête :

Au cours d’une espèce de lutte avec Alice, [l’avocate] heurte violemment de son bras libre le dessus de la table de nuit, juste sur le plus gros fragment de bouteille cassé (qui semble la reproduction de la pièce à conviction exhibée par le magistrat au n° 7, aperçue d’ailleurs à plusieurs autres reprises dans le film). [...] L’avocate s’est ouvert le poignet et perd du sang en abondance [...]. Au lieu de tenter un garrot, ou de chercher du secours à l’extérieur, on dirait qu’Alice fait tout pour que la blessée saigne le plus possible<sup>408</sup>.

L’avocate morte, l’inspecteur (celui du début) entre dans la pièce et lance, après avoir constaté le renouvellement de la scène criminelle : « Ah bon... Alors, tout est à recommencer<sup>409</sup>. » Dès lors, l’enquête ne peut que continuer, suivant de nouvelles dérives, de nouveaux indices.

À l’exemple de la bouteille dont nous avons suivi les transformations, l’indice dans *Glissements progressifs du plaisir* se voit vidé de sa fonction première (celle de trace d’un crime passé) et instrumentalisé par un récit qui l’utilise à titre de moteur de production et de création. Résistant à la signification et à la synthèse, l’indice apparaît ainsi comme un principe de dynamisation du sens au sein d’un texte qui, telle une « architecture mobile<sup>410</sup> », loin de prétendre au déchiffrement total de l’énigme, vise

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 19.

plutôt à relier « par des glissements successifs les divers objets retenus par l'enquête comme pièces à conviction<sup>411</sup> ».

Au moyen de distorsions des fonctions conventionnelles de l'interrogatoire et de la mise en dérivation des fonctions traditionnelles de l'indice, l'enquête policière se voit fortement défigurée dans *Glissements progressifs du plaisir*. Niant toute possibilité de parvenir à un consensus par le dialogue, ce ciné-roman encourage un incessant débat autour de la vérité concernant le crime. Contestant la fixité identitaire de l'indice, il promeut une articulation incessante des données fondamentales de l'énigme et son impossible synthèse. Ce faisant, il met de l'avant le processus de l'enquête, mais selon des données fondamentalement antirationalistes et antipositivistes. Et si, comme par hasard, l'enquêteur arrive à découvrir la vérité, elle se retrouve marginalisée par un récit qui se refuse à mettre un terme à sa course<sup>412</sup>. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, rien n'est fini, tout est toujours à recommencer, selon des paradigmes sans cesse renouvelés. Avec *Djinn*, Alain Robbe-Grillet parodie de manière analogue le policier, mais en radicalisant la fuite du sens.

*Djinn*<sup>413</sup> est un roman qui cache sous son apparence simpliste une structure complexe, composée d'une double trame qui enserre un récit mélangeant le

---

<sup>411</sup> *Ibid.*

<sup>412</sup> En effet, l'inspecteur disculpe Alice à la fin du ciné-roman. Toutefois, cette solution paraît négligeable dans l'économie du récit et n'a d'ailleurs pas d'effet notable, ni sur Alice qui reste indifférente, ni sur le texte qui s'ouvre sur une nouvelle enquête.

<sup>413</sup> Alain Robbe-Grillet, *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris, Minuit, 1981, 146 p. Peut-être n'est-il pas inutile d'évoquer que *Djinn* est à l'origine un récit titré *Le Rendez-vous*, écrit pour une classe américaine de français, et qui n'était composé que des huit chapitres centraux. Ce livre scolaire était construit en dix-sept leçons démontrant d'une manière progressive les difficultés de la langue française. Ce n'est qu'en vue de publication aux Éditions de Minuit qu'Alain Robbe-Grillet a enchâssé ce texte au creux d'un prologue et d'un épilogue à caractère policier. Voir Alain Robbe-Grillet et Yvone Lenard, *Le Rendez-vous*, New York, CBS College Publishing, 1981, 184 p. À propos

fantastique et le merveilleux à l'espionnage et à la science-fiction, au sein d'un métarécit de type policier<sup>414</sup>. L'histoire enchâssante, composée d'un prologue et d'un épilogue, inaugure le récit à la manière d'un roman d'enquête, à savoir sur une question qui a valeur d'énigme à résoudre : qui est ce professeur de français étrangement disparu, nommé Simon Lecœur (alias Boris Koershimen, alias Robin Kōrsimos, alias Yann ou Ján) ? Une enquête a eu lieu, menée par la « vraie » police, mais elle s'est avérée vaine. La seule pièce à conviction dont les enquêteurs disposaient est restée muette : c'est le texte enchâssé, trouvé sur la table de travail de Simon Lecœur. C'est alors que nous, lecteurs, prenons le relais de la police traditionnelle, encouragés par le narrateur du récit enchâssant à découvrir la « cause secrète<sup>415</sup> » qui se terre sous ce récit opaque : qui est Simon Lecœur et que lui est-il arrivé ?

D'emblée, le narrateur du prologue nous avertit au sujet de l'aspect chimérique de l'enquête à laquelle nous nous adonnerons. Le seul indice dont nous disposons, le récit de Lecœur, est « un texte instable, lacunaire, ou comme fissuré<sup>416</sup> », « [l]e degré de probabilité des événements [y apparaît] trop faible par

---

de cet aspect hybride de *Djinn*, Denis Bernard et Francis Debyser notent que Robbe-Grillet a su tirer de cette expérience grammaticale et formelle originale un prétexte à expérimentation compositionnelle inédit. Voir Denis Bernard et Francis Debyser, « *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet. Roman-manuel ou manuel du roman ? », *Le Français dans le monde*, n° 68, avril 1982, p. 52-58. Soulignons en outre que le djinn est un génie mythique dans le folklore sémitique. On retrouve ce sens merveilleux dans le nom de Jean (prononcé en anglais), personnage féminin de *Djinn*.

<sup>414</sup> Pour Barbara Havercroft, ce mélange des genres reproduit sur le plan formel l'indiscernabilité de l'identité sexuelle des personnages de *Djinn*, Robbe-Grillet cherchant dans ce roman à déconstruire la logique binaire des systèmes de pensée dialectiques ainsi que leurs prétentions à la synthèse (et à la vérité). Ainsi, « *Djinn* incorporates typical features of several genres, such as the fantastic narrative, the science-fiction novel, the detective story, and the spy novel, without adhering strictly and completely to the norms of any of these forms. » Barbara Havercroft, « Deictic Dilemmas and Robbe-Grillet's *Andro-Djinn* », *Recherches sémiotiques*, vol. 10, n°s 1-2-3, 1990, p. 49.

<sup>415</sup> Alain Robbe-Grillet, *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*, op. cit., p. 7.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 7.

rapport aux lois du réalisme traditionnel<sup>417</sup> », et les circonstances dans lesquelles le manuscrit a été trouvé rendent difficile la datation et l'authentification du texte :

Le texte qui nous occupe [...] était placé en évidence sur sa table de travail [...], à côté d'une machine à écrire vétuste qui, selon les experts, est en effet celle dont on s'est servi pour la frappe. Pourtant, la date de ce travail remonterait à plusieurs semaines, sans doute même à plusieurs mois ; et, là aussi, la proximité de la machine et des feuillets pourrait donc être le résultat d'une mise en scène, d'une falsification imaginée par ce personnage glissant afin de brouiller ses propres traces<sup>418</sup>.

Bref, l'enquête s'annonce à l'image des mélanges génériques qui composent le récit enchâssé : tel un embrouillamini. De ce texte cryptique, peut-il jaillir une réponse ? À l'évidence, non : l'opacité de la quête qui y est représentée, le brouillage de la chronologie et l'aspect inextricable de la vérité et de la fiction, s'y opposent.

Les huit chapitres qui composent le récit enchâssé suivent essentiellement la trame d'un récit d'espionnage, dont le héros est Simon Lecœur. Ayant répondu à une offre d'emploi qui s'apparente vite à une mission secrète, Lecœur se voit confier, par le personnage de Djinn, une tâche à la visée plutôt élémentaire, qui consiste grosso modo à se présenter à un rendez-vous :

J'ignore, pour le moment, le sens exact de la mission : elle consiste seulement à repérer un certain voyageur (j'ai sa description précise en tête), qui arrive à Paris par le train d'Amsterdam, à 19 heures 12. Ensuite, une filature discrète du personnage me mène à son hôtel. C'est tout pour l'instant. J'espère savoir bientôt la suite<sup>419</sup>.

Or, cette mission est rapidement dénaturée par les inquiétants membres de l'organisation secrète pour laquelle travaille Lecœur, qui le font dévier de son but

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 27.

premier en le guidant au travers d'une quête labyrinthique dont l'objectif va en s'opacifiant : « Plus je réfléchis à tout cela, moins les choses s'éclaircissent, et plus je conclus à la présence ici d'une énigme... [...] Hélas, je ne résous rien du tout<sup>420</sup>. »

Le chapitre 5 du récit se donne à lire comme un éclaircissement de la mission de Lecœur, par lequel elle doit normalement trouver son sens. Conduit les yeux bandés à une salle de réunion de l'organisation secrète, il entend un discours expliquant le but de l'organisation : grande œuvre humanitaire, entreprise internationale, son combat consiste à libérer l'homme de l'emprise des machines (c'est-à-dire du machinisme), responsables de « la division du travail en menus fragments dépourvus de tout sens<sup>421</sup>. » Toutefois, à l'esprit de Lecœur, ces explications sonnent faux : d'abord, il s'est trouvé manipulé par l'organisation depuis le début de sa mission, comme le sont les travailleurs soumis aux machines ; mais surtout, il ne peut s'empêcher de constater l'absurdité de ce discours, puisque relevant le bandeau, il s'aperçoit que le locuteur du manifeste antimachinisme est en réalité... un magnétophone. Chez l'espion de fortune, le doute réapparaît : « [d]e nouveau, la méfiance m'a envahi. Je sens comme un danger inconnu, obscur, qui plane sur cette réunion truquée. Cette salle remplie de faux aveugles est un piège, où je me suis laissé prendre<sup>422</sup>... » Dès lors, l'opacité qui déterminait la quête de Lecœur refait surface, perdant celui-ci dans un récit compliqué d'énigmes auquel « plus il y réfléchissait, moins il en apercevait le fil conducteur<sup>423</sup>. » Chez le lecteur/enquêteur,

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 77. C'est le modèle d'organisation du travail inspiré par le fordisme.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 88.

cette quête sans direction réelle a un effet analogue : elle constitue un obstacle assuré à la compréhension exacte du mystère.

La cohésion et la vraisemblance typiques du récit policier s'avèrent aussi fondamentalement remises en cause dans *Djinn*. À de multiples reprises et sous plusieurs aspects, ce roman fait montre d'une forte volonté de rompre avec le pacte réaliste, rupture qui n'est pas sans incidences sur l'épistémologie policière puisqu'elle remet en cause le bon exercice de la logique. Ainsi voyons-nous, tout au long du texte, Simon Lecœur confronté à des actions incompréhensibles, telle cette rencontre surréaliste avec deux enfants, Jean et Marie, dont le premier a l'étrange habitude de mourir :

« Il meurt souvent ?

— En ce moment, oui, assez souvent. D'autres fois, il reste plusieurs jours sans mourir.

— Et cela dure longtemps ?

— Une heure peut-être, ou une minute, ou un siècle. Je ne sais pas. Je n'ai pas de montre.

— Il sort tout seul de la mort ? Ou bien tu dois l'aider ?

— Quelquefois il revient tout seul. En général, c'est quand je lave sa figure ; vous savez : l'extrême onction<sup>424</sup>. »

Face à une telle absence de logique, Lecœur cherche à rationaliser les étranges paroles de la jeune fille : « Je saisis, à présent, le sens probable de tout cela : le garçon doit avoir des syncopes fréquentes, sans doute d'origine nerveuse ; l'eau froide sur son front sert de révulsif pour le ranimer<sup>425</sup>. » Toutefois, le merveilleux qui caractérise la pensée de l'enfant a tôt fait de le rattraper, et de le plonger (lui et son récit) dans un profond malaise :

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 35.

« Souvent, [dit Marie,] je dors près de lui, quand il est mort ; nous partons ensemble au paradis. »

Une sensation de vide, une angoisse démesurée, une fois de plus assaillent mon esprit. Ni ma bonne volonté ni ma présence ne servent à rien. Je veux sortir de cette chambre hantée, qui affaiblit mon corps et ma raison. Si j'obtiens des explications suffisantes, je sors aussitôt<sup>426</sup>.

Malgré les efforts de Lecœur afin de rationaliser les événements étranges qui parviennent à sa conscience<sup>427</sup>, le merveilleux le poursuit tout au long de son aventure et se manifeste au sein d'actions plus invraisemblables les unes que les autres, allant jusqu'à brouiller définitivement la logique de l'histoire entière. Ainsi, aux chapitres 6 et 7, après avoir été assommé et vraisemblablement drogué, Lecœur se retrouve à la case départ du récit, la mémoire défaillante, mais avec la vague impression de revivre une expérience déjà vécue, comme si quelque chose avait « brouill[é] l'espace et le temps<sup>428</sup>. » En effet, comme dans un souvenir revisité, il reproduit sensiblement les mêmes actions que la veille : il parcourt plusieurs des mêmes lieux et croise à nouveau la plupart des personnages déjà rencontrés, jusqu'à Jean qui tombe soudainement (et derechef) raide mort :

Tout cela aurait donc déjà eu lieu, auparavant, une fois au moins. Cette situation, pourtant exceptionnelle, que j'affronte ici, ne ferait que reproduire une aventure antérieure, exactement identique, dont j'aurais vécu moi-même les péripéties, où je jouerais le même rôle<sup>429</sup>...

Se pliant sur lui-même, le récit de Lecœur nie le déroulement linéaire et cohérent des événements qui le composent. Or, il apparaît que cette absence de logique a une

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>427</sup> Ce que lui reproche d'ailleurs le personnage de Djinn : « vous raisonnez vraiment comme un Français : positiviste et cartésien... » *Ibid.*, p. 118.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 105.



« raison » particulière : elle provient des troubles de la mémoire du jeune Jean, qui ont pour conséquence de rendre présent ce qui ne s'est pas encore passé, et de mettre en scène des acteurs parfois déjà morts... Bref, comme dans un récit enfantin, la réalité paraît rêvée :

Vous vous pincez l'oreille [dit Djinn], pour savoir si vous n'êtes pas en train de rêver. Mais vous ne rêvez pas : vous êtes rêvé, c'est tout à fait différent. Et moi-même, qui suis pourtant morte, je puis encore sentir dans mon corps de la douleur et du plaisir : ce sont mes souffrances et mes joies passées, dont cet enfant trop réceptif se souvient, et auxquelles il redonne une vie nouvelle, à peine émoussée par le temps<sup>430</sup>.

Dans *Djinn*, la fiction englobe le réel et se moule sur le modèle décousu du récit de rêve, interdisant du même coup toute logique événementielle et tout jugement à partir des critères de la vérité<sup>431</sup>.

Ainsi, le récit enchâssé dans *Djinn* rejette doublement le recours à une lecture de type policier, d'abord parce qu'il nie l'organisation logique et causale de l'histoire, mais aussi parce qu'il rejette les prétentions rationalistes du récit d'enquête. Et comme le note Deleuze à propos du récit fantastique, l'impossibilité de recourir aux critères positivistes afin de donner signification au récit de Lecœur n'est pas sans incidences sur la dynamisation de son sens :

Il est frappant de constater que toute l'œuvre logique concerne directement la *signification*, les implications et les conclusions, et ne concerne qu'indirectement le sens – précisément par l'intermédiaire des paradoxes que

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 113-114.

<sup>431</sup> Nous rejoignons ici les observations de Anna Whiteside, selon laquelle *Djinn* est un récit qui fait coexister le vrai et le faux : « His various conflicting constructions of what does or does not "happen" persist indefinitely. There is no one valid explanation, no hope of eliminating this version for that, this interpretation for that. Different possibilities coexist beyond reading, and their infinite validity forever prevents the reader of the fantastic from whittling the polyvalent text to a "normalized" monovalent reader-constructed sub-version. » Anna Whiteside, « Believe It or Not : On Reading the Fantastic and Robbe-Grillet's *Djinn* », *L'Esprit créateur*, vol. XXVIII, n° 3, Fall 1988, p. 85.

la signification nè résout pas, ou même qu'elle crée. Au contraire, l'œuvre fantastique concerne immédiatement le sens, et lui rapporte directement la puissance du paradoxe<sup>432</sup>.

L'épilogue de *Djinn* nous ramène au récit enchâssant de type policier. Bien sûr, à la question posée dans le prologue, nous n'avons nulle réponse : le récit de Simon Lecœur résiste fortement à la synthèse. Si l'épilogue retrace les instants de sa disparition, dans un style qui mime fortement la chronique d'enquête, il n'offre toutefois pas d'indice supplémentaire pouvant mener à la solution du problème. Au contraire, le texte opacifie le mystère en associant d'abord la disparition de Lecœur à la fin de la présence physique du Christ sur terre, puisque la police ne défonce la porte de son appartement que le lendemain du jour de l'Ascension. Mais aussi, l'épilogue complexifie le problème en soumettant une nouvelle donnée d'enquête : on a retrouvé une jeune fille assassinée, dont l'identité est encore inconnue, mais qui correspond en tout point au personnage de Djinn, tel que décrit par Lecœur dans son récit. Dès ce nouvel élément posé, le récit ne peut que se rouvrir totalement. Conséquemment, si *Djinn* nie toute possibilité de solution de l'énigme, contrairement à *Glissements progressifs du plaisir* (où la solution à l'enquête est trouvée, malgré qu'elle perde toute légitimation en raison de son statut accessoire), il semble bien qu'à l'image de celui-ci, l'investigation commande une reprise sur des bases renouvelées<sup>433</sup>.

---

<sup>432</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 34.

<sup>433</sup> Dans son article « Fluctuations of Fantasy : The Combination of Literary Genres in *Djinn* », Barbara Havercroft hésite à classer *Djinn* dans la catégorie du roman policier conventionnel, pour la raison que le crime (la découverte du corps de la jeune femme) n'arrive qu'à la fin : « Because of this very tardy introduction of the corpse, *Djinn* cannot be classified as a classical detective novel, [...] in which the crime [...] instigates the investigation. » Il est juste d'affirmer que le meurtre est absent de ce pseudo-récit policier robbe-grillétien ; toutefois, il n'en demeure pas moins que l'enquête policière sous-tend le roman en entier. Et si la donnée criminelle n'arrive qu'à la fin du récit, c'est de manière à

Dans *Glissements progressifs du plaisir* et *Djinn*, Robbe-Grillet franchit une étape de plus dans la parodie du genre policier en marginalisant d'une manière radicale sa prétention à la solution de l'énigme. Niant la clôture qui traditionnellement définit le genre, Robbe-Grillet contrecarre ses visées rationaliste et téléologique et le soumet à un pur devenir, répondant ainsi à l'injonction deleuzienne voulant que « faire circuler la case vide, [...] produire le sens, est la tâche aujourd'hui<sup>434</sup>. » Chez Robbe-Grillet, en effet, la signification n'est jamais définitivement close et le sens ne peut que recommencer à circuler.

#### « Reprendre le monde en ruine dans des constructions nouvelles »

Des *Gommes* à *Djinn*, le policier est systématiquement parodié par Alain Robbe-Grillet. Certes, les modalités de la parodie changent selon les œuvres, le procédé allant en se radicalisant. Toutefois, une même volonté transgressive sous-tend l'ensemble de ces parodies, qui mènent toutes à la dynamisation des formes et du sens, à un mouvement incessant de reconduction et de recommencement du roman d'enquête. Dans *La Reprise*, Robbe-Grillet réactive ce procédé d'écriture, réaffirmant du même coup la fonction régénératrice de la parodie. Toutefois, l'éthos critique généralement associé à la parodie s'y trouve considérablement atténué au profit d'une

---

rouvrir le texte vers une enquête nouvelle. Barbara Havercroft, « Fluctuations of Fantasy : The Combination of Literary Genres in *Djinn* », dans : Virginia Harger-Grinling et Tony Chadwick (dir.), *Robbe-Grillet and the Fantastic. A Collection of Essays*, Westport, London, Greenwood Press, 1994, p. 115.

<sup>434</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 99.

pratique intertextuelle essentiellement pastichielle, au moyen de laquelle l'écrivain confirme son esthétique « nouvelle ».

*La Reprise* se donne à lire comme un conglomérat. Robbe-Grillet y revisite l'ensemble de ses œuvres antérieures, selon une volonté manifeste d'appliquer les théories régnautes de l'intertextualité : citations, collages, références, réécritures sont les moteurs de ce roman, qui s'édifie en redistribuant certains éléments majeurs des ouvrages robbe-grillétiens passés. Or, cette idée de reconfiguration que véhicule Robbe-Grillet dans son dernier roman, couplée à une pratique pléthorique et éclatée de l'auto-intertextualité, ne correspondrait-elle pas, à l'encontre du projet moderne auquel le néoromancier s'est toujours associé, à une conception postmoderne de la littérature voulant que le texte acquiert le statut de bassin de rétention d'écrits antérieurs ? En ce sens, la pratique intertextuelle de *La Reprise*, visant la somme des écrits robbe-grillétiens, tiendrait plus du pastiche que de la parodie, du moins selon la conception de Margaret A. Rose.

Dans *Parody : Ancient, Modern, and Postmodern*, Margaret A. Rose conçoit le pastiche en un sens quelque peu différent de Gérard Genette, dans la mesure où cette pratique intertextuelle ne réside pas seulement dans l'imitation d'un style, mais englobe aussi l'idée d'une reconfiguration d'éléments textuels antérieurs, sans intention expresse de contester cet héritage. Ainsi, le pastiche consiste en « [a] neutral practice of compilation which is neither necessarily critical of its sources, nor necessarily comic<sup>435</sup>. » Selon Rose, cette conception du pastiche, dérivée de la pratique italienne du « pasticcio » (« the compilation of motives from several

---

<sup>435</sup> Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern, and Postmodern*, op. cit., p. 72.

works<sup>436</sup> »), serait particulière à la postmodernité, époque où l'idée de transgression et de progression des formes littéraires (héritée des formalistes russes) aurait laissé la place à une relation plus respectueuse avec les modèles d'écriture. À son tour, Daniel Sangsue constate cet aspect conservateur de la littérature contemporaine, qui tend à substituer aux procédés de la parodie ceux du pastiche :

Tout se passe en effet comme si notre époque, dans son désir de réhabiliter une parodie qui avait mauvaise presse, souffrant à la fois de son acception populaire péjorative et d'un passé critique où elle était souvent apparue comme dégradante (l'une étant la conséquence de l'autre), lui avait enlevé son pouvoir d'opposition et de transgression, avait en quelque sorte « arrondi ses angles » pour la faire mieux accepter, ou pour qu'elle corresponde à un certain consensus culturel qu'on peut voir s'installer au XX<sup>e</sup> siècle ou avec la postmodernité<sup>437</sup>.

*Le Nom de la rose* d'Umberto Eco est symptomatique de ce « conservatisme » postmoderne : dans ce roman policier médiéval, l'auteur italien ranime les fonctions essentielles du récit d'enquête, sous les dehors d'un limier franciscain nommé Guillaume de Baskerville (en référence au célèbre récit de Sherlock Holmes) qui, après avoir longuement enquêté sur de mystérieux décès, accède à la vérité et démasque l'assassin. Si parodie il y a dans ce texte, elle repose moins sur une contestation des visées essentielles au genre, qu'à sa transposition dans un contexte qui lui est fondamentalement étranger : l'Europe du XIV<sup>e</sup> siècle. Toutefois, le genre ne s'y trouve jamais sérieusement contesté.

Pour sa part, si *La Reprise* constitue une forme d'assemblage d'éléments textuels antérieurs, il apparaît toutefois que cette reconfiguration vise peut-être moins

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>437</sup> Daniel Sangsue, « La Parodie, une notion protéiforme », dans : Paul Aron (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, op. cit., p. 99.

la simple compilation sous forme de synthèse de certains motifs de l'œuvre du néoromancier que sa redynamisation. Comme l'écrit Mireille Calle-Gruber, « *La Reprise* exécute aujourd'hui un autoportrait ruiniforme de l'écriture en faisant voler en éclats les livres précédents : parcours conséquent du Nouveau Romancier entreprenant le démontage de son œuvre, qui échappe ainsi à la monumentalisation. L'écrivain rhapsode dépèce, rapièce, fait de réécriture livre nouveau<sup>438</sup>. » Il appert que la parodie du genre policier n'est pas étrangère à cette remise en mouvement du passé textuel robbe-grillétien, passé que l'auteur conçoit comme des ruines réactivées<sup>439</sup>. Dans *La Reprise*, le policier sert de matrice à la redistribution des œuvres antérieures du néoromancier, répartissant celles-ci comme autant d'indices d'une enquête renouvelée.

Les ruines sont au centre du récit *La Reprise*. L'histoire de ce roman se situe dans une Europe délabrée, aux alentours de 1949, en plein cœur de Berlin, ville détruite. Dans ce contexte de décombres s'élèvent par-ci par-là certains lieux reconnaissables malgré leur défiguration : une enquête et des personnages issus des *Gommes*, un voyageur qui est voyeur, un pêcheur tiré de *L'Immortelle*, une maison de rendez-vous où se rencontrent des personnages aux allures louches, une double structure enchâssant un récit dans son commentaire (sous forme de notes en bas de

<sup>438</sup> Mireille Calle-Gruber, « Alain Robbe-Grillet ou la reprise-en-avant », *Critique*, tome LVIII, n<sup>os</sup> 651-652, août-septembre 2001, p. 615.

<sup>439</sup> L'intertexte le plus évident de ce roman est éloquentement *Les Gommes*. Nous ne réitérerons pas l'inventaire des éléments puisés dans ce premier roman publié par Robbe-Grillet, travail déjà effectué par Tom Bishop dans son article « Topologie d'une reprise ou le retour de Robbe-Grillet », *Critique*, tome LVIII, n<sup>os</sup> 651-652, août-septembre 2001, p. 595-604. Notons simplement que le personnage principal de *La Reprise* se nomme (entre autres) Wallon (référence à Wallas), qu'il est envoyé en mission par un personnage nommé Pierre Garin (le Garinati des *Gommes*), et que l'objet de sa mission est l'officier nazi Dany von Brücke (Daniel Dupont), qui échappe à une première tentative d'assassinat (il reçoit la balle dans le bras), mais pas à une seconde... meurtre dont Wallon se voit finalement accusé, par le commissaire Lorentz (Laurent).

pages) comme dans *Djinn*, mais surtout un personnage principal aux identités multiples, perdu dans une histoire labyrinthique qui le dépasse, comme dans tous les romans de Robbe-Grillet. Ces restes d'histoires passées, nous les reconnaissons tels des souvenirs de lectures antérieures. Toutefois, dans le dernier roman du néoromancier, ils apparaissent « repris », au sens kierkegaardien du mot (que Robbe-Grillet cite en exergue au roman) : « reprise et souvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant<sup>440</sup>. » Repris, c'est-à-dire réécrits et assemblés différemment, de manière à ce qu'à travers les ressemblances nous puissions discerner des différences, ou encore un devenir autre du texte. Et le moteur de cet assemblage nouveau est principalement constitué par l'intrigue policière qui sous-tend le récit, auquel la parodie insuffle un mouvement et une ouverture, lui niant ainsi toute possibilité de synthèse définitive.

*La Reprise* met en scène un personnage-espion à l'identité indéfinie, qui se nomme tantôt Henri, Wallon ou Frank, tantôt Marco, Walther ou Mathieu. Celui-ci est chargé d'une mission dont le but lui est étranger, et qui va s'opacifiant à mesure que le récit progresse (à la manière de *Djinn*). À cette mission s'adjoint rapidement une intrigue policière, liée à divers crimes dont Wallon s'avère le premier suspect. Accusé par le commissaire Lorentz de tentative de meurtre auprès d'une prostituée nommée Violette et de l'assassinat de Dany von Brücke, Wallon devient ainsi le centre de l'énigme et du récit. Or ce centre apparaît rapidement comme un élément d'enquête foncièrement invérifiable, d'abord parce que le récit qu'il produit est constamment contesté par le narrateur des notes en bas de pages, qui corrige et même

<sup>440</sup> Søren Kierkegaard, *La Reprise*, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 1990, p. 65-66.

réécrit de grandes parties de son aventure (à l'image de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin où les narrateurs successifs du roman évaluent et recomposent les récits de leurs prédécesseurs). Mais surtout, les indices qui désignent Wallon à titre de coupable se révèlent fabriqués de toutes pièces<sup>441</sup> et les divers acteurs de l'enquête (dont le commissaire Lorentz), reliés plus ou moins directement à des activités illicites, apparaissent partiaux et indignes de confiance<sup>442</sup>. En outre, la composition du récit n'est pas sans accentuer la confusion : *La Reprise* mêle onirisme et réalité d'une manière inextricable, fondamentalement anachronique, il mélange les temps verbaux sans qu'il nous soit possible de recréer une logique narrative ferme et enfin, la cohésion de l'instance narratrice (généralement associée à Wallon) s'avère profondément mise en doute, puisqu'elle mêle la première personne (parfois autobiographique) à la troisième de manière à ce qu'il nous soit impossible de trouver la « solution élégante au problème jamais résolu : qui parle ici, maintenant<sup>443</sup>? » Bref, à la question : « qui a tué ? », nulle réponse ne peut être trouvée. Et cette question insoluble éclate littéralement à la fin du récit, où on découvre une nouvelle victime (Garin, qui bientôt ressuscitera...) et de nouveaux indices, en un mot, de nouvelles

---

<sup>441</sup> À la question du commissaire Lorentz sur la présence d'une lingerie féminine percée d'un coup de poignard et ensanglantée, trouvée dans sa chambre, Wallon répond : « Je ne l'ai prise nulle part. Comme pour le Beretta, la seule explication serait qu'une personne, dont l'identité m'échappe, introduirait des pièces falsifiées dans mon existence, avec le probable projet de me faire endosser un crime auquel je ne comprends pas grand-chose. » Alain Robbe-Grillet, *La Reprise*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>442</sup> Lorsque Wallon demande au commissaire Lorentz pourquoi, s'il le croit coupable, il ne procède pas à son arrestation, ce dernier répond qu'il ne « voudrai[t] pas déplaire outre mesure à la belle Io, qui nous rend bien des services. » *Ibid.*, p. 244. Cette Io est la tenancière du bordel où travaille Violette. Plus loin, Wallon tient ce commentaire éloquent à propos des doubles desseins de la police : « Comme souvent dans une institution policière bien comprise, Lorentz a vraiment l'air de vivre en parfaite harmonie avec les activités plus ou moins répréhensibles d'un secteur qu'il surveille jalousement. » *Ibid.*, p. 245-246.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 227. Problème proprement beckettien... dont *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* sont des intertextes possibles. Voir Tom Bishop, « Topologie d'une reprise ou le retour de Robbe-Grillet », *loc. cit.*, p. 603.



pistes. L'enquête, dans *La Reprise*, correspond tout à fait au principe cinétique qui caractérise la parodie policière typique de l'écriture robbe-grillétienne :

- Ainsi, vous êtes convaincu que c'est moi ?
- Mais non, absolument pas ! J'ai avancé cette supposition à tout hasard, pour voir, à votre réaction, si vous aviez quelque chose à nous apprendre sur un sujet à peine dégrossi, en pleine mouvance narrative... Période pour nous passionnante.
- Vous suivez une piste ?
- Bien entendu, et même plusieurs. Les choses avancent à grands pas, dans de multiples directions<sup>444</sup>.

Sur les vestiges de ses écrits antérieurs, qu'il pastiche à foison dans *La Reprise*, Robbe-Grillet applique la parodie policière de façon à rouvrir son œuvre vers d'autres devenirs. Il lui permet ainsi d'acquérir ce même mouvement qui caractérisait ses ouvrages précédents, dynamique déjà présente dans *Les Gommages* et *Le Voyeur*, mais dont *Glissements progressifs du plaisir* et *Djinn* sont les manifestations les plus radicales et les plus achevées. Avec *La Reprise*, le néoromancier ne s'éloigne donc pas totalement de son projet initial qui consistait à bousculer les formes figées de l'écriture, à la différence que cette fois-ci, ces formes sont robbe-grillésiennes. Grâce à une esthétique du recyclage et du collage pastichiel proche de celle qui caractérise la postmodernité, et à l'aide du fort potentiel de dynamisation des formes qu'offre la parodie générique, Robbe-Grillet réaffirme son esthétique « nouvelle » : « Le roman ne peut être que nouveau, car le roman fini est toujours déjà en ruines<sup>445</sup>. » Toutefois, dans *La Reprise*, faire neuf consiste moins à critiquer l'héritage littéraire, qu'à simplement le remettre en dérive...

<sup>444</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Reprise*, op. cit., p. 247.

<sup>445</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 42.

**UN CRIME DONT HUBERT AQUIN EST L'AUTEUR :  
LA PARODIE DU POLICIER DANS LES ROMANS AQUINIENS**

*Tous les romans sont policiers, c'est  
l'évidence même et je n'y peux rien*<sup>446</sup>.

« L'art dit "moderne"... répudie l'esthétique de *l'imitation admise pendant de longs siècles*... Il veut créer. Il se veut création », écrit Henri Lefebvre. Cette phrase, brillante (j'allais dire inflammatoire...), fracassante, se trouve fracassée elle-même, en retour, par le roman gigantesque de James Joyce dont l'incroyable existence s'est révélée une source prodigieuse de renouvellement des diverses techniques de l'imitation « admise – comme dirait Henri Lefebvre – pendant de longs siècles ». Car ce roman, moderne à tous les sens possibles du mot, a revalorisé l'imitation, en en fournissant lui-même un exemple totalitaire des innombrables procédés<sup>447</sup>.

Hubert Aquin amorce ainsi son article « Considérations sur la forme romanesque d'"Ulysse" de James Joyce », par une critique incisive et fortement ironique d'un des principaux présupposés de la modernité littéraire, la nouveauté. Quoi qu'en disent les exégètes de la modernité littéraire, l'écrivain moderne ne crée pas ex nihilo : il renouvelle, réactive, imite. La relation d'Aquin avec les modèles littéraires (auteurs et genres) se moule sur celle qu'il constate chez l'auteur irlandais : citations, références, collages, pastiches et parodies traversent son œuvre littéraire. À cet effet, plusieurs passages de son premier roman publié, *Prochain épisode*, balisent d'une manière hautement significative une esthétique de la création fondée moins sur la recherche d'originalité ou de nouveauté que sur le recyclage de formes et de contenus

<sup>446</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, op. cit., p. 90.

<sup>447</sup> Hubert Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'"Ulysse" de James Joyce », *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, op. cit., p. 269.

antérieurs, et tendent à démontrer que, pour lui, l'œuvre littéraire est un lieu marqué par la mémoire où « [l]'imaginaire [tient lieu de] cicatrice<sup>448</sup> ».

Récit d'espionnage métافictionnel, *Prochain épisode* est un roman surconscient de son appartenance générique. Il pose, dès les premières pages, la question de sa relation avec les modèles littéraires : « Au fond, un seul problème me préoccupe vraiment, c'est le suivant : de quelle façon dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage ? Cela se complique du fait que je rêve de faire original dans un genre qui comporte un grand nombre de règles et de lois non écrites<sup>449</sup>. » Aquin met le doigt sur le problème que rencontre tout écrivain d'un genre sériel : le codage propre au récit d'espionnage interdit tout écart significatif par rapport à la norme, tout en valorisant paradoxalement l'originalité, comprise à l'intérieur des limites du genre. C'est là le contresens d'une certaine modernité littéraire que constate Jacques Dubois sur le plan de l'évolution du récit policier, mais qui s'applique totalement au roman d'espionnage : « écrire un roman policier, c'est toujours reconduire la même structure de rôles, narrer les mêmes péripéties. Seulement et bien entendu, c'est à chaque fois aussi un produit différent que génère le schéma<sup>450</sup>. » Chez Aquin, le problème que pose l'écriture de son récit d'espionnage est analogue : comment créer de la nouveauté, alors que les règles qui régissent l'écriture s'avèrent définitivement établies ?

Cette quête « du sceptre de l'originalité<sup>451</sup> » se voit d'abord rejetée par le narrateur de *Prochain épisode*, qui constate le confort que procure un genre très

<sup>448</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, op. cit., p. 86.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>450</sup> Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 105.

<sup>451</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, op. cit., p. 89.

standardisé, lui permettant de renoncer avec aise à tout effort d'innovation : « J'éprouve une grande sécurité, aussi bien l'avouer, à me pelotonner mollement dans le creuset d'un genre littéraire aussi bien défini. Sans plus tarder, je décide donc d'insérer le roman qui vient dans le sens majeur de la tradition du roman d'espionnage<sup>452</sup>. » Mais du même coup, il ne peut s'empêcher de relever la malhonnêteté d'une telle entreprise d'imitation, ainsi que son incapacité à la mener à terme : « Écrire un roman d'espionnage comme on en lit, ce n'est pas loyal : c'est d'ailleurs impossible<sup>453</sup>. » Or, si cette impossibilité est en grande partie due, comme l'évoque André Lamontagne, à la structure double du roman où le narrateur incarcéré interfère et freine sans cesse la trame événementielle du récit d'espionnage, ainsi qu'à l'anxiété du narrateur face à l'influence d'auteurs-monuments tels Balzac et Simenon<sup>454</sup>, elle est aussi (et surtout) causée par la forte impression, chez le narrateur, d'arriver « trop tard » dans l'histoire du genre déjà fortement normalisé et balisé. En d'autres termes, l'autorité et la somme des modèles génériques antérieurs laissent bien peu de marge de manœuvre au narrateur de *Prochain épisode* afin de créer une œuvre originale : « Je n'invente pas. [...] Tout m'attend. Tout m'antécède avec une précision que je dévoile dans le mouvement même que je fais pour m'en approcher. J'ai beau courir, on dirait que mon passé antérieur a tracé mon cheminement et proféré les paroles que je crois inventer<sup>455</sup>. » Face à cette prédétermination du texte, le narrateur du premier roman publié par Aquin se retrouve devant une alternative

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>454</sup> Voir André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, op. cit., p. 103-114.

<sup>455</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, op. cit., p. 86.

simple : cesser ou non d'écrire. La réponse est sans équivoque, il poursuit la rédaction du livre, mais selon des visées esthétiques qui diffèrent de l'intention d'originalité :

Mais alors si ce choc qui anéantit mon ambition d'originalité écrite me terrasse à ce point ; si je suis subitement privé de ma raison d'écrire parce que je perçois mon livre à venir comme prédit et marqué d'avance, selon la cotation Dewey, d'un coefficient infime d'individuation et que, dans un même temps, je n'en cesse pas pour autant de vouloir écrire, c'est donc que l'écriture ne devient pas inutile du seul fait que je la départis de sa fonction d'originalité et que justement cette fonction génétique ne la résume pas<sup>456</sup>.

Dès lors, pour le narrateur-écrivain de *Prochain épisode* (comme pour l'auteur lui-même), la création ne pourra se faire que sur le mode de la « secondarité<sup>457</sup> », consciente des modèles littéraires qui composent son héritage et des règles qu'ils lui imposent.

Toutefois, l'écriture pour Aquin n'est jamais que simple réécriture, ni une indéfectible « circulation tragique d'un langage qui cherche sans cesse en d'autres voix les mots de sa propre formulation<sup>458</sup>. » Elle imite, certes, mais souvent sur un mode ironique ou même parodique. À l'image du cinéma godardien, modèle incontestable pour *Prochain épisode* (*Le Petit soldat*, 1961), le récit aquinien joue

---

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 87-88.

<sup>457</sup> Sur ce point, Aquin rejoint l'idée robbe-grillétienne de la création littéraire, surtout présente dans les derniers écrits de celui-ci : tant pour l'écrivain québécois que pour le néoromancier français, faire œuvre « nouvelle » consiste en grande partie à revisiter les lieux communs de la littérature.

<sup>458</sup> René Lapierre, *L'Imaginaire Captif. Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, « Typo essais », 1991, p. 103. Dans la perspective de Lapierre, l'art aquinien erre interminablement au travers des modèles d'écriture antérieurs, signalant de la sorte l'impuissance castratrice et mortifère de son auteur : « De *Prochain épisode* à *Neige noire*, [...] les romans d'Aquin ne naissent pas, ne commencent pas ; le discours, d'une fois à l'autre, n'arrive à se former que par miroitement, lorsque l'écriture – le désir d'écrire – capte le reflet d'un modèle antérieur, chargé d'autorité. Tout début de roman annonce chez ce romancier, d'une manière ou d'une autre, l'absence de l'écrivain, la dissémination et la dispersion de la parole au sein d'innombrables instances narratives, la diffraction du discours en ses mille ressemblances. L'inspiration vient à travers le vide, le manque d'inspiration. Cette réticence de la pensée créatrice à la pratique de l'écriture semble en fait signaler, chez Aquin, une incapacité formelle du texte à répondre adéquatement au concept de littérature, ou même globalement, d'œuvre d'art. » *Ibid.*, p. 88-89.

avec ses modèles, il en dévoile la facticité, les critique et les conteste tout en recourant, paradoxalement, à leurs artifices. Sur le plan de l'intertextualité générique de *Prochain épisode*, créer consiste donc à reconduire le récit d'espionnage (comme le démontrent les filatures, les embuscades, les enlèvements, les interrogatoires et l'effet de suspense qui parcourent le récit), tout en s'efforçant de souligner son conventionnalisme et ultimement, de renverser ses préceptes fondamentaux. Évoquons, à titre d'exemple, la surenchère des lieux communs du récit d'espionnage que doit rencontrer le personnage d'Hamidou Diop, dont le narrateur établit la liste dans les premières pages de son récit :

Pour peupler mon vide, je vais amonceler les cadavres sur sa route, multiplier les attentats à sa vie, l'affoler par des appels anonymes et des poignards plantés dans la porte de sa chambre ; je tuerai tous ceux à qui il aura adressé la parole, même le caissier de l'hôtel, si poli au demeurant. Hamidou en verra de toutes les couleurs, sinon je n'aurai plus le cœur de vivre. Je poserai des bombes dans son entourage et, pour compliquer irrémédiablement le tout, je lui mettrai les Chinois dans les pattes, plusieurs Chinois mais tous pareils : dans toutes les rues de Lausanne, il y aura des Chinois souriants qui regarderont Hamidou dans le blanc des yeux<sup>459</sup>.

Une telle énumération des stéréotypes du récit d'espionnage n'est pas sans créer un effet à la fois comique et de distanciation critique par rapport au genre imité, mécanismes propres au fonctionnement de la parodie. Outre cette exacerbation des lieux communs du récit d'espionnage, l'aspect parodique de *Prochain épisode* transparait également sur le plan de l'antihéroïsme du narrateur-espion, personnage impuissant face à l'ennemi, incapable de mener à bien sa mission prérévolutionnaire. À cet effet, notons que le retentissant échec final du narrateur-espion constitue le renversement le plus certain des règles du genre de l'espionnage, dans la mesure où il

<sup>459</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, op. cit., p. 7.

souligne à grands traits l'absence d'un des éléments primordiaux (et fondateurs) de ce genre littéraire : l'État-nation (en l'occurrence : québécois), qui permet et légitime les actes de l'espion<sup>460</sup>. Dans ce récit impossible, les raisons d'État dont se réclame traditionnellement le héros du récit d'espionnage s'avèrent fondamentalement contestées par un narrateur-espion qui joue contre son Pays en plongeant à répétition au fond de son être où, telle une figuration excessive du retournement parodique, il « glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et [...] découvre, dans [sa] dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes<sup>461</sup> ».

*Prochain épisode* offre un bon exemple de la position paradoxale empruntée par Aquin face aux modèles génériques. Conscient du poids des patrons antérieurs, il imite les genres, mais souvent sur un mode parodique, à la fois reproduisant et renversant les fonctions traditionnelles des genres convoqués. Cette pratique imitative et subversive de la matière générique, Aquin l'a pratiquée dès ses premières créations, élisant pour matériau d'écriture privilégié l'intrigue policière.

### **Aquin policier**

L'intérêt d'Aquin pour le roman policier traverse son œuvre entière et s'étend à toutes les formes d'écriture qu'il a pratiquées. Du radiothéâtre *La Toile*

---

<sup>460</sup> « L'espion représente une communauté unie, un système politique. L'affrontement ne met plus en présence diverses fractions de la société, diverses conceptions de son organisation. Il oppose le Nous à l'Autre, à l'Étranger, au Communiste. Jadis encore associés aux images d'un Léviathan menaçant pour la société civile ou les plus démunis, l'État et ses représentants se trouvent désormais promus au rang de justiciers, de garants d'un ordre qui mérite d'être défendu. » Érik Neveu, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985, p. 19.

<sup>461</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 5.

d'*araignée*<sup>462</sup> (1954) aux téléthéâtres *Le Choix des armes*<sup>463</sup> (1959) et *24 heures de trop* (1970), en passant par son adaptation filmique de *Faux bond* de Jean-Charles Tachella (1966), jusqu'à son ébauche d'*Œdipe*, proche du style d'Erle Stanley Gardner<sup>464</sup>, Aquin a expérimenté abondamment ce genre paralittéraire fortement codé. Paradoxalement, la critique aquinienne s'est peu intéressée à la question de l'intertexte policier qui traverse l'œuvre littéraire d'Hubert Aquin. Nous retrouvons quelques mentions de la présence de ce genre dans son œuvre, la critique se référant principalement aux deux premiers romans publiés, *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*. Mais d'analyses qui se veulent exhaustives et méthodiques, il n'y en a aucune. Mentionnons tout de même les études de Françoise Maccabée Iqbal<sup>465</sup>, Rosmarin Heidenreich<sup>466</sup> et Patricia Smart<sup>467</sup>, qui abordent la question de la parodie générique dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*, y décelant une forte volonté de jouer des stéréotypes de la formule policière et de celle de l'espionnage. Toutefois, Maccabée Iqbal traite moins de la parodie du policier que des pulsions œdipiennes du narrateur de *Prochain épisode*, selon une perspective essentiellement psychanalytique. Heidenreich, de son côté, s'intéresse moins aux écarts pratiqués par Aquin par rapport aux normes du roman d'espionnage, qu'aux multiples incohérences

<sup>462</sup> Hubert Aquin, « La Toile d'araignée », *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 216-259.

<sup>463</sup> Hubert Aquin, « Le choix des armes », *Voix et images du pays V*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Voix et images du pays », 1972, p. 190-237. Réédité dans : Hubert Aquin, *Confession d'un héros ; Le Choix des armes ; La Toile d'araignée*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1997, 156 p. Dans notre thèse, nous nous référerons à l'édition de *Voix et images du pays*.

<sup>464</sup> Où l'on voit d'ailleurs Jocaste au lit, lisant tranquillement... un roman policier ! Hubert Aquin, « Œdipe », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/8.

<sup>465</sup> Françoise Maccabée Iqbal, « *Prochain épisode* et policier : parodie générique ou non ? », *The French Review*, vol. LIX, n° 6, May 1986, p. 875-884.

<sup>466</sup> Rosmarin Heidenreich, « Generic Parody as a Communicatory Strategy in Hubert Aquin's *Prochain épisode* », *The Postwar Novel in Canada. Narrative Patterns and Reader Response*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989, p. 143-172.

<sup>467</sup> Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1973, 139 p.



et contradictions du récit, et à l'effet de désorientation qui en découlent chez le lecteur. Au surplus, ces deux théoriciennes, en plus de confondre à plusieurs reprises policier et espionnage, n'appuient leurs observations sur aucune des théories de la parodie générique. Quant à Smart, elle voit dans le caractère labyrinthique de l'enquête dans *Trou de mémoire* une manifestation de l'aspect autotélique du roman, où le lecteur/enquêteur est sans cesse ramené à la « totalité formelle<sup>468</sup> » du texte, premier tremplin vers le comblement du « vide créé par la colonisation<sup>469</sup> », c'est-à-dire vers la libération du Québec. Les observations de Smart sont habiles, dans la mesure où elle voit pertinemment que *Trou de mémoire* mime, dans son fonctionnement labyrinthique, le récit d'enquête. Toutefois, transposer les fonctions de l'enquêteur chez lecteur réel occulte les manifestations du policier au sein du roman où de multiples limiers concourent au dévoilement de la vérité, allant même jusqu'à potentiellement induire en erreur le réel destinataire du texte. Notons finalement l'article de Gilles Dupuis, « La part illisible. L'Invention de la mort chez Hubert Aquin<sup>470</sup> », qui s'intéresse à l'aspect aporétique des quatre romans publiés du vivant d'Aquin suivant l'angle de l'irrésolution de l'énigme policière. Cette étude met au jour l'illisibilité de l'œuvre aquinienne, sans toutefois commenter abondamment l'aspect proprement parodique des références policières chez l'écrivain, hormis le cas de *L'Antiphonaire* sur lequel nous reviendrons.

Dès lors, qu'en est-il de l'intertexte policier chez Aquin ? Si le policier traverse l'ensemble de son œuvre, nous n'analyserons sa présence qu'au sein des

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>470</sup> Gilles Dupuis, « La Part illisible. L'invention de la mort chez Hubert Aquin », dans : Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses de l'université de Perpignan, 2005, p. 61-73.

ouvrages romanesques de l'auteur, où il agit d'une manière particulièrement significative. Serviront ainsi notre étude : *L'Invention de la mort*<sup>471</sup>, *Trou de mémoire*, *L'Antiphonaire* et *Neige noire*. Dans les textes retenus, nous verrons que le policier, s'il sous-tend substantiellement les intrigues, s'avère néanmoins fortement critiqué par Aquin, d'abord sur le plan formel où les moyens traditionnels d'enquête sont marqués d'une profonde infécondité, mais surtout sur celui de ses fonctions premières et principalement sa prétention objective à la vérité. En effet, à la manière robbe-grillétienne, l'écrivain use du policier afin de remettre en question l'épistémologie objectiviste héritée des sciences positives, à laquelle répond généralement ce type d'écrit. Malmenant le cartésianisme policier, Aquin cherche à substituer au procès herméneutique rationaliste impliqué par le récit d'enquête une dynamique de la signification fondée sur une relation d'implication et d'échanges réciproques entre l'enquêteur et l'énigme, basée sur le modèle de la lecture. Car pour Aquin, le roman policier est, au pied de la lettre, un lieu « où les indices sont comme autant de caractères typographiques, où toute trace est écrite, où observer consiste à lire. Où le monde est, littéralement, un livre<sup>472</sup>. » Or, si la parodie du policier sert le renouvellement de ces modalités de connaissance, il apparaît toutefois que cela ne peut se produire sans écorcher au passage la liberté du lecteur qui, la plupart du temps, s'avère la première victime d'un crime dont l'auteur est... Hubert Aquin !

---

<sup>471</sup> Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, édition critique établie par Manon Dumais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001, 203 p.

<sup>472</sup> Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 125.

***L'Invention de la mort : conduire sa vie comme une enquête sur meurtre***

Praticiens reconnus et théoriciens instinctifs du roman policier, Pierre Boileau et Thomas Narcejac ne situent l'essence première de ce genre littéraire ni au niveau de ses conditions économiques et politiques d'émergence, ni à celui de sa dualité structurelle qui fait concourir récit d'enquête et récit du crime, mais plutôt sur le plan de sa « métaphysique », qui se fonde sur une absence essentielle à l'homme, d'où provient l'ensemble de ses quêtes :

Un intellect, échappant aux servitudes de l'espace et du temps, l'intellect de Dieu, si l'on veut, voit intuitivement le vrai. Mais l'homme est privé, justement, d'intuition. Il n'est infallible ni par les sens, ni par la raison. Il doit construire la vérité, la tirer à grand-peine de l'expérience par l'abstraction. La racine profonde et pour ainsi dire métaphysique du roman policier est là : nous sommes des êtres voués à extraire, vaille que vaille, l'intelligible du sensible. Tant que nous ne comprenons pas, nous souffrons<sup>473</sup>.

Plusieurs études ont démontré que le roman du policier naît au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'idéologie positiviste, liée, comme nous le savons, au primat des techniques scientifiques dans l'appréhension du monde. La méthode du roman policier se calque ainsi sur la démarche des sciences, avant tout inductive, puisqu'elle remonte des indices aux faits, d'où elle déduit ensuite la cause. À cet effet, l'inventeur du genre, Edgar Allan Poe, note l'étonnante faculté de l'homme policier à comprendre le monde, et promeut du même coup la réflexion analytique à titre d'objet littéraire, à l'encontre des récits d'aventures :

---

<sup>473</sup> Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le Roman policier*, op. cit., p. 7-8.

De même que l'homme fort se réjouit de son aptitude physique, se complait dans les exercices qui provoquent les muscles à l'action, de même l'analyste prend sa gloire dans cette activité spirituelle [la réflexion analytique] dont l'activité est de débrouiller. [...] Il raffole des énigmes, des rébus, des hiéroglyphes ; il déploie dans chacune des solutions une puissance de perspicacité qui, dans l'opinion vulgaire, prend un caractère surnaturel. Les résultats, habilement déduits par l'âme même et l'essence de sa méthode, ont réellement tout l'air d'une intuition<sup>474</sup>.

Le roman policier est un type d'écriture qui fonde sa condition d'être sur les prétentions de la science à accéder à la vérité. Pour le détective du roman policier, le monde est un univers absolument déchiffrable, où les hiéroglyphes qui le composent prennent nécessairement signification, et où « la contingence n'existe pas<sup>475</sup> ».

Cependant, dans le récit d'enquête, la frontière est mince entre l'investigation et l'inquisition ; un limier peut rapidement transmuier les prétentions scientifiques de son enquête en obstination malade et chercher à dégager, pour réemployer les mots de Boileau-Narcejac, « *vaille que vaille*, l'intelligible du sensible<sup>476</sup>. » Aquin exploite dans son premier roman ces effets pervers de la quête absolue de la vérité. Dans *L'Invention de la mort*, le romancier québécois met en scène le personnage de René Lallemand qui, mu par une recherche exacerbée du vrai, « condui[t] [sa] vie comme une enquête sur meurtre<sup>477</sup> », soumettant à de durs interrogatoires (acte policier par excellence) sa compagne Madeleine, jusqu'à la défiguration. Corrompant ainsi la visée conventionnelle du récit d'enquête, Aquin critique les aspirations policières à

<sup>474</sup> Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 47.

<sup>475</sup> Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1975, p. 24.

<sup>476</sup> Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 7-8 (nous soulignons).

<sup>477</sup> Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, *op. cit.*, p. 41.

une juste lecture des signes de la vérité, ainsi que ses capacités à décoder adéquatement les mystères du monde.

Roman intérieur proche de la confession, *L'Invention de la mort* relate le récit de René Lallemand qui, durant les quelques heures précédant son suicide, se remémore les épisodes marquants de son existence, dont les plus déterminants concernent sa relation avec une femme adultère prénommée Madeleine. Or, ce que dévoile plus particulièrement le récit de René, c'est que l'amour entre ces deux personnages s'est vite révélé un enfer pour Madeleine, car René, emporté par une jalousie excessive, s'est évertué à transformer leurs brèves rencontres en interrogatoires inquisiteurs, obligeant sa compagne à endosser la culpabilité de ses actes antérieurs. Pour employer les termes de Gilles Deleuze, nous dirons que Madeleine fait figure de signe amoureux pour un René jaloux qui s'ingénie, avec une mauvaise foi inavouée, à décrypter les « mensonges de l'aimé[e]<sup>478</sup> ».

Rappelons la conception deleuzienne de la jalousie, telle que développée dans *Proust et les signes*. Pour Deleuze, l'amour (à l'image du roman policier) engage un procès herméneutique où l'être aimé fait figure de signe à déchiffrer et à interpréter par l'amant ; « [a]imer, c'est chercher à expliquer, à développer [les] mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'aimé<sup>479</sup>. » Les mystères de l'être aimé sont ses expériences antérieures, les « mondes possibles<sup>480</sup> » qui constituent sa mémoire et auxquels l'amant est essentiellement étranger. La jalousie naît de cette incompréhension essentielle à l'aimé, puisque « alors que [l']amant souhaite que

<sup>478</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, « PUF », coll. « Quadrige », 1996, p. 66.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>480</sup> L'expression leibnizienne est employée par Deleuze, *ibid.*, p. 14.

l'aimé lui consacre ses préférences, ses gestes et ses caresses [...] les gestes de l'aimé, au moment même où ils s'adressent à [lui] et [lui] sont dédiés expriment encore ce monde qui [lui] est exclu<sup>481</sup>. » De cette exclusion profitent pleinement les mécanismes de la jalousie, forme limite de l'amour dans son intensité et sa fureur interprétatives ; car pour l'amant jaloux, tous les signes de l'aimé s'avèrent suspects et matière à décryptement : « [I]es mensonges de l'aimé sont les hiéroglyphes de l'amour. L'interprète des signes amoureux est nécessairement l'interprète des mensonges<sup>482</sup>. »

Les interrogatoires dont René fait de Madeleine la victime répondent à une telle urgence de signification, mais poussent toutefois les mécanismes de la jalousie jusqu'à leur paroxysme. Car si chez Deleuze l'amour présuppose la jalousie dans un rapport relativement sain à l'aimé (dans la mesure où l'acte d'interpréter est intrinsèque à l'acte d'aimer), dans *L'Invention de la mort* la jalousie entraîne un délire d'interprétation proche de la paranoïa<sup>483</sup> dont la visée, plus ou moins avouée, consiste à altérer l'être aimé.

La jalousie ressentie par René a précisément pour objet les « mondes possibles » de l'être aimé décrits par Deleuze, c'est-à-dire les diverses expériences

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>483</sup> Le personnage de René Lallemand porte des signes constants de la paranoïa, ainsi que de la schizophrénie. Suivi par un psychologue (le docteur Rhéaume) depuis l'hiver 1955, où il a subi un épisode de dépression catatonique (« Je m'étais coagulé comme le sang refroidi, j'étais devenu un grand caillot plus dur et plus insensible que le parapet de ciment où j'irai fracasser mon auto tout à l'heure... », Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, *op. cit.*, p. 48), il montre à plusieurs reprises dans le texte des symptômes d'idées délirantes de type paranoïde, recherchant dans chaque parole et chaque geste de ses interlocuteurs un double sens. Notons toutefois que le texte résiste à une interprétation univoque : si la maladie mentale de René joue une part considérable dans son projet suicidaire, il ne faut pas oublier l'importance accordée au motif de l'œdipe, à la philosophie existentielle (la mort de Dieu, Jean-Paul Sartre), à l'aura défaitiste qui détermine les mâles de la famille de René, à son homosexualité latente, ainsi qu'à l'obsession de l'enfant « mort-né » qu'il aurait eu avec Nathalie s'il ne l'avait poussée à l'avortement.

passées de Madeleine, plus particulièrement sexuelles : sa relation avec son mari, ses aventures passées, et même l'accouchement de son fils Maxime au cours duquel Madeleine a « ressenti comme un plaisir violent, soutenu, et qui [la] déchirait, une sorte de bouleversement comme si les muscles les plus éloignés et les moindres cellules de [son] corps vivaient et fonctionnaient, enfin, triomphalement<sup>484</sup>. » Lors de fugaces rencontres dans d'anonymes chambres d'hôtel, René élit ces univers étrangers à titre d'objet d'investigation et amorce de pénibles interrogatoires où il force Madeleine à lui révéler avec exactitude le contenu de ses expériences sexuelles, tel l'acte de fellation avec son mari :

— Je veux savoir.

— Quoi savoir, que je t'aime, René ?

— ...si tu as l'habitude d'embrasser... comme tu m'as embrassé tout à l'heure ?

— Madeleine éclata en larmes. Je regardais froidement ses épaules et sa nuque nues. Tout amour se retirait de moi et je rêvais de poignarder Madeleine dans son beau dos d'albâtre.

— Parle enfin.

— René, dis-moi plutôt que nous ne nous reverrons plus dans une chambre. Dis-moi que je dois renoncer à toi et que tout est fini, brisé...

— Madeleine cesse de pleurer ; je veux simplement que tu parles !

— Tu ne peux donc pas comprendre sans m'obliger à tout dire ? René, ne cherche pas à m'humilier.

— Je dois donc comprendre... que tu as l'habitude de rendre ton mari « heureux » de la même façon que je l'ai été tout à l'heure. Je dois comprendre que tu t'es déjà couchée sur lui, la tête dans ses jambes...

— René !

— Tu as fait cela souvent<sup>485</sup> ?

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 103. Notons aussi cette citation révélatrice de la volonté, chez René, de réduire le plus possible l'altérité de Madeleine : « Oui, je veux revivre ta vie depuis ta naissance et sans sauter un seul instant dans ce nombre incalculable de journées toutes remplies. Chaque seconde de vie inavouée devient mensonge et cette frontière de silence qui sépare deux amants est un tissu de mystère, une peau plus impénétrable que celle qu'on cache par pudeur. » *Ibid.*, p. 63.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p.80. Pour une analyse plus complète des interactions dialogales dans *L'Invention de la mort*, voir notre mémoire de maîtrise : *L'Artifice de la parole : la fonction du dialogue dans les romans d'Hubert Aquin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2004, 124 f.

Répétitifs et récurrents dans *L'Invention de la mort*, ces interrogatoires inquisitoriaux – noires ponctuations dans la relation entre René et Madeleine – ont une source singulière, que nous révèle René dans le désenchantement généré par l'imminence de sa mort : la recherche effrénée de la vérité, une vérité qui s'avère néanmoins essentiellement impénétrable. « [I]l faut tout dire Madeleine, vivre nu l'un pour l'autre<sup>486</sup> », ne cesse de répéter René. Toutefois, l'« esprit malade<sup>487</sup> » de ce dernier ne voit dans chaque parole de celle-ci qu'un leurre longuement mûri : « J'ai le sentiment que tu m'as toujours menti. La vérité, je ne la connaîtrai jamais. Mais tout me laisse croire qu'elle est, en général, contraire à tes paroles<sup>488</sup>. » Pour René, Madeleine est un mensonge inépuisable.

L'analogie qu'effectue René entre son comportement inquisiteur et celui des enquêteurs de romans policiers est révélatrice de la déformation du procès herméneutique engendré par sa jalousie excessive et de son obstination à tout connaître de Madeleine. Le doute méthodique, pente sur laquelle René glisse follement<sup>489</sup>, tient lieu d'affection qui altère ses capacités de compréhension et qui défigure l'énigme en la recouvrant de significations qui en corrompent l'intégrité :

Je suis de la même race que les limiers d'Erle Stanley Gardner. Je fais tout répéter deux fois. Je recommence l'interrogatoire jusqu'à ce qu'on m'affirme deux fois chaque chose et que, à cause même de cette répétition, je n'y croie plus. Je conduis ma vie comme une enquête sur meurtre. Je n'ai qu'une passion, c'est de voir, oui tout voir, c'est-à-dire, au fond, violer, salir peut-être<sup>490</sup>.

<sup>486</sup> Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, op. cit., p. 63.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>489</sup> « Je glissais follement sur la pente du doute méthodique. Chaque apparence de vérité devenait apparence de duperie. » *Ibid.*, p. 41.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 41.



Dans *L'Invention de la mort*, le policier est l'assassin et la coupable, victime<sup>491</sup>.

Pour le narrateur de *L'Invention de la mort*, il n'y a qu'un seul moyen de sortir de cette logique policière faussée, de faire cesser le procès herméneutique délétère dans lequel il a entraîné Madeleine : le suicide. Acte total de négation, la mort volontaire vise, en fin de compte, à faire cesser le processus de la quête du vrai qui a déterminé son existence : « je ne réclame plus de compréhension, ni de logique. Je meurs<sup>492</sup>. » Or, la mort de René revêt un aspect hautement symbolique dans l'économie du récit, par le fait qu'elle est un acte prémédité et que son auteur l'associe directement avec le mythe du crime parfait<sup>493</sup>. René, à cet effet, insiste tout au long de son récit sur les efforts qu'il met à maquiller son suicide en accident, visant ainsi à clore son existence sur un événement qui échappe à toute enquête policière, c'est-à-dire à toute tentative de synthèse méthodique : « Je déguise mon acte en accident de route et je lui confère ainsi, à l'avance et pour la seule durée de ma perception, une signification qui est la destruction même de toute signification<sup>494</sup>. » Hors du champ de l'interprétation, la mort de René constitue un pur acte « antiherméneutique », un geste de rupture qui vise à « échappe[r] à tous les codes<sup>495</sup> », en premier lieu le code policier et sa prétention à déchiffrer les signes du monde. Car à l'inverse du policier conventionnel, où tout indice trouve son sens, le décodage des signes s'avère une entreprise vaine dans *L'Invention de la mort* : les

---

<sup>491</sup> À la suite d'un interrogatoire particulièrement éprouvant pour Madeleine, René dit effectivement : « Elle gisait sur le lit, et je la regardais sans émotion, comme l'assassin, j'imagine, regarde sa victime. » *Ibid.*, p. 116.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>493</sup> « Bref, j'ai tout prévu et je me dirige calmement vers le parapet de ciment du barrage de Beauharnois avec la certitude de commettre un crime parfait. » *Ibid.*, p. 55.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 113.

dières de Madeleine sont indéchiffrables parce qu'hiéroglyphiques<sup>496</sup>, le lexique de René est intrinsèquement étranger à celui de sa compagne : « De longs silences, entre des phrases obscures, symbolisaient la distance qui me séparait encore de Madeleine<sup>497</sup>. » Le visage de Jean-Paul est un texte sur papier indéfroissable et illisible : « Je cherchais en vain à déplier son visage pour y voir clair. Il était couvert de symboles contradictoires<sup>498</sup>. » Tout, dans *L'Invention de la mort*, souligne le secret impénétrable des signes, impénétrabilité qui se traduit sur le plan des échanges entre les personnages en durs inquisiteurs où la vérité (généralement présumée) doit être extraite par la violence, aux dépens de la personne interrogée. Le suicide de René s'oppose à cette conception stérilisante de la signification ; « je serai un autre<sup>499</sup> », ne cesse de répéter celui-ci, c'est-à-dire sans jalousie excessive, sans délires interprétatifs, bref sans quête acharnée du vrai, ayant saisi que comprendre, contrairement à la connaissance de type policier (dans sa manifestation la plus énergique), « c'est certes ramener l'autre au même, dans la recherche d'une parole médiatrice, mais c'est aussi d'abord chercher à accueillir l'autre comme autre et l'étranger comme étranger, autrui dans son irréductible différence<sup>500</sup> ».

---

<sup>496</sup> « Son langage m'est plus hermétique que les hiéroglyphes dont on a couvert tant de sarcophages d'amants incompris. » *Ibid.*, p. 61. Le hiéroglyphe est compris dans un sens péjoratif, celui de l'impossibilité d'en fixer la signification de manière définitive, impossibilité tragique aux yeux de celui qui recherche avidement la vérité (tel Dupin). Chez Deleuze, dans une logique différentielle où le mouvement de la pensée donne le sens, il est au contraire valorisé : « *Il n'y a pas de Logos, il n'y a que des hiéroglyphes*. Penser, c'est donc interpréter, c'est donc traduire. Les essences sont à la fois la chose à traduire et la traduction même, le signe et le sens. Elles s'enroulent dans le signe pour nous forcer à penser, elles se déroulent dans le sens pour être nécessairement pensées. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 124. Comme nous le verrons, c'est vers cette dissémination du sens que pointe l'œuvre d'Aquin successivement à *L'Invention de la mort*.

<sup>497</sup> Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>500</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 115.

La modification de l'épistémologie policière dans *L'Invention de la mort* mène à une vision baroque du monde, figurée par le mouvement infini de l'eau où se noie finalement René ; *perpetuum mobile*, mouvement incessant qui entraîne la signification dans une dynamisation constante : « tout ce qui contient, en moi, contiendra de l'eau. Je serai vase, outre, putain. Possédé enfin par le dedans, je m'identifierai enfin à mon envahisseur ; je deviendrai semblable à lui : coulant, insaisissable, profond. [...] D'aucune façon, je n'existerai par moi-même, selon la notion courante d'identité<sup>501</sup>. » C'est cette voie néobaroque qu'emprunteront les romans ultérieurs d'Aquin, grâce à laquelle l'auteur renouvellera son approche du récit d'énigme.

En soulignant les limites et les abus de la méthode policière, *L'Invention de la mort* pointe vers un nouveau policier, dont *Trou de mémoire* offre une première manifestation : hors des critères objectifs de la vérité, ce roman offre une vision renouvelée du récit d'enquête, fondée sur le jeu avec la signification, où la vérité n'est pas univoque mais plutôt multiforme et changeante, intimement reliée au point de vue qu'emprunte l'enquêteur en regard de l'énigme. Toutefois, ce repositionnement du policier semble en définitive puiser à ses sources contestées, car dans ses romans subséquents, Aquin reproduit les sombres visées de René, mais sur le plan du texte même et de sa relation avec le lecteur, n'hésitant pas à abuser de la liberté de compréhension de ce dernier à l'égard des mystères du récit.

---

<sup>501</sup> Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, op. cit., p. 120.

***Trou de mémoire*, « texte informel » policier**

Rapprochons d'abord deux citations tirées du *Journal* d'Aquin, où l'écrivain commente *Trou de mémoire*, alors à l'état de projet<sup>502</sup> :

Roman policier : oui, sur une structure de policier construire, comme Joyce avec l'*Odyssée*, mon roman qui ne peut être inspiré que par un roman policier anglais, d'ailleurs. Un crime. Trois narrateurs masqués (successifs), le suspense, la dérision par le langage, l'accent, tout – quelque chose comme le premier roman français vraiment illisible. Avec une volonté de ne pas communiquer, on peut ainsi se servir du langage comme d'un personnage suspect dont le ton et les allures ont pour but de dérouter le lecteur ou le policier<sup>503</sup>.

Ce que je veux faire – et qui me ressemble tant ! – c'est d'annoncer d'abord l'unicité de ma structure et, ce postulat étant posé, de multiplier les complexités pour finalement m'y abîmer avec déraison et dévoiler le tissu d'incohérences et d'incorrespondances de tous les indices. C'est à peu près comme si, dans le genre policier, je multipliais les énigmes au départ et me complaisais dans l'inflation des « pistes » (technique admise par le lecteur qui aime qu'on joue avec lui !) pour ne pas aboutir, en fin de compte, à la découverte de l'assassin, mais à l'aveu délirant du non-sens de cette enquête et, somme toute, à la destruction pure et simple de mon propre roman policier<sup>504</sup>.

Intrigue policière, illisibilité et rôle actif du lecteur : telles sont les préoccupations centrales d'Aquin dans l'écriture de *Trou de mémoire*, son premier roman échafaudé explicitement sur le modèle du policier. Or, même à l'état embryonnaire, la volonté de l'écrivain de subvertir le genre est manifeste : les narrateurs, comme autant de suspects, s'y présentent masqués, le lecteur est une victime à dérouter par un auteur qui vise, en fin de compte, la « destruction pure et simple de [son] propre roman

---

<sup>502</sup> Aquin a eu l'idée de *Trou de mémoire* au début des années 60, avant même l'écriture de *Prochain épisode*.

<sup>503</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, op. cit., p. 247-248.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 250.

policier ». Dans la foulée de *L'Invention de la mort*, *Trou de mémoire* incarne ainsi un policier parodié, renversé et dépouillé de ses prétentions rationalistes, un « policier qui appelle le baroque<sup>505</sup> ». Toutefois, le baroque n'en demeure pas moins, dans ce roman, policier.

D'emblée, *Trou de mémoire* se donne à lire comme une œuvre policière : le meurtre de Joan par Pierre X. Magnant est l'élément central d'une intrigue complexe où se succèdent une multitude de personnages-narrateurs, cherchant tour à tour à démêler les fils de la vérité. Toutefois, ce roman positionne son intrigue en dehors de tout recours à la Loi et à son intermédiaire qu'est la police, allant jusqu'à parodier les capacités d'enquête des représentants de l'ordre. Cette incompétence de la police se manifeste d'une manière évidente lorsque Olympe Ghezso-Quénum, croyant que Rachel Ruskin a été enlevée par Pierre X. Magnant, réclame l'aide des gendarmes suisses. La couleur de sa peau et son accent discréditent l'Ivoirien aux yeux des policiers qui, enfermés dans leurs préjugés, ne croient nullement à ses plaintes et l'emprisonnent pour la nuit :

Il n'y avait rien à faire contre l'entêtement de ce policier à me considérer comme un sale nègre, démuné de passeport, saoul, peut-être même un peu délirant (j'étais à la recherche d'une femme poursuivie par l'assassin d'une autre femme, sœur de la précédente... bref !)... Les policiers vivent dans une telle platitude qu'il suffit d'une touche d'excentricité et d'une menace réelle (mais, à leurs yeux, anormale) pour qu'ils soient enclins à tout soupçonner, y compris le premier individu qui vient les en informer<sup>506</sup>.

L'impuissance policière est plus fortement soulignée par l'aspect insoluble de la mort de Joan, meurtre déguisé en suicide. Ainsi, *Trou de mémoire* débute là où se termine

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>506</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 189.

*L'Invention de la mort* : sur un crime parfait, meurtre dont la découverte par les policiers ne peut aboutir à aucune enquête : « Le cadavre blafard qu'on abandonne aux regards impurs des sous-hommes, oui, ce cadavre qui traîne comme un lambeau de chair vive finit par défier toute entreprise subséquente et par obstruer gravement tout effort d'intellection<sup>507</sup>. » Dans cet antiroman policier, si un enquêteur zélé soulève des doutes sur le suicide de Joan, et que par malheur il en glisse un mot à son épouse, il se verra vite rabroué :

— Voyons, Alphonse, si tu racontes ça à ton chef, il va te mettre en vacances forcées... ou peut-être même, au service de la circulation. Tu racontes n'importe quoi : cette histoire de fille morte parmi les singes, ça ne tient pas debout... j'ai l'impression que tu lis trop d'histoires de fous<sup>508</sup>...

Qu'il soit dépassé par les événements, ou encore freiné par la logique implacable d'une conjointe intransigeante, le corps policier dans *Trou de mémoire* se montre dépourvu de toute capacité à rationaliser le crime. En parodiant ainsi le policier, le second roman publié par Aquin cherche à se situer en dehors des critères scientifiques visant le dévoilement de la vérité. *Trou de mémoire* est à l'image de l'assassin Pierre X. Magnant, tel que le décrit Olympe Ghezso-Quénum :

Non, vous n'êtes sûrement pas européen, ni cartésien, ni rationaliste humanitariste, ni un prototype scolastique de l'homo sapiens ou de l'homo décadent ; et c'est pourquoi, d'ailleurs, je me sens sur la même longueur d'ondes que vous. Vous vomissez l'affreuse logique qui, vous l'avez si remarquablement dit dans votre discours, « n'est que la déformation professionnelle des policiers et des juges »<sup>509</sup>.

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 6.

Bien qu'il parodie le fonctionnement de la police traditionnelle, *Trou de mémoire* n'en demeure pas moins un roman qui simule les mécanismes du policier, de manière à être lu selon les paradigmes propres à ce genre. Malgré que le nom de l'assassin nous soit dès les premières pages révélé, ce texte ne cesse de s'écrire sur le mode du polar, conservant à la victime son rôle d'élément central de l'intrigue : « [1]a vie commence au crime : la vie du criminel, mais aussi la vraie vie de son partenaire funèbre<sup>510</sup> », affirme Pierre X. Magnant, hanté par la mort de Joan. Toutefois, le traitement que subit le policier dans ce roman outrepassa la visée conventionnelle de ce type de récit, puisqu'il cherche moins à mettre au jour le coupable qu'à élaborer une esthétique du texte littéraire, fusionnant d'une manière inopinée le concept d'œuvre informelle à une idée de la lecture proche de celle impliquée par le récit d'enquête.

À la quatrième section de son ouvrage *L'Œuvre ouverte*<sup>511</sup>, Umberto Eco entreprend de déterminer les mécanismes de l'art contemporain par l'élaboration d'une poétique de l'« Informel » (intimement liée à l'idée d'œuvre ouverte) à partir d'exemples tirés du domaine pictural, du maniérisme (Le Tintoret) aux arts abstraits (Jackson Pollock, Georges Mathieu), en passant par les impressionnistes français. Pour Eco, à l'image de l'art baroque, une œuvre est informelle lorsqu'elle cherche à représenter le mouvement, ou « la mobilité propre des objets par le truchement de l'immobilité du trait<sup>512</sup> ». Chez les expressionnistes abstraits, ou encore chez les partisans de l'abstraction lyrique, la dynamique de l'œuvre informelle est ainsi créée par le jeu des lignes qui s'excluent, s'entrecroisent et s'emmêlent, et dans lesquelles

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>511</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, 316 p.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 117.

le regard du spectateur voit une infinité de potentialités interprétatives, « d'où la possibilité [pour celui-ci] de choisir ses directions, ses rapports, ses perspectives, et d'entrevoir, à partir de cette configuration individuelle, les autres interprétations, qui coexistent tout en s'excluant, par un phénomène simultané d'exclusion et d'implication<sup>513</sup>. » L'œuvre informelle est ouverte en ce qu'elle incorpore une multiplicité de lectures, programmées par l'angle de perception à partir duquel le spectateur aborde l'ouvrage. Sur le plan épistémologique, une telle multiplication des points de vue et une telle relativisation dans l'appréhension de l'œuvre mettent à mal les prétentions positives de la connaissance : « l'informel remet ainsi en question, par les moyens qui lui sont propres, le principe de causalité, les logiques à deux valeurs, les rapports univoques, le principe de contradiction<sup>514</sup>. » L'œuvre informelle est à l'image du policier chez Aquin : relativiste et non absolue.

Joan, énigme centrale et « socle sombre<sup>515</sup> » de *Trou de mémoire*, est le moteur de l'informel dans le second roman publié par Aquin. Lieu de diffraction, « flou optique<sup>516</sup> » du texte, elle hante ce récit qui « [soleille] dans tous les sens et pour rien<sup>517</sup> », en défiant toute tentative de rationalisation<sup>518</sup>. L'analogie créée par Aquin entre Joan et le crâne anamorphosé du tableau « Les Ambassadeurs » de Hans

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>515</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire, op. cit.*, p. 165.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>518</sup> Ainsi, omise la mort de Joan qui échappe à la logique policière, plusieurs éléments de *Trou de mémoire* tendent à démontrer l'invraisemblance qui anime le récit. D'abord, les repères chronologiques du texte s'avèrent continûment faussés. Également, comme l'a souligné Robert Richard dans *Le Corps logique de la fiction* (Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990, 134 p.), RR (Rachel Ruskin, sœur de Joan) tombe enceinte de P X Magnant au moment le plus improbable de son cycle menstruel : durant ses règles. Enfin, soulignons l'incohérence de certaines scènes du récit, dont celle où l'éditeur Charles-Édouard Mullahy, alias Pierre X. Magnant, cherche à prouver à Olympe que ce dernier est réellement décédé en lui montrant des articles de journaux attestant la mort de l'assassin de Joan, avec photos du défunt... Manifestement, *Trou de mémoire* excède les barèmes qui délimitent le vrai et du faux.



Holbein est à cet effet révélateur. Joan, cette spécialiste « des effets de théâtre foudroyants<sup>519</sup> », est une forme indiscernable au cœur du récit, une « figure cachée<sup>520</sup> », un trompe-l'œil dont la clé réside en un regard oblique du spectateur vers elle, telle la vue plongeante de Rachel Ruskin, juchée sur le théâtre supérieur d'une scène baroque<sup>521</sup>, ou encore celui du contemplateur des « Ambassadeurs » qui, se déplaçant vers la gauche, voit la forme allongée qui obstrue le tableau se transformer en une vanité<sup>522</sup>. « Joan fait fonction de crâne indiscernable qui se tient entre les "Ambassadeurs". Elle anime tout ; elle est le foyer invérifiable d'un récit qui ne fait que se désintégrer autour de sa dépouille<sup>523</sup>. » Avec cette image mouvante qui anime *Trou de mémoire*, Aquin rejoint les préoccupations de ses contemporains, qui voient dans l'esthétique baroque une préfiguration inconsciente de l'œuvre informelle :

La forme baroque, elle, est dynamique ; elle tend vers une indétermination de l'effet – par le jeu des pleins et des vides, de la lumière et de l'ombre, des courbes, des lignes brisées, des angles aux inclinaisons diverses – et suggère une progressive dilatation de l'espace. La recherche du mouvement et du trompe-l'œil exclut la vision privilégiée, univoque, frontale, et incite le

<sup>519</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>521</sup> « Je me rappelle, non sans émotion, ces soirées trop longues à mon goût que j'ai passées à regarder Joan au travail, réfugiée sur le "théâtre supérieur" du Port-Royal. De cette loge inusitée qui, paraît-il, servait jadis pour les revenants ou les personnages mythologiques, j'avais une vue plongeante sur la scène et je pouvais contempler sans pudeur celle qui, après le spectacle, allait me rejoindre sur mon "théâtre supérieur", puis, deux ou trois heures après, dans mon lit Louis XV. » *Ibid.*, p. 143.

<sup>522</sup> Selon Severo Sarduy, l'ellipse est le modèle épistémologique privilégié du baroque dans la mesure où elle substitue à la pensée circulaire mononucléaire (géocentrique ou galliléenne) une organisation géométrique fondée sur le décentrement. Issue de l'anamorphose du cercle, l'ellipse est, soutient Sarduy, une figure keplérienne qui résulte de la division du noyau cellulaire copernicien. Sur le plan de l'expérience esthétique, comme le notait Umberto Eco, le modèle ellipsoïdal implique l'idée d'un déplacement et d'un changement de perspective à l'égard de l'objet observé : « Parmi les modes possibles de génération de l'ellipse, il en est un qui possède une particulière vraisemblance géométrique : celui qui confère au cercle un pouvoir d'élasticité, et à son centre la capacité de scission d'un noyau cellulaire. Dilatation du contour et duplication du centre : ou plutôt glissement programmé du point de vue, depuis la position frontale jusqu'à ce point maximum de latéralité qui permet la constitution d'une autre figure régulière : anamorphose. » Severo Sarduy, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975, p. 71.

<sup>523</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 165.

spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation<sup>524</sup>.

À l'image de l'œuvre informelle, Joan-anamorphose mobilise un lecteur ouvert à la dynamique du sens et à son incomplétude. Métaphore du roman, en ce qu'elle est prise dans un réseau d'équivalences avec le tableau d'Holbein et le texte lui-même, elle commande un lecteur en situation, c'est-à-dire enclin à jouir de son « aventure personnelle<sup>525</sup> » du texte ; car si « l'informel est un refus des formes classiques à direction univoque, [il ne constitue toutefois] pas un abandon de la forme comme condition fondamentale de la communication<sup>526</sup>. » Cette expérience individuelle de l'informel, Aquin la met en scène dans *Trou de mémoire* sur le plan de la succession des divers narrateurs qui prennent en charge le récit, et qui en sont aussi les premiers lecteurs. Lisant, commentant et supplémentant tour à tour les fragments qui composent *Trou de mémoire*, ils cherchent à interpréter le mystère qui fonde le roman et à lui fournir un sens qui est fonction de leur position à l'égard du récit. Or, cette mécanique lectorale tient essentiellement du régime générique policier, car lire *Trou de mémoire*, c'est lire une enquête baroque : « le tableau de Holbein me paraît composé selon les lois du roman policier plus encore que d'après les canons de l'art héraldique. C'est un tableau en forme d'histoire de meurtre et, en quelque sorte, le double antérieur du roman<sup>527</sup>. »

---

<sup>524</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 20.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>527</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, op. cit., p. 166.

La forme projetée par Aquin pour l'écriture de son antiroman policier est celle du récit d'énigme anglais<sup>528</sup>. Le modèle avoué par Aquin est celui de Conan Doyle, Pierre X. Magnant s'associant à quelques reprises au célèbre Sherlock Holmes<sup>529</sup>. Toutefois, sur le plan de l'organisation du récit, *Trou de mémoire* procède plus de la manière d'Agatha Christie que de l'écriture de Conan Doyle. La particularité des récits policiers de Christie, à l'encontre du roman policier du XIX<sup>e</sup> siècle, réside moins dans la collection d'indices que dans l'importance accordée aux témoignages, ainsi qu'à la capacité de synthèse dont fait preuve le détective à l'égard de ceux-ci. Songeons aux longs défilés des témoins qui constituent la trame de plusieurs romans de Christie, ainsi qu'aux fameuses scènes de dévoilement qui terminent les récits d'Hercule Poirot, où le légendaire limier, devant un public d'accusés, récapitule les faits et confond le coupable. Omise cette confrontation commune des suspects à la fin du récit, le second roman publié par Aquin apparaît fondé sur une longue succession de témoignages et de contre-témoignages qui à la fois se complètent, se corroborent et se contredisent, et dont l'enjeu consiste en la véracité, l'authenticité, mais surtout l'autorité du récit. Car à la manière du récit d'enquête, où « [d]étenir la Vérité [...] équivaut à posséder le pouvoir narratif<sup>530</sup> », dans l'emboîtement des discours qui composent *Trou de mémoire*, chaque narrateur, prétendant briguer le vrai, souhaite en réalité se rendre maître de la narration :

---

<sup>528</sup> Souvenons-nous de cette phrase tirée du *Journal* : « Roman policier : oui, sur une structure de policier construire, comme Joyce avec l'*Odyssee*, mon roman qui ne peut être inspiré que par un roman policier anglais, d'ailleurs. » Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>529</sup> « [J]e cours après mon récit comme Sherlock Holmes après un assassin. » Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 69. Notons au passage que le nom de Pierre X. Magnant évoque celui de l'écrivain français Pierre Magnan, auteur de récits policiers. Toutefois, rien n'indique chez Aquin une quelconque influence de cet écrivain, qui n'a publié que quelques œuvres peu remarquées avant 1968.

<sup>530</sup> Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, *op. cit.*, p. 100.

Le déchiffrement du récit [...] de l'assassin par le détective se présente ainsi comme étant seulement un aspect d'un phénomène dont l'autre versant est constitué par l'énonciation. Ou si l'on veut, dans un contexte proche de ce que Barthes appelait un texte « scriptible », la lecture du récit est comme un prélude à sa ré-écriture finale, où ce ne seront pas les détails, mais leur *sens* qui sera modifié. Leur sens, c'est-à-dire, au fond, la *signature*. L'auteur [du crime] reconnu, son acte (crime, récit) déchiffré, le détective pourra enfin prendre sa place, c'est-à-dire se livrer à ce qui avait toujours constitué son objectif prioritaire : la prise du pouvoir narratif, l'énonciation du récit définitif des événements. La réécriture du texte tout entier<sup>531</sup>.

*Trou de mémoire* est réglé selon une dialectique narrative où les auteurs successifs du roman, comme autant de lecteurs-enquêteurs, évaluent et réécrivent les récits de leurs prédécesseurs. D'un témoignage à l'autre, à la manière des successives remises en marche de l'enquête policière chez Robbe-Grillet, les divers narrateurs de *Trou de mémoire* (plus spécifiquement l'éditeur Charles-Édouard Mullahy et Rachel Ruskin) cherchent à discréditer ou réorienter les assertions des narrateurs antérieurs, soit en émettant des doutes sur l'authenticité du texte (tel l'éditeur, par exemple) :

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. Cette remarque a de quoi surprendre ; mais je dois au lecteur d'examiner franchement cette hypothèse et de lui faire part de certaines considérations<sup>532</sup>.

Ou encore en désavouant totalement son présumé auteur (à l'image de Rachel Ruskin) :

Oui, je n'ai pas cessé de poursuivre – dans cet écrit polymorphe – une expérience d'écriture fictive ; depuis la première page, je n'ai pas cessé d'inventer et de vouloir confectionner un roman. J'ai conscience que je déçois

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>532</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 113-114

le lecteur en lui révélant que j'ai inventé de toutes pièces le délire pseudohallucinatoire de Pierre X. Magnant qui, croyez-moi, n'a jamais existé ailleurs que dans mon imagination<sup>533</sup>.

Remettant en question la validité et l'authenticité d'un récit dont ils s'approprient momentanément l'autorité, les narrateurs successifs de *Trou de mémoire* visent, en fin de compte, à modeler le sens du texte selon leurs propres convenances (tel l'éditeur) :

Dans la mesure où je prête foi à ma propre hypothèse, je devrais en arriver à désigner ce qui fait fonction d'« Ambassadeurs » dans le récit de RR et, prenant un certain recul, déchiffrer, sous cette figuration narrative, le visage blafard et phantasmatique de la vérité<sup>534</sup>.

L'un après l'autre, les récits qui composent *Trou de mémoire* aspirent à interpréter l'énigme autour de laquelle ils gravitent. Comme autant de lecteurs en situation devant une œuvre informelle, ils engendrent une circulation de la signification qui ne pourra trouver son terme qu'au moment où un lecteur ultime prendra en charge le texte. Dans *Trou de mémoire*, ce lecteur qui fait figure d'Hercule Poirot est Rachel Ruskin, dernière dépositaire d'un ouvrage dont elle est un des principaux auteurs et exégètes. Toutefois, si le sens du récit paraît se fixer sous l'influence de la sœur de Joan, ce n'est pas tant en raison d'une accession certaine et définitive à la vérité, que parce que le commentaire de Rachel Ruskin constitue la dernière manifestation d'une série virtuellement infinie d'interprétations :

Ce texte informel, constitué par la lettre d'Olympe, le récit strictement affreux de Pierre X. Magnant et tout ce qui s'ensuit, me voici en train de le regarder d'un point de vue final qui me fait découvrir la vérité raccourcie de cette

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 139-140.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 160.

perspective que chaque document rallongeait de façon indue... Ce roman secret est désormais sans secret pour moi : j'en saisis d'un seul regard l'histoire indécise, le style trop lent, le déroulement discontinu : véritable somme informelle, ce texte rallongé m'apparaît soudain si court parce que, tout simplement, je m'apprête à le quitter pour le confier aux presses et à ce public qui n'attend que l'instant de le dévorer, selon l'ordre que je lui ai inculqué et dans la succession que j'ai choisie...<sup>535</sup>.

Avec ces mots (au moyen desquels se termine *Trou de mémoire*), tel Poirot désignant le coupable et révélant le motif du crime, Rachel Ruskin clôt le texte informel.

Par le couplage du genre policier au concept d'œuvre informelle, Aquin fait de *Trou de mémoire* un « texte codé<sup>536</sup> » dont la lecture s'apparente à celle d'une enquête ouverte. Comme le démontre la dynamique lectorale qui anime *Trou de mémoire*, Aquin force le lecteur à se positionner devant une œuvre essentiellement baroque et ouverte, à comprendre et modeler l'énigme qui la fonde, c'est-à-dire à fournir au récit une signification qui est fonction même de sa situation en regard de celui-ci. Ce lecteur se fait ainsi enquêteur : pris dans le foisonnement des indices et le mouvement incessant d'une œuvre informelle, son acte de compréhension, essentiellement dynamique, ne trouve son terme qu'au moment où il adopte un point de vue définitif sur l'énigme. Toutefois, dans le dévoilement final qui détermine *Trou de mémoire*, où Rachel Ruskin acquiert le statut d'auteur ultime du récit, le lecteur apparaît brimé dans sa capacité à comprendre l'œuvre. C'est qu'en orientant de manière définitive l'histoire de *Trou de mémoire*, Rachel Ruskin prive ce dernier de sa liberté à interpréter le récit et à élucider l'énigme qui le fonde.

---

<sup>535</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, op. cit., p. 234.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 157.

***Neige noire* : le « spectateur manipulé »**

Les deux derniers romans d'Aquin reprennent et développent le schéma élaboré dans *Trou de mémoire* à partir du récit policier. À des degrés divers, *L'Antiphonaire* et *Neige noire* reposent sur un canevas compositionnel fondé sur les possibilités scripturaires du roman policier, selon des visées qui à la fois mettent au jour et exacerbent les mécanismes du genre. Or, à l'exemple de *Trou de mémoire*, il appert que ces pseudo-romans policiers visent en fin de compte l'égarement et la frustration du lecteur à l'égard d'une intrigue qui se dérobe à toute logique narrative, ou encore sa mystification devant une solution qui résiste à tout effort de rationalisation. *L'Antiphonaire* fait partie de la première catégorie, évoquons brièvement son fonctionnement avant d'aborder *Neige noire*.

Si les thèmes et les motifs policiers s'avèrent quelque peu effacés dans *L'Antiphonaire* par rapport à ceux déployés dans *Trou de mémoire*, ce genre apparaît tout de même comme une des structures portantes de ce roman, dans la mesure où les intrigues qui le composent (rappelons que ce récit double superpose deux histoires, une qui se déroule au XVI<sup>e</sup> siècle et une autre contemporaine) se fondent en grande partie sur les assises conventionnelles du genre : meurtres, cavales et police (malgré sa relative discrétion). Toutefois, contrairement à *Trou de mémoire*, *L'Antiphonaire* tient peut-être moins du récit policier conventionnel (de type récit d'énigme) que du roman noir. En effet, puisque les auteurs des meurtres représentés dans ce roman sont connus du lecteur et que le récit n'est pas focalisé sur la figure d'un détective en action, l'enquête policière qui détermine le roman policier classique se résorbe dans

*L'Antiphonaire* derrière une intrigue fondée sur une série de fuites et de poursuites dans lesquelles les protagonistes se voient plus ou moins volontairement entraînés (plus particulièrement le tueur Jean-William Forestier et ses victimes potentielles<sup>537</sup>). De plus, à la manière du roman noir, *L'Antiphonaire* favorise la confusion des rôles traditionnels du Bien et du Mal, instituant le personnage de Christine Forestier à titre de victime et de complice de son mari assassin, puisque cette dernière, craignant la vindicte de son violent époux, néglige de dénoncer celui-ci aux policiers à la suite du meurtre du pharmacien Gordon. Dans *L'Antiphonaire*, le suspense spécifique au roman noir supplée à l'enquête de type rationnel propre au roman d'énigme, façonnant ainsi un récit axé moins sur la connaissance de ce qui s'est effectivement passé que sur l'anticipation des événements à venir. Or, ce sensible changement de paradigme permet à Aquin d'explorer certaines avenues nouvelles du policier, suivant le regard critique qui détermine généralement sa perception du récit d'enquête.

Dans son article « La Part illisible. L'invention de la mort chez Hubert Aquin », Gilles Dupuis a relevé l'usage parodique du policier pratiqué par Aquin dans *L'Antiphonaire*, sur le plan des anachronismes créés par le mélange des deux trames historiques représentées dans le roman, où certains motifs policiers sont transférés du XX<sup>e</sup> siècle vers le XVI<sup>e</sup> siècle, produisant des croisements temporels aux allures cocasses qui rendent le récit ridicule aux yeux d'un lecteur un tant soit peu conscient des règles du genre. Commentant les anachronismes de l'enquête sur le meurtre de l'imprimeur Zimara (au sein de l'intrigue qui se déroule au XVI<sup>e</sup> siècle), Dupuis souligne :

---

<sup>537</sup> Dans *L'Antiphonaire*, Jean-William Forestier paraît mu par une jalousie excessive qui le pousse à assassiner les amants de son épouse Christine.



Les agents de l'ordre sont des « gendarmes turinois » qui font résonner dans l'église San Tomaso (qui deviendra San Tomasso dans le récit contemporain) leurs pas à « souliers cloutés ». Puis, comble de l'invraisemblance, le « sergent du groupe » sort un « calepin de sa poche de pantalon » pour noter la fausse déposition de l'abbé qui témoigne contre Renata. L'effet est évidemment grotesque. Même l'amateur le plus maladroit de la « stéréotypie du genre policier » n'aurait pas commis de telles bévues [...]<sup>538</sup>.

Cette parodie est symptomatique des ambitions critiques d'Aquin envers le genre policier. Mais dans *L'Antiphonaire*, l'écrivain ne se confine pas à la ridiculisation ponctuelle des motifs du récit d'enquête, il s'attaque aussi à la logique profonde de ce type d'écrit, en contestant sa capacité à rendre cohérent les fragments de son intrigue et à donner un sens globalisant à l'histoire qu'il met en scène.

Nous avons vu chez Robbe-Grillet que tout roman policier, qu'il soit d'énigme ou noir, est foncièrement finalisé : il aspire à une réponse-synthèse, qu'elle consiste en la levée du mystère dans le roman d'énigme ou bien en la sanction de l'assassin dans le roman noir, réponse qui donne son sens au récit ainsi qu'à l'ensemble des événements qui le composent. Dans *L'Antiphonaire*, Aquin joue avec cette quête de cohérence propre au récit policier, en détruisant la logique événementielle qui fait s'emboîter correctement les événements, en créant des zones d'ombre qui font perdre son homogénéité au récit et surtout, en frustrant le lecteur dans son anticipation d'une solution satisfaisante. Fait de récits successifs et sans ordre apparent (à l'image de *Trou de mémoire*), *L'Antiphonaire* vise rien de moins que l'atomisation totale de son histoire en une série d'événements sans harmonie, où les actions s'emboîtent « sans logique interne<sup>539</sup> », suivant l'idée selon laquelle

<sup>538</sup> Gilles Dupuis, « La Part illisible. L'invention de la mort chez Hubert Aquin », *loc. cit.*, p. 68-69.

<sup>539</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, p. 15.

« [r]ien n'est nécessaire<sup>540</sup> ». Christine, la principale narratrice du roman, commente en des propos éloquents la structuration de *L'Antiphonaire*, qualifiant ce texte à son image de « forme déformante<sup>541</sup> » où l'intrigue, tout en cherchant à se façonner, se désagrège sans cesse : « Je suis fragmentaliste..., si l'on peut dire, et nullement encline à la représentation sphériciste de la réalité. Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, autosuffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité<sup>542</sup>. » Désordonné, ce roman aléatoire s'échafaude sur une esthétique de l'« accord du discordant<sup>543</sup> » d'où tout déterminisme se trouve exclu, comme le prouvent les multiples temps morts du récit où rien ne se passe<sup>544</sup>, ou encore le commentaire de la page 119 où Christine dit vouloir décrire le suicide de Jean-William suite au meurtre du pharmacien Gordon, description « à faire plus tard<sup>545</sup> » mais qui ne pourra avoir lieu puisque Jean-William se tue plutôt vers la fin du récit et dans un tout autre contexte. Ce roman sans dessein préétabli contrecarre ainsi par son éclatement et sa structuration irrationnelle la logique événementielle propre au roman policier. C'est toutefois vers la fin que l'aspect déceptif de ce récit se fait le plus manifestement sentir, au moment où l'ensemble des protagonistes de l'intrigue disparaissent simultanément dans une invraisemblable hécatombe suicidaire, au cours de laquelle presque tous les personnages se donnent la mort (dont le tueur Jean-

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>543</sup> Selon les termes employés par Christine : « *deformis conformitas* », *ibid.*, p. 119.

<sup>544</sup> Voir entre autres les pages 133, 135 et 137 de *L'Antiphonaire*. « Décidément, je n'y suis plus. Aujourd'hui, j'ai commencé à couper les pommes de terre pour faire des frites. Je n'ai rien mangé. La friteuse est sortie. Mais je n'ai plus faim. Relapse. Ma veine temporale me semble encore particulièrement gonflée quand arrive la fin de la journée. Cela s'est reproduit à deux ou trois reprises en quelques jours. » *Ibid.*, p. 137.

<sup>545</sup> La citation exacte est : « (Je prévois, à ce point de mon récit, de décrire le suicide de Jean-William Forestier, juste après l'assassinat du pharmacien. Cette fin tragique de Jean-William était bien la seule qui lui restait à ce moment de sa vie, alors qu'il se morfondait de tristesse et de désespoir au motel Hillcrest). À faire plus tard. » *Ibid.*, p. 119.

William, ainsi que sa victime et passive complice Christine), laissant le lecteur seul avec une histoire où tous les effets de sens et de suspense tombent brusquement à plat... À l'égard des mécanismes narratifs qui animent conventionnellement le récit policier, le lecteur apparaît donc profondément dépossédé devant ce texte délité qu'est *L'Antiphonaire*. Toutefois, c'est dans son dernier ouvrage qu'Aquin accentue à l'extrême la mystification du lecteur, grâce à un usage subtil des méthodes du roman policier.

Tout grand lecteur de romans policiers sait que ce type de récit s'applique à le tromper. « Le lecteur de récits policiers, par définition, est floué<sup>546</sup> », écrit Uri Eisenzweig dans *Le Récit impossible*. En effet, jusqu'à la révélation finale de la vérité, l'enquête policière multiplie les fausses pistes, déplace les objets d'investigation et va même jusqu'à omettre de divulguer au lecteur certains indices essentiels à la solution de l'énigme. Le policier joue avec le lecteur, en différant jusqu'à la révélation ultime l'objet de sa quête. À cet égard, pensons aux silences de l'inspecteur Maigret, à la fameuse ellipse du meurtre de Roger Ackroyd dans le récit d'Agatha Christie, à la rétention d'informations dont Sherlock Holmes fait de Watson la victime (alors qu'il est le principal dépositaire de la narration dans les romans policiers de Doyle). Malhonnête, le genre policier « est un jeu imaginaire composé de textes qui sont comme autant de cartes biseautées<sup>547</sup> », « où le romancier, pour garder l'avantage, se voit donc obligé d'égarer le lecteur<sup>548</sup>. »

---

<sup>546</sup> Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, op. cit., p. 79.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>548</sup> Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, op. cit., p. 106.

Dans son dernier roman, Aquin exacerbe cette capacité du texte policier à leurrer son lecteur en faisant du meurtre central de l'intrigue de *Neige noire* un récit à multiples reprises défigurés et faussés. Multipliant les indices et les hypothèses à propos de la mort de Sylvie Lewandowski, morte mystérieusement dans les neiges du Spitzbergen, Aquin brouille les pistes qui permettent un accès sûr à la vérité. Afin de mener cette enquête policière atypique, le romancier met dans la position du détective le personnage d'Éva Vos, amie de Sylvie, qui cherche dans les signes souvent contradictoires de la vérité la solution de l'énigme. Or, un décodage minutieux des événements qui structurent *Neige noire*, ainsi que des raisonnements et agissements des principaux acteurs du récit, nous permettent d'affirmer avec le personnage de Linda Noble que l'« hypothèse de meurtre est invérifiable<sup>549</sup>... » et que par conséquent, la conclusion à laquelle en arrive Éva, qui tient Nicolas Vanesse (mari de Sylvie et amant d'Éva) coupable du meurtre de Sylvie, demeure foncièrement indémontrable. Malgré cette aporie, c'est tout de même cette hypothèse que retient finalement le récit, Aquin cherchant dans son dernier roman à imbriquer la vérité et la fiction de manière telle que le lecteur ne puisse finalement que souscrire à l'hypothèse du meurtre, malgré les zones d'ombres qui dissimulent la réalité de la mort de Sylvie<sup>550</sup>.

Notre analyse cherche à prendre le contre-pied de celle de Francis Guévremont dans son article « Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », où le critique décèle dans l'acte de lecture représenté dans le dernier roman d'Aquin cette idée selon laquelle « la littérature est une union, une

<sup>549</sup> Comme le dit le personnage de Linda Noble à la fin de *Neige noire*, *op. cit.*, p. 264.

<sup>550</sup> Sur la remise en question de la mort de Sylvie, voir les intéressantes remarques de Christiane Houde dans « Scénario et fiction : *Neige noire* », *Voix et Images*, vol. II, n° 3, avril 1977, p. 418-435.

sorte de jaillissement, un coup de foudre qui ne se produit, qui ne peut se produire que lorsque l'écrivain, plutôt que d'ignorer le lecteur ou de lutter avec lui, tente de s'accoupler avec lui<sup>551</sup> ». Loin de promouvoir l'acte de lecture à titre d'« accouplement fulgurant<sup>552</sup> » et quasi amoureux entre l'auteur et le lecteur, Aquin développe plutôt en filigrane dans *Neige noire* une théorie de la réception qui combine abus, rapt et viol, et à laquelle participent pleinement les artifices du policier.

*Neige noire* est le roman d'Aquin qui épouse le plus justement la structure du récit policier. Certes, au contraire du roman d'enquête, le meurtre ne se situe pas au début du récit ; toutefois, dès le moment où Sylvie meurt<sup>553</sup>, le texte adopte avec conformité le modèle policier, en faisant se superposer « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête<sup>554</sup>. » Au sein de cette structure duelle, *Neige noire* met en scène le schéma actantiel caractéristique du policier, où les rôles sont exactement définis : Sylvie y joue celui de la victime, morte dans de curieuses circonstances, Nicolas, seul témoin de la mort de celle-ci, est le suspect numéro un et Éva agit à titre d'enquêteur. Or, ce récit repose sur une obscurité habituelle chez Aquin : l'impossibilité, pour les moyens policiers traditionnels, de résoudre l'énigme. Cette incapacité est principalement signifiée par le fait que le corps de Sylvie, principal indice, est tombé au fond d'une crevasse du Spitzbergen et demeure foncièrement introuvable :

<sup>551</sup> Francis Guévremont, « Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Globe*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 212.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 212. L'expression est d'Aquin.

<sup>553</sup> Meurtre qui n'est pas sans rappeler *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, dans la mesure où il est totalement occulté par le récit.

<sup>554</sup> Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 57.

ÉVA

S'ils retrouvent le corps de Sylvie ?

NICOLAS

Sous la neige ? Impossible... L'an prochain, elle sera enfouie sous une couche plus épaisse et cela continue d'année en année.

ÉVA

Il faut toujours redouter la persévérance des enquêteurs.

NICOLAS

Il n'y a pas à redouter<sup>555</sup>.

Interdisant toute possibilité matérielle d'investigation, Aquin situe son récit en dehors des critères de la vérité objective qui fondent généralement le roman policier conventionnel. L'enquête dans *Neige noire* ne reposera donc pas sur la recherche d'indices concrets, mais plutôt sur les signes multiformes de la vraisemblance, à partir desquels le détective Éva fera reposer son interprétation du crime.

Éva agit en qualité d'enquêteur-herméneute dans *Neige noire* ; c'est elle qui lit et interprète les signes qui pointent vers la mort de Sylvie, à travers les paroles des divers personnages du roman (dont Nicolas et Michel Lewandowski, père et amant de Sylvie), ainsi que dans le scénario autobiographique que Nicolas est en train d'écrire. Toutefois, le comportement d'Éva à l'égard des indices apparaît quelque peu défaillant lorsqu'on l'envisage selon l'angle de la logique policière, dans la mesure où cet apprenti limier agit selon des motivations qui ont toutes les allures d'une inquisition, préjugant de la culpabilité de Nicolas. Tout au long du récit, Éva cherche

---

<sup>555</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 138.

à imposer sa propre compréhension de la mort de Sylvie, tant aux personnages du roman qu'au lecteur réel, sans que ses conclusions soient étayées par un mobile quelconque, ni appuyées par un raisonnement logique. Ainsi, nul motif n'est évoqué par ce détective afin de motiver le comportement meurtrier de Nicolas, ni même l'adultère de Sylvie dont elle connaissait certains détails<sup>556</sup>. Dans le processus d'interprétation de la mort de Sylvie, les preuves qui mènent Éva à conclure à l'hypothèse du meurtre s'avèrent foncièrement conjoncturelles et invérifiables.

L'aspect directif de la quête d'Éva transparaît dès sa première rencontre avec Nicolas suite à la mort de Sylvie. Lors d'un élégant souper dans la capitale de Norvège au cours duquel Nicolas évoque les circonstances de la mort de Sylvie, Éva démontre sa partialité :

NICOLAS

[...] Depuis tout à l'heure vous êtes certaine que je mens, et vous avez gardé le silence... Pourquoi ? Mais pourquoi ?

ÉVA

Parce que j'ai peur de vous.

[...]

---

<sup>556</sup> Que cet adultère soit de nature incestueuse (Sylvie l'ayant consommé dans le lit de son père Michel Lewandowski) ne peut d'ailleurs être pris en compte dans le raisonnement qui mène Éva vers la solution de l'énigme, puisque celle-ci n'aura pris connaissance de ce fait que dans les dernières pages du récit, une fois son hypothèse corroborée par la lecture du scénario pseudo-autobiographique de Nicolas : « Autre chose. C'est en lisant cette séquence du scénario que j'ai appris que Sylvie Dubuque était la fille de Michel Lewandowski... J'ai connu Michel Lewandowski lors de mon premier séjour à Montréal. Il était l'amant de Sylvie, rien d'autre à mes yeux. » *Ibid.*, p. 265. L'inceste peut ainsi être considéré comme accessoire sur le plan de l'économie de l'enquête policière menée par Éva, puisque rien ne nous permet d'effectuer un lien logique entre ce crime œdipien et l'interprétation que fait l'enquêteuse de la mort de Sylvie. Toutefois, la relation des scènes d'inceste par le narrateur de *Neige noire* a un effet certain d'authentification de la thèse du meurtre de Sylvie par Nicolas chez le lecteur.

NICOLAS

Vous croyez que j'ai tué Sylvie, donc...

ÉVA

Oui<sup>557</sup>.

Supposant l'assassinat de Sylvie par son mari, Éva cherche tout au long du récit à faire concorder le témoignage de ce dernier avec son hypothèse, au risque de déformer quelque peu la réalité. Et dans son travail d'interprétation des causes de la mort de Sylvie, tout indice apparaissant prouver la culpabilité de Nicolas est lu comme une corroboration de ses spéculations, Éva allant jusqu'à prêter à certains « témoignages » des significations qui leur sont à l'origine étrangères. Ainsi, lors de la première rencontre avec Michel Lewandowski, Éva se trouble des critiques qu'adresse ce dernier au scénario autobiographique de Nicolas :

M. LEWANDOWSKI

Vous y croyez, vous, à l'accident de montagne de Sylvie au Spitzbergen ?

ÉVA

Vous êtes bien étrange, Michel...

M. LEWANDOWSKI

J'ai sans doute mal posé ma question... Je veux simplement dire que cela semble invraisemblable dans le scénario. Remarquez que je n'ai lu qu'un résumé du scénario. Mais c'est un trop gros accident dans une circonstance pareille. Vous ne trouvez pas, Éva<sup>558</sup>?

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 226.



Après avoir évoqué les effets du suicide dans la logique événementielle du scénario de Nicolas, Michel conclut en la supériorité tragique du meurtre : « La meilleure solution serait toutefois le meurtre... Le voyage de noces interrompu par un meurtre... Le couple est détruit au moment même où il se formait dans l'intimité<sup>559</sup>... » Or, pour Éva, qui apparaît très réceptive aux propos de Michel (« Éva regarde Michel Lewandowski avec effroi. Ses mains tremblent ; elle est manifestement remuée et se tient raide sur son fauteuil, le regard fixe<sup>560</sup> »), ces paroles aux allures inoffensives d'un esthète amateur viennent en quelque sorte conforter son hypothèse initiale en désignant Nicolas comme l'assassin de Sylvie.

Lorsqu'elle revêt le rôle de lectrice du scénario de Nicolas, Éva se montre à nouveau réceptive aux signes qui semblent corroborer la culpabilité de Nicolas. Lisant par exemple une ébauche du scénario, elle tombe sur ces mots incomplets, qu'elle traduit comme une nouvelle preuve de l'assassinat de Sylvie :

ÉVA

Sylvie mourra comme elle est morte ; ne rien changer, ne rien modifier. Les gestes doivent être accomplis avec lenteur et jusqu'au bout, y compris...

Gros plan d'Éva : ses yeux se lèvent du texte et se voient dans le miroir. Éva colle sa bouche tremblante sur le miroir, ses lèvres rencontrent ses lèvres, ses yeux ses yeux...

ÉVA

Pauvre Sylvie, pauvre Sylvie<sup>561</sup> ...

---

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 249.

En soi, ce texte fragmentaire n'apporte aucune confirmation réelle du meurtre de Sylvie ; toutefois, Éva l'interprète dans ce sens. Elle en fait d'ailleurs état à Nicolas qui, séduit par les remarques de Michel Lewandowski, mais bloqué dans l'écriture de la scène de la mort de Sylvie<sup>562</sup>, s'étonne de la lecture qu'a faite Éva :

ÉVA

J'avais compris que... ton personnage pousserait dans le dos de Sylvie, la jetant ainsi dans le précipice...

NICOLAS

Tu as mal compris ma pensée... J'ai dit que je ne me voyais pas poussant Sylvie dans le précipice<sup>563</sup>.

Or, ces propos réprobateurs de Nicolas n'apaisent pas la soif de vérité d'Éva, qui ne vise rien de moins qu'un aveu total.

Éva obtient l'aveu incriminant lors d'une scène qui prend les allures d'un supplice mené aux dépens de Nicolas, où elle tient ce dernier captif d'une emprise sexuelle intenable, cherchant par ce moyen à lui faire confesser le meurtre de Sylvie. Contraint aux aveux, Nicolas corrobore l'hypothèse d'Éva :

NICOLAS

Laisse-moi entrer en toi...

ÉVA

Non, pas avant que tu me dises la vérité... Comment Sylvie va-t-elle mourir dans ton film ?

---

<sup>562</sup> « J'ai passé la nuit à chercher une façon de la tuer... Je n'arrive à rien de bon et je crois, en fin de compte, que je vais laisser le meurtre en blanc dans le scénario... D'ici le tournage, j'aurai bien le temps de concevoir cette séquence. » *Ibid.*, p. 250.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 250.

NICOLAS

Je vais te le dire après, mais laisse moi te pénétrer...

ÉVA

Parle ! Ça va t'aider à te contrôler...

NICOLAS

Dans le précipice...

ÉVA

Tu mens.

NICOLAS

Je la poignarde et après je la jette dans le précipice...

ÉVA

Viens en moi maintenant, viens<sup>564</sup>...

La logique dialogale qui règle cet échange n'est pas sans rappeler les interrogatoires menés par René Lallemand aux dépens de Madeleine, lors desquels l'amant jaloux cherchait à extirper par la force les aveux de sa compagne. Dans *Neige noire* toutefois, les rôles sont inversés et les moyens radicalement distincts. Néanmoins, « torturé » sexuellement et contraint à la confession, Nicolas avoue le meurtre de Sylvie. Notons toutefois deux choses : d'abord la part d'équivoque d'un tel aveu, obtenu par la force : Nicolas a aussi bien pu dire à Éva ce qu'elle souhaitait entendre afin d'assouvir finalement son désir sexuel. Soulignons aussi le contexte de cet aveu : il est bien question dans ce dialogue de l'assassinat de Sylvie, mais il n'est nullement question de sa mort réelle, plutôt de celle qui aura lieu dans le film, comme le

---

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 254.

mentionne Éva elle-même (« Comment Sylvie va-t-elle mourir dans ton film ? »). Pour Éva, la vérité à propos de la mort de Sylvie se confond avec sa mise en fiction, comme si le scénario autobiographique de Nicolas pouvait en garantir la réalité. Or, il en va tout autrement.

Puisque la mort de Sylvie demeure foncièrement indémontrable dans le monde factuel et puisque Nicolas s'entête à soutenir l'idée selon laquelle Sylvie se serait suicidée, Éva ne peut avoir recours qu'au scénario autobiographique de Nicolas afin de conforter l'hypothèse donnant celui-ci comme l'assassin de Sylvie. Manifestement, Éva comprend l'autobiographie au sens strict où l'entend Philippe Lejeune, c'est-à-dire un récit garantissant la réalité des expériences racontées<sup>565</sup>. Or, il appert que la forte volonté d'Éva de faire advenir la mort de Sylvie par le meurtre en vient à grever l'autobiographie de Nicolas d'éléments fictionnels qui lui étaient à l'origine étrangers (elle acquiert ainsi les traits propres à l'autofiction, genre dont Aquin a eu l'intuition). Craignant d'ailleurs ce débouché vers la fiction, Nicolas hésite à plusieurs reprises au cours du récit à adopter les idées des autres personnages, telle la suggestion de Michel Lewandowski à propos de la force symbolique du meurtre sur la portée dramatique du scénario :

#### NICOLAS

Je suis bien préoccupé par tout ce qui me reste à faire dans le scénario... Et cette idée du meurtre final de Sylvie me tourmente. Je me dis que Michel Lewandowski a peut-être raison sur le plan formel... (et je te remercie encore de m'avoir rapporté ses paroles...), mais cela bouleverserait trop mon scénario que j'ai construit à partir de la vérité... Je vois encore Sylvie courant à toute allure vers le précipice, et moi, comme un infirme, ne pouvant rien de

---

<sup>565</sup> C'est le fameux pacte autobiographique. Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, 383 p.

mieux que crier pour essayer de la rattraper... Chose certaine, je ne réussirai jamais à imaginer que je la pousse dans le dos<sup>566</sup>...

Malgré ces objections, c'est vers la fiction que Nicolas entraîne son récit autobiographique en comblant le vide de la mort de Sylvie par le meurtre. Influencé par cette inflexion de la vérité, *Neige noire* altère ainsi les prémisses sur lesquelles la mort de Sylvie reposait, recouvrant à multiples reprises de significations différentes la vérité de cette mort (comme autant de couches de neige recouvrant le cadavre de la morte), jusqu'à rendre impossible tout retour à l'origine du crime :

Ce qui s'encastrait au fur et à mesure dans l'intrigue prend l'allure d'un collage tragique : le meurtre se superpose au suicide, tout comme le faux accident du début avait été substitué au suicide et l'amour entre Sylvie et Michel Lewandowski s'est inséré comme un corps étranger dans une histoire qui, du coup, devient de plus en plus étrangère à son projet initial. Par ces divers procédés, le corps du scénario se gonfle ; il a perdu son identité première et se cristallise maintenant sur le visage immergé de Sylvie Lewandowski<sup>567</sup>.

En dépit de ce brouillage inextricable de la vérité et de la fiction, Éva croit ultimement percer la vérité de la mort de Sylvie au travers du scénario, comme le démontre une des dernières séquences du récit où *Neige noire* « montre » finalement l'assassinat.

À la fin de *Neige noire*, en effet, le narrateur décrit en quelques pages l'assassinat de Sylvie<sup>568</sup>. Suite à cette description macabre et presque insoutenable, un plan apparaît qui nous montre Linda « [lisant] fiévreusement une photocopie du

<sup>566</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 233.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 256-263.

scénario<sup>569</sup> » aux côtés d'Éva, qui observe attentivement les réactions de la lectrice. La séquence précédente, qui nous montrait Nicolas dans le rôle d'un assassin délirant, paraît ainsi émaner de la lecture faite par Linda du scénario. Cette technique filmique, qui consiste à mettre en images le contenu d'un texte lu par un personnage, est bien connue des cinéphiles : elle permet de faire l'économie de la longue narration verbale d'un texte écrit. Le « Grand imagier<sup>570</sup> » de ce roman filmique qu'est *Neige noire*, manipulateur omnipotent des plans du film, a ainsi inséré dans le roman les images de la mort de Sylvie telles que lues par Linda dans le scénario de Nicolas. Cette insertion donne un effet de réalité certain à la séquence montrée : le lecteur inattentif, happé par l'horreur de la séquence, hésite à mettre en doute à la fois le contexte dans lequel est introduite la scène du meurtre ainsi que la vérité de ce qui lui est donné à « voir ». Toutefois, la séquence représentée du meurtre de Sylvie correspond bel et bien à sa description dans le scénario de Nicolas, c'est-à-dire dans l'autobiographie à tendances fictives de ce dernier, où la mort de Sylvie apparaît déformée par les interprétations successives des personnages du récit, en premier lieu Éva qui, à la manière de Rachel Ruskin dans *Trou de mémoire*, a infléchi le scénario de Nicolas vers la thèse du meurtre.

La séquence de la mort de Sylvie, insérée dans le scénario de Nicolas, vient sceller l'enquête d'Éva qui y décèle la preuve de la culpabilité de Nicolas. À Linda lui objectant que « ce n'est qu'un scénario, après tout... Vous avez imaginé que

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>570</sup> C'est ainsi, souligne André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique*, que le théoricien Albert Laffay nomme le narrateur filmique. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1999, p. 21.

Nicolas a vraiment tué sa femme<sup>571</sup> », Éva rétorque innocemment : « Nicolas m'a dit et redit que tout ce qu'il y avait dans son scénario était rigoureusement vrai<sup>572</sup>... ». Or, de ce scénario où la réalité se démarque difficilement de la fiction, ne peut être extraite qu'une vérité lacunaire : « Des pages manquent, c'est évident... Elles ont été arrachées<sup>573</sup>. »

Tout dans *Neige noire* est mis en œuvre pour que le lecteur croie à la culpabilité de Nicolas : les diverses versions successives de la mort de Sylvie, l'horreur de certaines scènes, les manipulations du narrateur sur la structure du récit et surtout les interprétations d'Éva supportent la thèse du meurtre<sup>574</sup>. Le lecteur dans *Neige noire* se voit ainsi transporté par le récit, écartelé incessamment entre la vérité et la fiction de manière à ce que tout discernement lui soit devenu impossible ; comme Linda à l'égard des révélations d'Éva, « [i]l n'est plus question [pour le lecteur] de démêler la réalité de la fiction puisque la fiction est inextricablement mêlée aux mailles de la réalité et qu'en dissociant l'une de l'autre, [il] ne saurait plus, en fin de compte, si c'est la fiction qu'[il] isole ou ce qu'il est convenu de désigner comme la réalité<sup>575</sup>. » Par ces brouillages, *Neige noire* cherche à créer un lecteur crédule, dont tout jugement critique serait suspendu de façon à ce qu'il se trouve dans l'impossibilité de mettre en doute la thèse du meurtre. Bref, le dernier roman d'Aquin génère un lecteur de connivence avec sa propre agression, à l'image du spectateur

---

<sup>571</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 264.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 263. Ces pages, qui relatent selon Éva la manducation de Sylvie, ont été arrachées par Michel Lewandowski qui, après les avoir lues à Éva, les a détruites et s'est suicidé. Et comme Nicolas « disparaît » de l'histoire à la fin de *Neige noire*, Éva apparaît comme la seule dépositaire du contenu de ces feuillets.

<sup>574</sup> Nous verrons au quatrième chapitre que le montage filmique dans *Neige noire* est lui aussi profondément impliqué dans la promotion de la thèse du meurtre.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 267.

passif d'une œuvre filmique insidieuse : « Le spectateur serait peut-être offusqué soudain de comprendre qu'il a tout fait pour être violé, offusqué aussi de déduire que le spectacle auquel il assiste le pénètre hypocritement à tel point qu'il est devenu, malgré lui sans doute, porteur de ces animalcules non sécables de Van Leeuwenhoek [...]»<sup>576</sup> . »

Au lecteur qui résiste à cette complicité et qui refuse de se défaire de ses habits d'enquêteur, il ne reste que le doute. Exilé au cœur de la dynamique du sens, il demeure dans l'impossibilité de juger adéquatement de la vérité de la mort de Sylvie. Égaré par un récit dont la solution lui résiste, tel le spectateur « agressé » par les multiples références obscures à Hamlet, la vérité lui fait faux bond :

ÉVA

Oui... Je me suis même demandé si tous ces commentaires à propos d'Hamlet avaient un sens. Je me suis demandé si tu n'avais pas inséré cet élément à seule fin de mystifier le spectateur et si, en fin de compte, tu n'allais pas lui faire faux bond quand lui, précisément, attendra le mot de la fin...

NICOLAS

C'est drôle ce que tu dis... Tu réagis vraiment en spectatrice agressée... et tu veux être sûre que c'est une agression en bonne et due forme ! Je trouve tes remarques vraiment intéressantes. Cette question à propos d'Hamlet et de Fortinbras, par exemple...

ÉVA

La vérité... c'est quoi ?

NICOLAS

En ce moment, la vérité c'est que je m'endors<sup>577</sup> ...

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 171-172. Père de la microbiologie, Antoni Van Leeuwenhoek (1632-1723) est le découvreur des spermatozoïdes.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 208-209.



L'usage du policier chez Aquin procède essentiellement de l'imitation à visée parodique, tant sur le plan formel où elle ridiculise les moyens de la police conventionnelle, que sur le plan épistémologique où elle met à mal les prétentions de l'objectivisme scientifique à la vérité. Jouant sur le modèle policier, d'une manière qui rappelle les parodies policières robbe-grillésiennes, Aquin substitue à la fixité du vrai une dynamique et une malléabilité de la signification : « le champ de la signification dépasse toujours celui de la réalité ; même si on veut que celui-ci égale celui-là et le recouvre, on n'y arrive jamais<sup>578</sup>. » Or, si le sens est essentiellement mouvant, il peut être aussi manipulé, orienté ou fixé par la contrainte. Cette volonté pernicieuse de révéler la vérité (ou même de la faire advenir), critiquée dans *L'Invention de la mort*, se réaffirme dans le baroque de *Trou de mémoire* et culmine dans *Neige noire*, confirmant ainsi que dans l'ombre du texte aquinien, « derrière cet écran de décombres se cache une pauvre loque qui se prend pour Dieu<sup>579</sup>. » Toutefois, c'est un Dieu coupable qui se dévoile derrière le texte aquinien, sous le masque d'un auteur qui vise paradoxalement, à l'aide des mécanismes policiers, à voiler la vérité :

L'expression obscure, hermétique ou le culte du mystère verbal dénote, à proprement parler, une volonté de « cacher quelque chose ». Ce besoin de cacher (qui se différencie toujours du goût et de la mode littéraire) manifeste que l'auteur est coupable. L'obscurité esthétique (et le clair-obscur même) expriment une culpabilité secrète, profonde ou diffuse. Ceci est évident dans la stéréotypie du genre policier, mais non moins vérifiable dans les obscurités de Claudel, de Mallarmé, dans les intrigues mystifiantes de Faulkner, dans la noirceur de Rimbaud, la pénombre de Greene, les secrets de Julien Green et le style même de Joyce. On ne crée du mystère que par une pulsion profonde de coupable. Qu'importe le dernier mot de cette culpabilité (qui appartient à la

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>579</sup> Hubert Aquin, « Obombre », *Mélanges littéraires I. Profession : écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 338.

médecine). La forme qu'elle se donne est ontologique : cette forme même est coupable puisqu'elle se voile, se dissimule, fuit, échappe, se meut dans une noirceur aimée et choisie. Le mystère formel devient ainsi une dynamique profonde qui exprime, voile mais libère aussi l'âme obscurcie par une faute ou un crime<sup>580</sup>.

---

<sup>580</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, *op. cit.*, p. 200. Ce passage a été commenté selon une perspective psychanalytique par Gilles Dupuis dans « Hubert Aquin ou le voile coupable », dans : Franca Zanelli Quarantini (dir.), *Il Velo dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, Bologne, Clueb, 2001, p. 151-165.

## CONCLUSION

Le célèbre coauteur des aventures de don Isidro Parodi, Jorge Luis Borges, caractérise le policier en tant que forme rassurante d'écriture dans une ère où l'expérimentation et la déformation des normes sont valorisées :

Notre littérature tend au chaos. On tend au vers libre parce que c'est plus facile que le vers régulier ; en réalité, c'est très difficile. On tend à supprimer les personnages, les intrigues, tout est très vague. À notre époque, si chaotique, il y a quelque chose qui, humblement, a gardé les vertus classiques : l'histoire policière. Puisque l'on ne comprend pas une histoire policière sans début, sans milieu et sans fin<sup>581</sup>.

Ce qui sécurise dans le genre policier, c'est la stabilité et le conformisme de son expression, tant sur le plan formel que fonctionnel : « le récit d'énigme et d'enquête est tout entier fondé sur une vaste convention<sup>582</sup>. » Paradoxalement, l'évolution du genre se fonde sur une logique de l'écart (ou de la variante), qui permet d'insuffler une certaine nouveauté aux règles qui le composent, l'autorisant à se survivre au travers du temps : « c'est par le biais d'un usage singulier – parfois pervers, parfois rebelle – de ses règles génériques (ou génératives) [que le roman policier] subvertit le principe répétitif sur lequel il se fonde<sup>583</sup>. » Toutefois, cette logique de l'écart ne permet pas de ruptures profondes sur le plan des normes du genre : une telle infraction remettrait fortement en question sa classe générique et risquerait de la faire éclater. Ce rôle revient à la parodie.

---

<sup>581</sup> Jorge Luis Borges, « Le Conte policier », dans : Uri Eisenzweig (dir.), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, p. 304.

<sup>582</sup> Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 105.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 105.

Tant chez Alain Robbe-Grillet que chez Hubert Aquin, la logique de l'écart qui détermine l'évolution du genre policier prend un aspect transgressif, dans la mesure où les moyens propres au policier sont fondamentalement remis en question par ces auteurs, qui parodient ce genre en interrogeant son fonctionnement, ses visées ainsi que ses fondements idéologiques. Toutefois, leurs cibles diffèrent sensiblement.

Chez Robbe-Grillet, la remise en question du récit d'enquête s'attaque à quatre cibles particulières : sa prétention à résoudre définitivement l'énigme, sa vraisemblance, sa clôture et la fixité de ses formes. Robbe-Grillet oppose ainsi au conventionnalisme compositionnel du policier, la rénovation de la forme romanesque ainsi que le mouvement incessant de la signification, lié à l'impossibilité d'accéder à une vérité immuable. Mais surtout, alliant recyclage et modernité, la parodie policière chez Robbe-Grillet sert à la régénération incessante du roman, forme essentiellement plastique aux yeux du néoromancier.

La volonté robbe-grillétienne de contester les conventions des formes policières est aussi au centre de l'écriture aquinienne, qui exploite les idées de dissémination du sens et d'ouverture de l'œuvre. Dès *L'Invention de la mort*, le récit policier aquinien s'ouvre vers les formes fluides de l'esthétique baroque, tout en contestant fermement les prétentions objectives de l'enquête policière. Dans *Trou de mémoire*, Aquin exploite pleinement cette dynamique du sens, créant un récit énigmatique et anamorphotique, dont la signification dépend de la position du lecteur-enquêteur en regard de celui-ci. Or, malgré la révocation des moyens policiers traditionnels, il appert que chez Aquin le limier est toujours déjà impliqué dans l'énigme qu'il souhaite décrypter : il en façonne le sens, allant parfois jusqu'à

chercher à le clore. Paradoxalement, la parodie du policier chez Aquin favorise un retour à sa fonction première, mais selon une visée fondamentalement perverse : élucider l'énigme, au prix de la vérité.

Il apparaît toutefois difficile de répartir avec justesse les pratiques transformationnelles de Robbe-Grillet et d'Aquin entre les acceptions moderne et postmoderne de la parodie. La première, représentée surtout par les formalistes russes, tend à valoriser l'idée selon laquelle la parodie sert au renouvellement des formes littéraires : elle n'est « pas seulement rupture, destruction, mais elle remplace les formes périmées par les formes nouvelles sans lesquelles il n'y aurait pas d'"évolution littéraire" possible<sup>584</sup>. » À l'évidence, la pratique robbe-grillétienne de la parodie ressort de cette visée, notamment dans ses premiers écrits romanesques *Les Gommages* et *Le Voyeur* où elle tend à remettre en question les formes conventionnelles du roman, mais également dans les œuvres ultérieures du néoromancier où la parodie contribue à la redynamisation de la matière romanesque. Chez Aquin, la prise de conscience de la secondarité de l'écriture romanesque débouche sur une exigence de nouveauté quelque peu analogue : pour celui-ci, créer consiste d'abord à imiter les formes conventionnelles d'écriture, pour ensuite les transformer et les fondre dans des fonctionnalités renouvelées.

De son côté, la conception postmoderne de la parodie, incarnée principalement par les travaux de Margaret A. Rose et Linda Hutcheon (fortement inspirés des théories poststructuralistes et de la postmodernité américaine), apparaît moins centrée sur l'idée de subversion des modèles antérieurs que sur des opérations de type imitatif, à l'exemple du recyclage et du bricolage intertextuel ; plus

---

<sup>584</sup> Daniel Sangsue, *La Parodie, op. cit.*, p. 33.

« respectueuse » de son objet en ce qu'elle se présente comme une « authorized transgression<sup>585</sup> », la parodie postmoderne cherche moins à « détruire » ou à rompre définitivement avec son modèle, qu'à souligner ce qui l'en distingue : « parody is repetition, but repetition with difference<sup>586</sup> ». Assurément, la parodie du policier chez Robbe-Grillet et Aquin ne vise pas le renversement total du genre selon une ambition purement évolutionniste, ni sa ridiculisation, puisqu'elle se double d'une forte volonté de réactiver certains des mécanismes fondamentaux du policier, en premier lieu le motif de l'enquête. En ce sens, la parodie générique robbe-grillétienne et aquinienne joue autant sur le plan du modernisme que du postmodernisme : elle est un outil de création et de nouveauté, mais qui repose essentiellement sur le recyclage et la réactivation des modèles génériques antérieurs.

---

<sup>585</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 74. Hutcheon se fonde sur la conception bakhtinienne du carnaval afin d'échafauder son idée de la relation de la parodie envers l'objet qu'elle « imite ». Comme dans le carnaval chez Bakhtine, la parodie se voit permise et légitimée par les forces mêmes qu'elle cherche à subvertir : « Parody's transgression ultimately remain authorized – authorized by the very norm it seeks to subvert. » *Ibid.*, p. 75.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 37.

**DEUXIÈME PARTIE**

**RELATIONS INTERMÉDIATIQUES  
CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN**

## L'INTERMÉDIALITÉ CONTEMPORAINE

*L'appareil, c'est ce qui prépare le phénomène à apparaître pour « nous » car, sans appareil, il n'y a qu'un flux continu et immatériel de couleurs infirmes<sup>587</sup>.*

Le travail d'écriture d'Alain Robbe-Grillet et d'Hubert Aquin témoigne de ce qu'il est convenu d'appeler le décloisonnement des médias. Ces opérations intermédiatiques ou intermédiales (néologismes inspirés du fameux « intermedium » introduit par Richard Higgins au cours des années 1960<sup>588</sup>) se manifestent avec évidence dans leurs œuvres écrites, où apparaissent fréquemment des techniques artistiques exogènes comme la photographie, la musique, la gravure, la peinture et le cinéma. Il semble donc que ces auteurs adhèrent à la position de Jürgen Müller, pour qui « si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique que la conception des médias en tant que "monades", de "sortes isolées" de médias est inappropriée<sup>589</sup>. »

L'intermédialité se définit globalement, selon les mots d'André Gaudreault, comme « le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus<sup>590</sup>. » En ce sens, le cinéma naissant a été intermédiatique dans la mesure où il a cherché à fixer son identité vis-à-vis des médias contemporains, dont le théâtre, la

<sup>587</sup> Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes et Manifestes, 2004, p. 102.

<sup>588</sup> Richard Higgins, « Intermedia », dans : Randall Packer et Ken Jordan (dir.), *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, New York/London, W W Norton and Company, 2001, p. 27-32.

<sup>589</sup> Jürgen Müller, « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n<sup>os</sup> 2-3, printemps 2000, p. 113.

<sup>590</sup> André Gaudreault, « Le Cinéma, entre intermédialité et littérarité », *Du littéraire au filmique*, op. cit., 1999, p. 175.



littérature et la photographie. Mais aussi, intermédiatiques sont les ouvrages qui accueillent d'autres médias, à l'exemple des romans cinématographiques robbe-grillétiens et aquiniens, où se manifestent certains artifices compositionnels propres au cinéma. Mais en quoi consiste, plus particulièrement, la relation intermédiatique ?

Dans son article « Intermédialités : le temps des illusions perdues<sup>591</sup> », Éric Méchoulan développe l'idée selon laquelle l'intermédiarité consisterait en des effets de sens créés lors de la mise en relation de différents médias. Cette relation est en fait impliquée par le préfixe « inter- » inclus dans le terme « intermédiarité », qui viserait à soutenir « l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relations assez ralentis pour paraître immobiles<sup>592</sup>. » Mais pour Méchoulan, cette relation a une nature particulière : si, étymologiquement, le préfixe *inter* signifie « être entre », soit se trouver au milieu de deux instances maintenues dans leur distance, cet « être entre » est toujours intéressé, c'est-à-dire impliqué dans une relation d'échange entre les deux instances. Pour Méchoulan, « l'être-entre serait donc ce qui produit de la présence, [à partir] des valeurs comparées entre les personnes ou les objets mis en présence, ainsi que des différences matérielles ou idéelles entre ces personnes ou ces objets présentés<sup>593</sup>. » Par conséquent, les effets de sens induits par la mise en relation de différents médias tirent leur origine de l'interstice qui sépare ces médias, conçu en tant que différence. « Tout commence par

---

<sup>591</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédiatités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 11.

l'intermédiaire, voilà ce qui est "inconcevable à la raison"<sup>594</sup> », écrit Jacques Derrida dans son célèbre ouvrage *De la grammatologie* ; c'est là le terrain de jeu où s'articule l'intermédialité.

Le théoricien Henk Oosterling confirme et affine la conception élaborée par Méchoulan de l'intermédialité. Dans son article « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Towards an Ontology of the In-Between<sup>595</sup> », il définit l'intermédialité actuelle en opposition avec la *Gesamtkunswerk* (l'œuvre d'art totale) wagnérienne héritée de la dialectique hégélienne. Selon Oosterling, l'œuvre d'art totale visait à une fusion synthétique des procédés esthétiques dans le but de susciter chez le spectateur une expérience réceptive inédite et complète. Le présupposé qui sous-tendait l'œuvre d'art totale consistait en la possibilité qu'il y ait fusion ou synthèse entre les arts. Or, remarque Oosterling, l'intermédialité actuelle fonctionne selon un postulat opposé : contrairement à ce que croit l'herméneutique de Jürgen Müller et de Peter Zima, l'intermédialité n'est pas une pratique fusionnelle des arts, mais plutôt une activité différentielle. S'appuyant sur les théories des déconstructivistes français Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy, qui ont cherché à démonter le modèle dialectique hégélien, Oosterling avance que l'*inter*, qui détermine l'intermédialité, est en fait une position ontologique contraire à l'utopie fusionnelle dont se nourrit l'œuvre d'art totale. Pour Oosterling, le fait d'« être-entre » consiste non pas à faire se fusionner les différences, mais à les conserver, justement, dans leurs différences. Ce mouvement est une dynamique qui définit la relation intermédiaire : « the in-

<sup>594</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 226.

<sup>595</sup> Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Towards an Ontology of the In-Between », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 29-46.

between is the movement that inevitably positions beings. But notwithstanding this inevitable fixation, the movement of the in-between cannot be reduced to positions taken<sup>596</sup>. »

Pour Méchoulan et Oosterling, lorsque des médias sont mis en relation, des effets de sens se créent au sein de leurs valeurs comparées. Les implications de cette relation différentielle lors de transferts entre différents systèmes sémiotiques sont lourdes de conséquences, dans la mesure où, comme l'avance Méchoulan, un média n'est jamais réellement transparent :

Si le médium semble simplement transmettre un message selon le schéma du télégraphe devenu un moment classique dans les théories de la communication : émetteur-message-récepteur, il s'agit en fait de rappeler qu'il faut aussi prendre en compte l'opacité propre à chaque médium et, surtout, les configurations spécifiques de sens et les jeux de pouvoir particuliers qu'il implique<sup>597</sup>.

« La communication moderne et postmoderne, écrit Jürgen Müller, se caractérise par des *media-networks*, par des fusions et des transformations intermédiatiques. Si nous concevons les produits et les textes médiatiques comme des systèmes de signes, organisés par des codes spécifiques, la reconstruction des systèmes de règles qui met en relation les différentes sortes de signes devient une question centrale de la recherche sémiotique<sup>598</sup>. » Les récentes recherches sur les diverses modalités de couplage du texte et de l'image sont à cet effet exemplaires (nous y reviendrons au moment de parler des récits-photos robbe-grillétiens). Par contre, elles permettent difficilement de répondre à la question des mécanismes qui

---

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>597</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 17.

<sup>598</sup> Jürgen Müller, « L'Intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *loc. cit.*, p. 115.

sont à la source de la relation intermédiatique, au niveau de l'articulation entre différents systèmes de représentation. Thierry Groensteen, André Gaudreault et Philippe Marion, analysant les processus intermédiatiques mis en œuvre dans le phénomène de l'adaptation, touchent à cet aspect en posant la question de la spécificité des arts.

Dans son article « Fictions sans frontières<sup>599</sup> », Thierry Groensteen constate l'importante migration des histoires au travers des médias dans l'époque moderne et ce, malgré l'insistance des avant-gardes à cantonner les arts dans une certaine herméticité. Pour Groensteen, ce phénomène de transfèrement caractérise la transécriture, que l'on connaît mieux sous le nom d'adaptation, et qui consiste en la capacité qu'a le récit narratif de transcender ses manifestations médiatiques :

Adapter un récit pour un autre médium, écrit Groensteen, c'est, semble-t-il, assumer jusqu'au bout le postulat de la prééminence de l'histoire, et tenir pour contingents son lieu d'apparition, son corps initial. C'est reconnaître, avec Philippe Hamon, que « la caractéristique fondamentale » des « énoncés narratifs (récits, mythes, contes, etc.) » serait « d'être résumables (Balzac en *digest*), transposables (Balzac au cinéma), traductibles (Balzac en anglais), paraphrasables... ». Il suffisait que se multiplient les systèmes sémiotiques à vocation narrative et les canaux de diffusion pour que la migration des sujets et des intrigues deviennent la règle<sup>600</sup>.

Or, constate Groensteen, si l'étanchéité entre les médias semble révolue, la migration intermédiatique des histoires ne se fait toutefois pas toujours d'une manière si fluide. C'est que selon le théoricien, chaque média convoque une expérience esthétique qui lui est particulière : un roman, s'il peut avoir le même sujet qu'un film, ne le

---

<sup>599</sup> Thierry Groensteen, « Fictions sans frontières », dans : André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 9-29.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 18.

racontera pas de la même manière. Sur ce simple état de fait, plusieurs artistes ont résisté, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, à l'idée des compétences partagées des médias, position que Groensteen résume, à l'aide de Régis Debray, en cette phrase : « chaque art doit faire ce que les autres ne peuvent pas faire, en cette originalité réside sa raison de vivre<sup>601</sup>. » Dans les faits, écrit Groensteen :

Une fiction se présente [...] toujours au public sous la forme d'une fiction « révélée ». On ne peut l'apprécier qu'à travers un corps phénoménologique donné, qui agit de façon particulière sur notre système neurophysiologique. Wittgenstein observait qu'un tableau « me dit quelque chose en se disant lui-même ». Ces deux dimensions, transitive et réflexive, caractérisent encore plus nettement les œuvres narratives. Y prélever un récit aux fins d'adaptation est une opération chirurgicale délicate au terme de laquelle les deux dimensions se trouvent séparées. Au stade de l'intention déjà, ce n'est pas nécessairement le roman comme tel que l'on prétend adapter, mais quelquefois seulement les données d'une intrigue, la strate narrative isolée du texte qui l'incarne<sup>602</sup>.

En somme, si d'un côté les histoires migrent en grand nombre d'un média à un autre, d'un autre côté, chaque média résiste à accueillir les récits des autres. Et en cette résistance consiste la spécificité des médias<sup>603</sup>.

André Gaudreault et Philippe Marion rejoignent Thierry Groensteen lorsqu'ils constatent, dans leur article « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédiarité », la « résistance du matériau expressif [...] aux volontés d'un sujet

---

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>603</sup> Dans son récent ouvrage *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon développe une conception de l'adaptation en maints points similaire à celle de Groensteen, où elle avance que le transfert des histoires d'un mode narratif à un autre (ces modes étant le « showing », le « telling » et l'« interacting »), comme d'un média à un autre, est souvent accompagné de transformations sur le plan des codes. À titre indicatif, elle caractérise l'adaptation comme étant une forme globale d'intertextualité : « as a creative and interpretive transposition of recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, often a transcoding into different set of conventions. Sometimes but not always, this transcoding entails a change of medium. » Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, London, Routledge, 2006, p. 33-34.

d'y inscrire les idées qui lui viennent en tête<sup>604</sup>. » Cette résistance, cette opacité du matériau d'expression selon les termes de Méchoulan, consiste en fait en les compétences d'un média à raconter les choses. Gaudreault et Marion nomment cette particularité que possède chaque média la « médiativité », qui « serait donc cette capacité propre de représenter – et de communiquer cette représentation – qu'un média donné possède par définition. Cette capacité est régie par les possibilités techniques de ce média, par les configurations sémiotiques internes qu'il sollicite et par les dispositifs communicationnels et relationnels qu'il est capable de mettre en place<sup>605</sup>. » À titre d'exemple, Gaudreault et Marion offrent ce qu'ils nomment le « filmographique », qui consiste en la capacité du filmique à représenter le profilmique (c'est-à-dire ce qui se prête au filmique).

À la lumière des réflexions de Groensteen, Gaudreault et Marion, c'est-à-dire à partir de cette idée de la spécificité des médias, et en accord avec les observations de Méchoulan et d'Oosterling à propos de la relation intermédiatique, il est possible de concevoir l'intermédialité, sur le plan des échanges entre différents systèmes de représentation, comme résultant de la rencontre d'au moins deux médiativités. Ainsi, l'intermédialité dans les arts se réaliserait à la fois dans la mise en œuvre des compétences spécifiques à chaque média et dans leur nécessaire liaison. Comme le souligne Jürgen Müller, « l'intermédialité ne néglige pas la question de la différence

---

<sup>604</sup> André Gaudreault et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », dans : André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip, op. cit.*, p. 32.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 48.

entre les médias, qui forme à la fois un des présupposés et des paradoxes des théories de l'intermédialité<sup>606</sup>. »

Ainsi posée, la relation intermédiatique permet une multitude de mélanges médiatiques, qui vont de la simple adaptation filmique à l'adoption du sérialisme à titre de modèle compositionnel<sup>607</sup>, en passant par la mise en co-présence de divers médias dans un même milieu, à l'exemple de la page web où se complémentent l'image (animée ou non), le son et le texte. Multiples, les modalités d'hybridation des médias n'en demeurent pas moins classifiables. C'est à une telle catégorisation que s'est adonnée Irina O. Rajewsky dans son article « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : a Literary Perspective on Intermediality », où elle décèle trois types fondamentaux de relations intermédiatiques : la transposition médiatique, la combinaison médiatique et les références intermédiales.

La transposition médiatique (« medial transposition ») consiste en le transcodage d'un contenu, d'un média à un autre, à l'exemple du passage du film au texte lors de la novellisation. Ainsi, la transposition intermédiatique est un processus qui se définit comme

the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, « genetic » conception of intermediality; the « original » text, film, etc., is the « source » of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process<sup>608</sup>.

<sup>606</sup> Jürgen Müller, « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *loc. cit.*, p. 113.

<sup>607</sup> Dont font état certains écrits robbe-grillétiens, fondés sur les expériences musicales de Gustav Mahler, telles qu'appliquées par Arnold Schoenberg ; *Djinn*, par exemple. À ce sujet, voir Karine Lalancette, « Du meurtre en série au meurtre sériel: Le Sérialisme à l'œuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet », *Tangence*, vol. 68, hiver 2002, p. 65-76.

<sup>608</sup> Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : a Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 5, automne 2005, p. 51.

Le second type de relation intermédiaire est la combinaison médiatique (« media combination »), qui englobe toutes les pratiques de conjonctions intermédiaires, à l'image du photo-roman où se côtoient récit écrit et photographies :

The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result of the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial form of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way<sup>609</sup>.

Enfin, la catégorie des références intermédiaires (« intermedial references ») comprend toute évocation, thématisation ou imitation d'un média par un autre, telle l'écriture filmique qui mime le récit cinématographique :

The media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium *qua* system [...]. The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the work, system or subsystem to which it refers<sup>610</sup>.

Cette dernière catégorie se révèle toutefois trop englobante, dans la mesure où nous sommes susceptibles d'y retrouver tant une allusion à une œuvre artistique, qu'un commentaire critique sur un objet d'art, ou encore la reproduction d'un système de représentation singulier. Une typologie des références intermédiaires s'imposerait, à l'exemple de celle établie par Léo H. Hoek à propos des diverses relations entre texte et images<sup>611</sup>, suivant le degré d'implication entre le média d'accueil (ou le média

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>611</sup> Nous aborderons cette typologie dans la section suivante. Voir Leo H. Hoek, « La Transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », dans : Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (dir.),



« hôte ») et celui auquel il se réfère. Pour le moment, soulignons simplement que dans le cadre de nos analyses, la référence intermédiaire sera entendue dans son sens large comme un renvoi plus ou moins explicite à un autre média selon des modalités aussi diverses que l'allusion, le commentaire, la citation et l'imitation, et dans son sens strict en tant que l'adoption par un média de schèmes compositionnels propres à un autre média, impliquant ainsi chez le destinataire l'impression d'un « transfert » intermédiaire (relevant d'un processus de « transmédiation » – concept que nous aborderons ci-après), à l'exemple du roman cinématographique qui cherche à faire adopter au lecteur la position d'un spectateur. Remarquons finalement que les trois catégories des relations intermédiaires développées par Rajewski ne sont pas totalement étanches : le cinéma, par exemple, peut à la fois transposer un contenu médiatique (lors d'une adaptation), combiner plusieurs médias (puisqu'il réunit l'image et le son) et se référer à divers médias (suivant le modèle photographique lors d'arrêts sur images, par exemple). De ces trois types de modalités intermédiaires, deux nous intéresseront plus particulièrement pour l'étude des œuvres médiatiques aquiniennes et robbe-grilletiennes : la combinaison médiatique et les références intermédiaires.

### **Le multimédia et l'intermédia chez Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin**

*C'est Gradiva qui vous appelle* d'Alain Robbe-Grillet est un ciné-roman qui surmultiplie les références tant aux ouvrages antérieurs du néoromancier qu'à

---

*Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre, n° 98 », 1995, p. 65-80 ; Leo H. Hoek, « Timbres-poste et intermédialité. Sémiotique des rapport texte/image », *Protée*, vol. 30, n° 2, automne 2002, p. 33-44.

certaines œuvres d'art tels les tableaux d'Eugène Delacroix et de Gustave Courbet, ou encore la figure sculptée de Gradiva. Lorsqu'il se réfère à cette dernière, par exemple, le ciné-roman nous porte vers un devenir autre du texte, d'abord intertextuel puisque les œuvres de Wilhelm Jensen et de Sigmund Freud sont directement désignées par ce personnage issu d'un bas-relief antique, mais aussi médiatique, par le fait que le récit robbe-grillétien nous présente à plusieurs reprises des « images » de ce bas-relief romain, sous forme de descriptions ou d'*ekphrasis* (parfois partielles), où se révèle une femme vêtue de voiles marchant pieds nus :

Une troisième série d'images apparaît donc, de façon saccadée, plus nerveuse qu'auparavant, sur l'écran mural. [...] Peut-être faut-il (ou ne faut-il pas ?) faire figurer dans cette série un ou plusieurs gros plan de pied nu [*sic*] en marche (avec jambe féminine voilée par quelque drapé) rappelant de façon précise la posture spécifique caractérisant le bas-relief romain connu sous le nom de « Gradiva »<sup>612</sup>.

De telles descriptions d'images au sein d'un récit essentiellement verbal dénotent que pour Robbe-Grillet, le roman se caractérise par son épaisseur intertextuelle qui lui permet de contenir non pas seulement des récits antérieurs (telle la nouvelle de Jensen) ou encore des modèles d'écriture (comme les genres scénarique et policier), mais aussi des renvois interartiaux à des œuvres extérieures à la littérature, comme celle résultant de la référence intermédiaire à une sculpture romaine.

Les références intermédiales abondent dans l'œuvre de l'écrivain Hubert Aquin, principalement dans ses romans où le cinéma, le théâtre, la peinture et même l'illustration se manifestent avec régularité. Dans *L'Antiphonaire*, par exemple, Christine associe son récit aux images de Jean-Étienne de Calcar, « dessinateur

---

<sup>612</sup> Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, op. cit., p. 13. Voir l'annexe 1.

patient des innombrables autopsies de Vésale » : « comme lui, je dessine froidement les configurations intimes que je discerne à la loupe. Je cherche à composer ce livre comme un recueil d'illustrations<sup>613</sup> ». Double de Johan Stephan Van Calcar (réel nom de l'illustrateur), Christine compose effectivement son récit comme une leçon d'anatomie, disséquant progressivement le corps de son texte jusqu'à le faire s'étioler complètement dans une hécatombe finale où presque tous les personnages trouvent la mort, image spéculaire de son propre corps qui graduellement se dégrade sous l'effet des violences et des viols successifs (désirés ou non). Christine s'apparente ainsi au sujet qui orne le frontispice de l'édition originale du *De humani corporis fabrica* d'André Vésale, auquel Aquin nous renvoie nécessairement grâce aux multiples références à cette œuvre qui traversent son troisième roman : une femme reposant ventre ouvert sur la table de dissection d'un anatomiste, au centre d'une scène où convergent les yeux attentifs d'une foule d'élèves masculins<sup>614</sup>. Se rapportant aux gravures qui composent l'ouvrage de Vésale, à partir desquelles se modèle la composition de *L'Antiphonaire*, Aquin favorise à son tour une idée du roman comme le lieu privilégié d'une pluralité d'expériences esthétiques.

Les manifestations intermédiatiques que nous venons de décrire brièvement constituent deux exemples parmi les multiples mélanges interartiaux présents dans les œuvres robbe-grilléliennes et aquiniennes. Pour ces auteurs, il n'existe aucune frontière réellement infranchissable entre les médias ; au contraire, tant chez Robbe-Grillet que chez Aquin, les arts entretiennent des relations de dialogue et de référence réciproques. Toutefois, certains de leurs ouvrages témoignent plus ouvertement de

---

<sup>613</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, op. cit., p. 17.

<sup>614</sup> Voir l'annexe 2.

leurs intérêts envers les couplages médiatiques, à l'exemple des récits-photos robbe-grillétiens, de la forme du téléthéâtre telle que la pratique Aquin, ainsi que des multiples récits dans lesquels ces auteurs combinent le cinéma et le roman. Or, ces divers types d'ouvrages commandent des modalités différentes de mélanges médiatiques, qui reposent sur l'implication ou non d'un processus de transmédiation.

La transmédiation consiste en le passage d'un code médiatique à un autre, engagé par les ouvrages qui suggèrent, intègrent ou programment un avenir médiatique qui leur est à l'origine étranger. À titre d'exemple, le roman cinématographique, puisqu'il convoque à même son corps littéraire le code filmique, prescrit une expérience seconde de visualisation du film implicite. Ce faisant, il « développe [...] une dynamique de transmédiation qui détermine à la fois la dimension esthétique d'une œuvre à créer en même temps que certains paramètres de sa réception<sup>615</sup> ». Lise Gauvin et Michel Larouche associent la transmédiation à la dynamique des traces et des mémoires : les textes intermédiatiques incitent le lecteur à effectuer le transfert entre les traces laissées par le média absent et sa « réalisation » au niveau mémoriel. La mémoire sert ainsi à redistribuer les « souvenir[s] conceptuel[s]<sup>616</sup> » que sont les traces du média manquant, de manière à ce que le lecteur puisse interpréter adéquatement le devenir médiatique du texte.

Chez Robbe-Grillet, ce procès de transmédiation concerne moins le récit-photo que les écrits qui reposent sur le modèle cinématographique. En effet, le récit-

---

<sup>615</sup> Lise Gauvin et Michel Larouche, « J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends ? », *Cinémas*, vol. 9, n° 2-3, « Les Scénarios fictifs », printemps 1999, p. 62.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 63.

photo robbe-grillétien fonctionne plutôt sur le mode multimédiatique, puisqu'il agence les médias visuel et verbal en un même espace, sans chercher à en effectuer la synthèse ni programmer la lecture d'un média absent. De son côté, le téléthéâtre aquinien est dans une catégorie médiane entre le mode multimédiatique et la référence intermédiaire, dans la mesure où il est déterminé par l'impureté de son média d'accueil, la télévision. Il est d'abord multimédial en ce qu'il s'efforce de faire coexister dans un même espace (cette zone tampon qu'est le petit écran) ses deux principaux modèles d'écriture, le théâtre et le cinéma (comme nous le verrons : à divers degrés, suivant l'évolution des techniques de réalisation télévisuelles). A priori, nul procès de transfert intermédiaire n'est engagé dans le téléthéâtre, où chaque média semble se manifester dans l'appareillement qui le caractérise, sur le terrain commun de la visualité. Mais aussi, le téléthéâtre induit une opération de transmédiation des formes théâtrale et filmique. Car sous l'effet de leur adaptation au petit écran, ces médias subissent d'importantes contraintes qui à la fois les dénaturent et les transfigurent ; par conséquent, les potentialités théâtrales et cinématographiques du téléthéâtre ne peuvent être pleinement actualisées que sous une forme indirecte, suivant les capacités de reconnaissance et d'interprétation de leurs codes par le téléspectateur. Comme nous le verrons dans les analyses subséquentes, si la relation intermédiaire qui détermine le téléthéâtre est d'abord combinatoire, elle peut aussi s'avérer référentielle et en appeler aux schémas perceptifs théâtraux et filmiques du spectateur.

À l'inverse du récit-photo et d'une manière plus manifeste que dans le téléthéâtre, les romans cinématographiques robbe-grillétiens et aquiniens interpellent

d'emblée les schémas perceptifs filmiques du lecteur qui, au contact de ce type performatif d'œuvre composite, « transmédiate » les mots en images cinématographiques. En effet, les techniques filmiques qui structurent les ouvrages hybrides de ces auteurs constituent à proprement parler des tremplins intermédiatiques à partir desquels le lecteur, selon ses compétences interartiales, peut réaliser mentalement les possibilités filmiques du texte. Ce potentiel transmédiate, qui provient de la capacité propre aux médias de persister « en dehors du milieu médiatique dans lequel ils se sont constitués et institués<sup>617</sup> », permet à tout code médiatique de transcender son lieu d'appareillement original et de se « manifester » dans un corps étranger. En ce qui concerne les ouvrages cinéromanesques robbe-grilléliens et aquiniens, le filmique s'y révèle à titre de virtualité médiatique<sup>618</sup>. Ainsi, l'expérience intermédiaire engagée par les récits cinématographiques robbe-grilléliens et aquiniens pousse le lecteur à actualiser, grâce à son « savoir » filmique, l'œuvre écranique incorporée dans le texte. En ce sens, l'écriture filmique chez ces auteurs tient d'abord du régime référentiel de l'intermédialité, selon la terminologie de Rajewsky.

Suivant le découpage opéré ci-haut entre les modes de l'intermédialité, les deux prochains chapitres de notre thèse s'efforceront à cerner la nature et les implications des relations intermédiales mises en place par Robbe-Grillet et Aquin dans leurs œuvres médiatiques. En continuité avec la perspective intergénérique qui a

---

<sup>617</sup> Comme le souligne Marie-Pascale Huglo dans son ouvrage *Le Sens du récit*. Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 26.

<sup>618</sup> Dans la perspective d'Huglo, l'intermédialité « œuvre comme virtualité actualisée par la lecture. » *Ibid.*, p. 26.

guidé nos travaux jusqu'à présent, nous aborderons les interactions médiatiques chez ces auteurs selon une méthodologie poststructurale, dans la mesure où « l'approche intermédiaire complète l'analyse des discours : là où l'analyse des discours d'inspiration bakhtinienne met l'accent sur l'interpénétration et l'interaction des genres discursifs, l'intermédialité insiste sur l'interpénétration et l'interaction des perceptions appareillées dans les textes littéraires<sup>619</sup>. » Dans un premier temps, nous traiterons de la collocation intermédiaire de la photographie et du récit dans les récits-photos robbe-grillétiens *Rêves de jeunes filles*<sup>620</sup>, *Les Demoiselles d'Hamilton*<sup>621</sup> et *Le Temple aux miroirs*<sup>622</sup>, œuvres de collaboration effectuées avec les photographes David Hamilton et Irina Ionesco. Nous analyserons ensuite l'esthétique téléthéâtrale aquinienne dans *Le Choix des armes*, *Table tournante*<sup>623</sup> et *24 heures de trop*, suivant le développement de ce genre télévisuel à travers les quelques décennies qu'a duré son histoire. Nous aborderons finalement *Neige noire* d'Aquin, ainsi que l'ensemble des ciné-romans robbe-grillétiens (en nous attachant davantage à *Glissements progressifs du plaisir* et à *C'est Gradiva qui vous appelle*), selon la perspective transmédiatique appliquée aux références filmiques qui se manifestent dans ces écrits composites.

---

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>620</sup> Alain Robbe-Grillet et David Hamilton, *Rêves de jeunes filles*, Paris, Robert Laffont, 1971, 144 p.

<sup>621</sup> Alain Robbe-Grillet et David Hamilton, *Les Demoiselles d'Hamilton*, Paris, Robert Laffont, 1972, 143 p.

<sup>622</sup> Alain Robbe-Grillet et Irina Ionesco, *Le Temple aux miroirs*, Paris, Seghers, 1977, 124 p.

<sup>623</sup> Hubert Aquin, « Table tournante », *Voix et images du pays II*, Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, coll. « Cahiers de Sainte-Marie », 1969, p. 143-194.

### CHAPITRE 3

#### RÉCITS-PHOTOS ROBBE-GRILLÉTIENS ET TÉLÉTHÉÂTRES AQUINIENS

A priori, rien ne semble permettre d'établir un lien de parenté quelconque entre la forme du récit-photo et celle du téléthéâtre. Ce chapitre apparaît ainsi comme un corps étranger au sein de cet ouvrage, dans la mesure où il brise quelque peu l'équilibre aménagé jusqu'à maintenant entre l'approche théorique et son application à un objet commun à Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin. Cette dissymétrie n'est toutefois pas un obstacle insurmontable : si l'objet d'analyse diffère d'un auteur à l'autre, l'angle d'approche intermédiaire nous permet d'établir certains points de convergence entre le récit-photo et le téléthéâtre, plus singulièrement sur le plan général des combinatoires médiatiques et des visées esthétiques (tout particulièrement au point de vue de la remise en question des systèmes de représentation traditionnels). Toutefois, en raison des différences théoriques et compositionnelles entre le produit iconotextuel robbe-grillétien et les récits télévisuels aquiniens, nous dérogerons à notre habitude de gloser abondamment en introduction les préceptes conceptuels qui fourniront les cadres théoriques de ce chapitre. Ces réflexions seront plutôt intégrées aux corps des analyses qui suivent.



## INTERMÉDIALITÉ DES RÉCITS-PHOTOS ROBBE-GRILLÉTIENS

C'est une réelle révolution que cause le scientifique Nicéphore Niépce en 1827, lorsqu'il impressionne sa célèbre « Vue prise de la fenêtre du cabinet de travail ». Avec la photographie naît une nouvelle technique, mais aussi un nouveau rapport à la représentation. La peinture, modèle jusqu'alors régnant de l'« imagerie » (selon l'expression de Philippe Hamon<sup>624</sup>), perd son statut d'art représentationnel dominant au profit de l'image photographique, jugée plus apte à montrer le monde. Art du vrai, fenêtre (et même loupe) ouverte sur la réalité, la photographie passionne en raison de sa capacité, selon l'expression barthésienne, à emporter son référent avec elle, comme « collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices<sup>625</sup> ».

La photographie tire ce pouvoir de vérisimilitude de son procédé physico-chimique qui lui fournit sur le plan matériel, comme le note Jean-Marie Schaeffer, le statut de marque perceptible d'un phénomène absent (chose ou être) : « L'empreinte, donc l'image photonique, constitue l'arché de l'image photographique en tant que celle-ci se définit comme enregistrement de traces visibles<sup>626</sup>. » L'image photographique fait ainsi partie de ces types de signes que Philippe Dubois, à la suite de Charles Sanders Peirce, qualifie d'indiciaires, c'est-à-dire des « signes qui entretiennent, ou ont entretenu à un moment donné du temps, avec leur référent (leur

<sup>624</sup> Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, 319 p.

<sup>625</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 17.

<sup>626</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 27.

cause) une relation de connexion réelle, de contiguïté physique, de coprésence immédiate<sup>627</sup> ». Procédant d'une relation directe avec son référent, la photographie se conçoit moins selon Dubois en termes de « représentation » que d'« *inscription référentielle* »<sup>628</sup> ». Inscription du référent, c'est-à-dire transcription « immédiate » du réel, opérée moins par les artifices de la composition et les multiples recours artistiques du photographe que par l'action de la lumière du soleil sur la pellicule, ce que connotent d'ailleurs avec justesse les deux noms originaux de cette forme d'impression : héliographie, photographie<sup>629</sup>.

C'est justement le caractère « immédiat » de la photographie qui l'a discréditée auprès des artistes contemporains de sa naissance. « Le Public moderne et la photographie » de Charles Baudelaire, virulent brûlot romantique contre la mécanicité de l'image photographique, est le modèle des écrits pourfendeurs du nouveau média. Baudelaire y oppose la poésie et la photographie (qui a la valeur métonymique du progrès technologique), voyant dans la première le contrefort de « l'impalpable et de l'imaginaire », dans la seconde une simple technique « servante des sciences et des arts »<sup>630</sup> ». Pour le poète, les compétences de la littérature et de la photographie doivent être nettement partagées entre l'expérience intime et l'objectivité de type scientifique. Le problème se pose autrement chez les écrivains

<sup>627</sup> Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, p. 59.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>629</sup> Nous sommes conscients des incidences des artifices de la composition et du développement sur le plan de la signification de l'image photographique. Suivant les traces de Philippe Dubois, nous considérons que « le principe de l'empreinte naturelle ne fonctionne, dans toute sa pureté, qu'entre cet avant et cet après, entre ces deux séries de codes et de modèles, pendant la seule fraction de seconde où s'opère le transfert lumineux lui-même. » *Ibid.*, p. 84. Hors de ce « guillotinage » infinitésimal de la réalité, l'image apparaît bien sûr toujours déjà codée, ce qui toutefois ne lui enlève nullement sa capacité d'« emporter » avec elle son référent.

<sup>630</sup> Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, 1986, p. 319.

réalistes, dont les prétentions représentationnelles apparaissent analogues à celles de l'image photographique. La photographie se révèle un important rival dans la mesure où sa capacité d'enregistrement du réel empiète directement sur les compétences de cette littérature qui se veut miroir du monde. Comme le note justement Marta Caraion dans son ouvrage *Pour Fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, pour les intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle, « le texte se trouve en échec lorsqu'il est confronté à une photographie<sup>631</sup> » ; chez les écrivains réalistes, l'image est vue comme une menace car la photographie peut aisément se substituer à la description et ainsi subordonner le textuel au visuel.

Devant le bouleversement opéré par l'apparition de la photographie au sein du champ artistique et face à la soudaine prégnance de l'image au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, « la littérature va devoir désormais se situer [...] selon des rapports de concurrence, de fascination, de rejet, de collaboration, plus ou moins subis, maîtrisés ou acceptés par les écrivains<sup>632</sup>. » Si la littérature rivalise dans ses discours de surface avec la photographie, elle cherchera néanmoins à récupérer cette nouvelle technique de représentation en l'élisant à titre de modèle scripturaire, tant sur le plan thématique (la photo comme sujet d'écriture) que compositionnel (en faisant abondamment usage de l'*ekphrasis* photographique, par exemple). Les écrivains tenteront ainsi à « donner à voir » le monde d'une manière photographique, s'appropriant d'abord le modèle rhétorique de la photographie (modèle tabulaire partagé par toute image et qui

---

<sup>631</sup> Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 113.

<sup>632</sup> Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 246.

s'oppose à la linéarité habituelle au récit<sup>633</sup>), mais aussi la « photogénie », notion à partir de laquelle se comprend dorénavant le réel<sup>634</sup>. L'image photographique devient le modèle interprétatif privilégié d'un siècle où l'optique, la chambre noire et la lumière se présentent comme les référents et les métaphores les plus prisés.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie est intégrée dans le texte littéraire, à titre de modèle scripturaire et épistémologique. Toutefois, avant le XX<sup>e</sup> siècle, rares sont les entreprises sérieuses qui visent à inclure des images photographiques au sein d'œuvres littéraires. L'objet « photographie » demeure suspect pour la majorité des écrivains et apparaît même comme un repoussoir quant à leurs prétentions artistiques. Georges Rodenbach, avec son roman *Bruges-la-Morte* paru en 1892 (d'abord sans images dans *Le Figaro*, puis en volume illustré chez Flammarion), apparaît comme un pionnier en ce domaine, puisqu'il est le premier à annexer à un récit littéraire des images photographiques. Le chercheur Daniel Grojnowski a abondamment analysé cette œuvre atypique, à la fois dans la préface qu'il en a proposé pour l'édition de 1998 chez Flammarion<sup>635</sup> et dans son importante enquête *Photographie et langage*<sup>636</sup>.

<sup>633</sup> Comme le note Philippe Hamon, le modèle rhétorique de l'image impose d'importants changements à la narration linéaire conventionnelle du récit littéraire : « L'image, avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lance un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture. Comment alors récupérer, dans et pour le texte, dans et pour la littérature, ce mode plus hasardeux, plus aléatoire et plus ludique de l'image, moins narratif sinon a-narratif (même si l'image peut parfaitement comporter une trame narrative), mode moins vectorisé et moins contraignant, plus rapide, d'une lecture moins inféodée au récit et moins linéairement orientée ? » *Ibid.*, p. 36.

<sup>634</sup> Pour Philippe Ortel, au XIX<sup>e</sup> siècle s'instaure une esthétique de la photographie fondée sur le concept de photogénie (à savoir ce qui, grâce à sa « luminosité », se prête à la photographie). Le théoricien constate que les écrivains ne sont pas imperméables à cette nouvelle esthétique, dans la mesure où l'art photographique devient le modèle et l'interprétant premier du romancier, qui « ne voit plus le monde comme un texte, mais un support pour la lumière. » Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, p. 252.

<sup>635</sup> Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1998, 343 p.

<sup>636</sup> Daniel Grojnowski, *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002, 394 p.

Pour Grojnowski, avec *Bruges-la-Morte* naît une nouvelle forme artistique, essentiellement hybride sur le plan médiatique : le récit-photo. Distinct à la fois du roman-photo et du roman illustré, d'abord en ce qu'il intègre des « clichés semblables à des cartes touristiques dans une aventure psychologique, fantastique, poétique et méditative (aux colorations "philosophiques") [...]»<sup>637</sup>, ensuite parce que l'adjonction de l'image et du texte ne vise pas la continuité ou la redondance mais plutôt l'interférence, le récit-photo est un ouvrage original où la photographie se greffe au texte selon une relation complexe de contiguïté, de discontinuités et d'échos symboliques, qui entraîne un certain décalage (complétif) entre l'image et le récit. Or, les premiers lecteurs de cette œuvre ont été rebutés par la présence de l'image photographique, suivant le préjugé baudelairien selon lequel « par son intrusion dans le récit, l'image parasite l'espace de la fiction »<sup>638</sup>. Ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion des surréalistes, que le récit-photo acquiert une certaine renommée sur le plan littéraire. *Nadja* d'André Breton demeure le modèle incontesté du genre, où l'image et le texte cherchent à se compléter au cœur même de l'interstice qui les sépare : « par l'alternance du récit verbal et de l'illustration photographique, *Nadja* organise une lecture-promenade où le récit poétique et l'image se concilient et se réconcilient. Le cheminement de l'aventure débouche sur d'innombrables bifurcations que marquent les images. Mais le dessin d'ensemble ne se livre pas en clair »<sup>639</sup>. En créant et en promouvant le récit-photo, Rodenbach et Breton ont ouvert la voie aux ouvrages hybrides d'Hervé Guibert et de Roland Barthes, ainsi qu'aux œuvres composites robbe-grillésiennes.

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 176.

## La dynamique du texte et de l'image

Lorsqu'elle voisine le média écrit, la photographie se charge nécessairement d'un sens qui lui est à l'origine étranger. En même temps, elle induit des significations qui outrepassent les capacités représentatives de l'écrit. Songeons aux légendes qui accompagnent les images dans les magazines ou les journaux et qui contextualisent ces dernières dans un temps et un espace précis, ou encore à l'insertion de photographies dans un texte littéraire, qui ajoute au système scripturaire des informations qu'originellement il ne contenait pas. Comme le note avec justesse Grojnowski à propos des romans illustrés :

L'intérêt des illustrations d'œuvres littéraires provient des interférences entre représentations verbale et iconique. Une fois introduites dans un récit, les images s'y agrègent. Elles doivent être appréhendées dans l'économie d'un ensemble, tout comme une représentation « interprète » une pièce ou un opéra par la mise en scène, le décor, les costumes<sup>640</sup>.

La rencontre du récit écrit et de la photographie crée un choc intersémiotique où les langages visuel et verbal, à partir des lieux mêmes de leurs différences, s'interpénètrent et s'enchevêtrent. D'un côté, il y a le système des mots, qui entretient avec son référent une relation représentationnelle et non monstrative, et dont l'effet de proximité avec la réalité racontée s'avère par conséquent plus faible que celui de l'image photographique. De plus, le texte se consomme dans la linéarité, « le long de

---

<sup>640</sup> Daniel Grojnowski, « Le Roman illustré par la photographie », dans : Lilianne Louvel, Henri Scepti et Bernard Vouilloux (dir.), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 172.

l'axe syntagmatique sur le plan du sens<sup>641</sup> », alors que l'image photographique se donne à lire selon un schéma tabulaire, l'œil la parcourant dans tous les sens de sa planéité. Enfin, si le récit écrit induit une lecture de type intellectuel et analytique, dans la mesure où son sens se construit progressivement et dans la durée, l'image se donne plutôt à lire dans l'immédiateté de son apparition : « alors que le texte, lui-même en tant qu'entité disjointe, procédant par agrégation d'éléments analytiques, re/construit un monde plus ou moins synthétique et seulement évocateur du monde de la réalité référentielle, l'image livre d'un bloc son propre monde<sup>642</sup>. » L'image photographique, de son côté, a la capacité de révéler son référent : elle « copie » exactement la réalité, ce qui lui garantit une authenticité que ne renferme pas le texte littéraire, lequel se situe d'emblée sur le plan de la fiction : « les photographies fixent la mémoire des choses en les incarnant. Le texte donne à voir des objets désincarnés (d'où son potentiel de fictionnalité exploité aussi bien par l'auteur que par le lecteur) ; la photographie leur donne corps, et par effet de retour elle éclaire de ses empreintes lumineuses les vieux textes auxquels manque l'image<sup>643</sup>. »

En raison de leurs compétences partagées, icône et texte résistent à une totale assimilation de l'un par l'autre : « quoi que nous disions des images, leur sens restera toujours rebelle aux mots<sup>644</sup> ». En ce sens, l'image photographique ne peut remplacer le texte, et vice versa. Toutefois, l'adjonction de ces deux médias altère leur

---

<sup>641</sup> Patrick Chézaud, « L'image pré-texte », dans : Lilianne Louvel, Henri Scepi et Bernard Vouilloux (dir.), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 57. Dans son article, Chézaud traite de l'image en général : dessin, gravure, photographie, etc. Ses observations s'appliquent néanmoins également à l'image de type photographique.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>643</sup> Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 131.

<sup>644</sup> Patrick Chézaud, « L'image pré-texte », *loc. cit.*, p. 64.

étanchéité, puisque chaque média à la fois informe et complète l'autre. Une telle annexion de la photographie et du récit génère un tout indissociable où jouent, dans le va-et-vient incessant entre le texte et l'image, les propriétés représentatives et fictionnelles du premier, et l'effet de réalité dû aux qualités monstratives de la seconde. En conséquence, le lecteur doit s'adapter à ce système d'interactions et opter pour une lecture double, à cheval entre la linéarité et l'aventure intellectuelle du récit littéraire, et la tabularité et l'immédiateté de l'image ; bref, une lecture apte à prendre la mesure des déplacements intersémiotiques engendrés par la jonction de l'image photographique et du récit, ainsi que le produit du croisement de leurs significations : « ce face-à-face entre le texte et l'image incite le lecteur à adopter une posture active, à les faire jouer l'un par rapport à l'autre, selon une relation d'autant plus étroite qu'elle est en partie non verbale<sup>645</sup>. »

Jusqu'à ce point de notre argumentation, nous avons examiné la jonction entre l'image (photographique) et le texte d'une manière relativement lâche, en évoquant quelques aspects propres à la photographie de presse et au roman illustré, ainsi que certaines particularités typiques du récit-photo, sans toutefois discerner réellement ces pratiques de couplage intermédiatique à travers les multiples modalités d'assemblage de l'image et du texte. Or, il appert que ces médias sont susceptibles d'être couplés selon des moyens divers, qui engendrent une foule de relations intersémiotiques. Afin de bien cerner la nature des ouvrages hybrides d'Alain Robbe-Grillet, il convient de discerner parmi ces pratiques d'assemblage celle qui caractérise plus particulièrement le récit-photo.

---

<sup>645</sup> Daniel Grojnowski, « Le Roman illustré par la photographie », *loc. cit.*, p. 178.



Dans ses articles « La Transposition intersémiotique pour une classification pragmatique » et « Timbres-poste et intermédialité. Sémiotique des rapports texte/image », Leo H. Hoek développe une typologie des modalités de connexion entre l'image et le texte. La thèse que défend Hoek concerne les conditions de production et de réception des œuvres combinant l'image et le récit. Pour Hoek, « les types de rapports que l'on peut distinguer entre le texte et l'image dépendent [...] de leur situation de production/réception et non pas de la nature intrinsèque du texte ou de l'image<sup>646</sup>. » Ainsi, un ouvrage couplant image et récit peut être produit et reçu soit dans la simultanéité, soit dans la successivité. Par exemple, un roman illustré est généralement produit dans la successivité, puisque le texte, la plupart du temps, précède l'image qui l'accompagne. Toutefois, le roman illustré est consommé dans la simultanéité, parce que le lecteur perçoit dans un même temps à la fois le texte et son illustration. Hoek conçoit de multiples variantes de ces conditions de production et de réception, qui mènent à divers types de couplages intersémiotiques, allant de la légende au calligramme, en passant par la bande dessinée et l'*ekphrasis*. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est la typologie des relations intersémiotiques entraînées par ces divers couplages du texte et de l'image, fondée sur les différents degrés de rapprochement entre ceux-ci. Sous forme de liste, voyons l'état de ce classement :

- 1) **Transposition intermédiaire** du texte à l'image ou vice versa : se crée lorsqu'il y a renvoi d'un discours à un autre, comme dans le cas de l'*ekphrasis* ou d'œuvres visuelles tirées de textes (adaptation filmique, par exemple) ;

---

<sup>646</sup> Leo Hoek, « La Transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », *loc. cit.*, p. 65.

- 2) **Collocation (ou juxtaposition) intermédiaire** du texte et de l'image : a lieu lorsque le texte et l'image sont réunis dans un même espace, produisant ainsi un discours multimédial (livre illustré, par exemple) ;
- 3) **Jonction intermédiaire** du texte et de l'image : se crée lorsque le texte et l'image sont « combinés dans un rapport de complémentarité, qui implique un rapport bien plus étroit entre le texte et l'image que la juxtaposition<sup>647</sup>. » La jonction intermédiaire met en place une certaine mixité du verbal et du visuel qui, si on les séparait, détruirait le sens produit par leur réunion (elle engage donc une relation multimédiale plus achevée que celle qui détermine la collocation intermédiaire : affiches, publicités, bande dessinée, etc.) ;
- 4) **Fusion intermédiaire** du texte et de l'image : a lieu lorsque la conjugaison des deux médias crée un produit matériellement inséparable, constituant ainsi un discours syncrétique (calligraphie, alphabets iconisés, calligrammes, etc.)

Le récit-photo, tel que nous l'avons succinctement rencontré dans *Bruges-la-Morte* et *Nadja*, se situe dans la catégorie de la « jonction intermédiaire », dans la mesure où ces textes hybrides jouxtent image et récit, sans les fusionner totalement, mais en créant néanmoins un ensemble indissociable. Bien que certains de ces textes puissent être lus sans l'image (comme c'est le cas de *Bruges-la-Morte*, paru d'abord en feuilleton, sans les photographies), il n'en demeure pas moins que cette lecture, sans être nécessairement « appauvrie », diffère totalement de celle réalisée en présence de l'image, qui se démarque par sa dynamique intermédiaire.

La typologie de Leo H. Hoek donne un bel aperçu des classes de relations intersémiotiques entre le texte et l'image. Toutefois, son analyse laisse de côté les effets produits par les divers types de rapprochement entre l'image et le texte, principalement dans le cas de la « jonction intermédiaire » qui nous intéresse plus spécialement. Or, déjà dans « Rhétorique de l'image<sup>648</sup> », Roland Barthes discernait deux fonctions résultant de la mise en concordance de l'image et du texte, l'ancrage

<sup>647</sup> Leo Hoek, « Timbres-poste et intermédialité. Sémiotique des rapport texte/image », *loc. cit.*, p. 36.

<sup>648</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

et le relais. Dans le premier cas, le message linguistique vise à fixer le sens de l'image, en « identif[ant] purement et simplement les éléments de la scène elle-même : il s'agit d'une description dénotée de l'image (description souvent partielle)<sup>649</sup> ». La fonction d'ancrage est omniprésente dans la photographie de presse, où elle agit à titre « répressif » (l'expression est de Barthes) puisqu'elle fixe le sens de l'image. La fonction de relais, plus rare selon Barthes lorsqu'elle s'applique à l'image fixe, positionne la parole et l'image dans un rapport de complémentarité. Le sémioticien conçoit cette dernière fonction dans un sens large, voyant dans l'adjonction de la bande-son et de la bande image au cinéma un exemple de relais.

La relation induite par le récit-photo se situe sûrement entre les fonctions d'ancrage et de relais, dans la mesure où, comme l'évoque Grojnowski à propos de *Bruges-la-Morte* et *Nadja*, les rapports qu'y entretiennent l'image et le texte s'avèrent complexes, faits d'échos et de complémentarités, mais aussi de disjonctions et de discontinuités. À la suite de Michael Nerlich, nous qualifierions donc la nature de la relation entre l'image et le texte dans le récit-photo d'« iconotextuelle<sup>650</sup> ».

Notion abondamment commentée, vite entrée dans le discours critique, l'iconotexte n'en demeure pas moins un concept utilisé à toutes les sauces. Ainsi, plusieurs définitions entourent cette idée développée par Michael Nerlich, dont celle de Frank Wagner qui ratisse large en décrivant cette forme mixte d'œuvre artistique comme étant « the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>650</sup> Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », dans : Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, OPHRYS, 1990, p. 255-302.

way) an image in a text or vice versa<sup>651</sup>. » Chez Wagner l'iconotexte englobe toutes les manifestations possibles de l'image dans un texte, allant de la présence allusive (la mention d'une image ou son *ekphrasis*) jusqu'à la présence effective. Ainsi conçu, l'iconotexte recoupe l'ensemble des catégories de relations intersémiotiques que nous avons observées chez Leo H. Hoek. Cette définition, nous semble-t-il, s'éloigne de la lettre de l'iconotexte qui, tant dans les mots d'Alain Montandon que dans ceux de Michael Nerlich, désigne un type spécifique d'ouvrage. Chez Montandon, l'iconotexte est produit par la mise en concordance du texte et de l'image (et non la présence allusive ou référentielle de l'image dans le texte), dont résulte une relation à la fois de confrontation et de complétude : « la spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre<sup>652</sup>. » Nerlich, de son côté, définit l'iconotexte sur le plan matériel comme « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un "livre"<sup>653</sup>. » Chez Nerlich, comme chez Montandon, il est important de souligner que chaque média mis en co-présence au sein d'un iconotexte, bien qu'il complète l'autre dans un rapport dialogal, conserve toutefois ses qualités : « l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et

<sup>651</sup> Frank Wagner, « *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)* », dans : Peter Wagner (dir.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « European Cultures. Studies in Literature and the Arts, vol. 6 », 1996, p. 15.

<sup>652</sup> Alain Montandon, « Présentation », dans : Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>653</sup> Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », dans : Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, *op. cit.*, p. 268.

image(s) qui tout en formant *en tant qu'iconotexte* une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie<sup>654</sup> ». Ainsi compris, le moteur de l'iconotexte se situe au cœur de la « béance<sup>655</sup> » créée entre le texte et l'image, d'où surgissent, par l'action de ce face à face, des effets de sens. Sur le plan de l'adjonction de la photographie et du texte, la définition de l'iconotexte recoupe et englobe l'idée moderne de récit-photo.

C'est d'ailleurs à une définition analogue à celle de l'iconotexte que souscrit Alain Robbe-Grillet dans une petite communication prononcée au début des années 1980, où il soutient que la juxtaposition de l'image et du texte produit une relation d'échanges entre les médias, qui exclut toutefois la synthèse puisqu'elle se crée sur les modes de la crise et de la confrontation :

When we look at these works, and compare the texts and the images that are next to one another, we realise that there are indeed effects of resemblance but that there are above all effects of distance. As a result, the work in its totality, the work that contains both an image and the text is going to be not an illustrated text, but an ensemble of contradictions in which the text and the images are going to play antagonistic roles. In short, the role of the text is to put the image in a state of crisis<sup>656</sup>.

### **Les iconotextes et les récits-photos robbe-grillétiens**

Les relations d'Alain Robbe-Grillet avec la photographie datent de ses débuts d'écrivain. Dès *Instantanés*, recueil de nouvelles écrites à partir de 1954, la

---

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> Alain Montandon, « Présentation », *loc. cit.*, p. 6.

<sup>656</sup> Alain Robbe-Grillet, « Images and Texts : A Dialogue », *Generative Literature and Generative Art, New Essays*, Fredericton, York Press, 1983, p. 39.

photographie acquiert le statut de modèle scripturaire pour le néoromancier. Plusieurs des récits y apparaissent comme des *ekphrasis* photographiques, plus particulièrement certaines sections de la nouvelle titrée « Trois visions réfléchies<sup>657</sup> » qui se distingue par son intense visualité (où se manifeste à profusion le « on voit » de type scénarique, mais qui prend les allures d'une position spectatrice de type descriptive et non prospective). Il faudra toutefois attendre quelques années pour que le néoromancier juxtapose un texte à des images photographiques.

Depuis le début des années 1970, Alain Robbe-Grillet a collaboré avec plusieurs artistes afin de créer des œuvres composites alliant texte et image. Outre le célèbre *La Belle captive*<sup>658</sup> où le récit robbe-grillétien s'intercale dans une série de reproductions de peintures de René Magritte, le néoromancier a publié trois autres ouvrages en collaboration avec divers artistes : *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*<sup>659</sup> avec Paul Delvaux, *Traces suspectes en surface*<sup>660</sup> avec Robert Rauschenberg et *George Segal, invasion blanche : sculptures 1971-1989*<sup>661</sup>. Robbe-Grillet a aussi publié trois textes alliant image photographique et récit : *Rêves de jeunes filles* et *Les Demoiselles d'Hamilton* en collaboration avec David Hamilton, ainsi que *Le Temple aux miroirs* composé avec le concours de la photographe Irina Ionesco. Notons finalement, dans la catégorie des récits multimédiatiques robbe-grilléliens, les ciné-romans *L'Année dernière à Marienbad*, *L'Immortelle* et

<sup>657</sup> Alain Robbe-Grillet, « Trois visions réfléchies », *Instantanés*, op. cit., p. 7-29.

<sup>658</sup> Alain Robbe-Grillet et René Magritte, *La Belle Captive*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1975, 157 p.

<sup>659</sup> Alain Robbe-Grillet et Paul Delvaux, *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*, Paris, Le bateau-Lavoir, 1975, 105 p.

<sup>660</sup> Alain Robbe-Grillet et Robert Rauschenberg, *Traces suspectes en surface*, West Islip, Universal Limited Art Editions, 1978, 35 p.

<sup>661</sup> Alain Robbe-Grillet et George Segal, *George Segal, invasion blanche : sculptures 1971-1989*, Paris, La Différence/Galerie Beaubourg, coll. « L'Autre Musée/Grandes monographies », 1990, 40 p.

*Glissements progressifs du plaisir*, qui font intervenir des images de type photographique au sein de leur corps scénarique. Dans les deux premiers cas, les images sont tirées des bobines filmiques, alors que pour *Glissements progressifs du plaisir*, les photos qui accompagnent le scénario ont été prises par Catherine Robbe-Grillet<sup>662</sup>.

Peu d'études prennent sérieusement en compte la dynamique de l'image et du texte dans les travaux hybrides robbe-grilléliens. Parmi celles-ci, les analyses de François Jost et de Kristin Zimmerman acquièrent un statut exemplaire, dans la mesure où elles cherchent toutes deux à cerner les liens que tissent, dans *La Belle captive*, les peintures de Magritte et le pseudo-récit policier robbe-grillélien qui s'y greffe. François Jost développe à partir de *La Belle captive* le concept de « picto-roman », analogue à celui de récit-photo qu'avancera plus tard Daniel Grojnowski, concept qui désigne les ouvrages dans lesquels se juxtaposent texte et images. Pour Jost, le picto-roman robbe-grillélien met en action une double relation entre le texte et les images, d'abord de complémentarité lorsque « les énoncés iconiques [agissent] comme générateurs d'anecdotes<sup>663</sup> », ensuite de type disjonctif lorsque texte et image s'autonomisent : « La différence des matières de l'expression travaillées produit une lecture double assez proche, dans son principe, des agencements audio-visuels du cinéma robbe-grillélien ; en effet, images et textes ne sont pas conçus ici comme

---

<sup>662</sup> Sur la combinaison et la réception chez le lecteur des images et du texte dans le ciné-roman *L'Immortelle*, voir le bref mais intéressant article de Richard Neupert où l'auteur mentionne que « The cinéroman's theorized audience must include both a filmic spectator and a reader who is competent at relating a written text to both the anterior film and selected photographic reproductions featured in the cinéroman. » Richard Neupert, « *L'Immortelle* : The Cinéroman and the Ciné-lecteur », *French Literature Series*, vol. XVII, « Narratology and Narrative », 1990, p. 35-42.

<sup>663</sup> François Jost, « Le Picto-roman », *Revue d'esthétique*, n° 4, 1976, p. 63.

redondants, mais comme des parties autonomes dont l'adéquation est constamment fluctuante<sup>664</sup> ».

Qualifiant à la suite de François Jost *La Belle captive* de « pictorial novel », Zimmerman voit dans ce roman atypique une dynamique particulière du texte et de l'image, fondée sur des jeux d'interruptions, de subversions, de distanciations et de correspondances, où la peinture, loin de se limiter à une simple fonction illustrative, devient une sorte d'adversaire du texte : « No longer does the picture mirror the text; nor does the text follow the painting. This is the first clue that *La Belle captive* does not adhere to conventional standards of illustration<sup>665</sup>. » Pour Zimmerman, l'esthétique robbe-grillétienne mise en place dans *La Belle captive* se moule parfaitement sur celle du surréalisme (à l'œuvre dans les peintures de René Magritte), qui cherchait à mettre en correspondance, dans un même cadre, des éléments disparates.

Tant Jost que Zimmerman perçoivent dans *La Belle captive* un récit complexe où les lois traditionnelles de l'illustration sont transgressées, pour acquérir les qualités propres à cette forme moderne d'ouvrage qu'est l'iconotexte. Cette dynamique entre texte et image, où le sens sans cesse se construit et se déconstruit (tel le roman policier robbe-grillétien étudié au chapitre précédent), nous la retrouvons sous une forme quelque peu analogue dans les récits-photos robbe-grillétiens *Rêves de jeunes filles*, *Les Demoiselles d'Hamilton* et *Le Temple aux miroirs*.

---

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>665</sup> Kristin Zimmerman, « Text and Image in Robbe-Grillet's *La Belle captive* », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 81, n° 3, Autumn 1999, p. 424.



Les trois récits-photos auxquels Alain Robbe-Grillet a collaboré se présentent sous la forme d'albums où se côtoient à intervalles plus ou moins réguliers des images et un texte. Ces images sont généralement de teneur érotique, elles mettent en scène un univers connu des amateurs des écrits robbe-grilléliens : des jeunes filles généralement nues dont l'âge oscille entre l'enfance et la maturité, ou encore des femmes dans des postures suggestives à tendances fétichistes, aux contours détaillés de manière souvent explicite. Les textes qui accompagnent ces images semblent directement tirés des ouvrages romanesques de l'auteur, puisqu'ils réunissent les thématiques chères à l'écrivain : prisons de jeunes filles, mises en scènes pornographiques, érotisme sadomasochiste, perversion de jeunes mineures (qui sont, bien entendu, naturellement enclines à la débauche...). Ces récits peuvent être lus en l'absence des images, comme le prouve leur reprise dans les récits *Topologie d'une cité fantôme* et *Souvenirs du triangle d'or*<sup>666</sup>. Toutefois, une telle lecture (si elle est produite en l'absence de traces mnésiques des images qui originellement accompagnent le texte) diffère significativement de celle produite par l'adjonction du récit et des photographies, car dans la rencontre de ces deux médias, il ne se produit pas seulement une simple réunion de deux thématiques analogues, mais aussi (et surtout) une réflexion commune sur ce que signifie représenter, que ce soit à l'aide des mots ou de la lumière. Comme le soutient Marjorie H. Hellerstein, « [Robbe-Grillet's] constant exchange with the artists David Hamilton, Paul Delvaux, and

---

<sup>666</sup> Alain Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Minuit, 1976, 201 p. ; *Souvenirs du triangle d'or*, Paris, Minuit, 1978, 237 p.

Robert Rauschenberg show his fascination with connections between word and picture rather than between reality and reconstruction of reality<sup>667</sup>. »

Dans les analyses qui suivent, nous mettrons de côté la genèse des récits hybrides robbe-grillétiens, nous privilégierons plutôt l'angle de la réception. Certes, Robbe-Grillet souligne dans « Images and Texts : A Dialogue » que sa collaboration avec le photographe David Hamilton s'est produite dans la successivité, puisque le texte a été apposé aux images préexistantes<sup>668</sup>. Le périphrase de *Rêves de jeunes filles* confirme cette relation de cause à effet, le commentaire de la troisième de couverture soulignant qu'« Alain Robbe-Grillet a admirablement compris – et servi – les photos de David Hamilton, par le texte qui les complète<sup>669</sup>. » Or, c'est justement pour éviter l'idée de servitude du texte envers l'image (ou vice versa) qui sous-tend les analyses de l'aspect génésique de tels récits hybrides, que nous souhaitons concentrer nos observations sur ce qui est créé au moment même de la réception des récits-photos robbe-grillétiens. Ce faisant, nous visons à mettre en lumière le mode de lecture engagé par de tels ouvrages. Nos analyses se concentreront principalement sur le récit-photo *Rêves de jeunes filles*, œuvre qui inaugure l'esthétique d'hybridation médiatique robbe-grillétienne. *Les Demoiselles d'Hamilton* et *Le Temple au miroirs*, qui reproduisent globalement la même dynamique intermédiaire que *Rêves de jeunes filles*, seront également convoqués, mais brièvement, de manière à clore la réflexion. Les observations qui suivent s'attaqueront d'abord aux contenus du texte et des

---

<sup>667</sup> Marjorie H. Hellerstein, *Inventing the Real World. The Art of Alain Robbe-Grillet*, London, Associated University Presses, 1998, p. 131.

<sup>668</sup> « When, later on, I placed a text next to images that existed already as, for example, with the photographs of Hamilton or the paintings of Magritte [...]. » Alain Robbe-Grillet, « Images and Texts : A Dialogue », *loc. cit.*, p. 39.

<sup>669</sup> Alain Robbe-Grillet et David Hamilton, *Rêves de jeunes filles*, *op. cit.*, 3<sup>e</sup> de couverture.

images, à leurs visées représentationnelles et à leurs esthétiques (communes ou divergentes), pour ensuite se pencher sur les effets créés par leur mise en relation.

### *Rêves de jeunes filles*

Composé d'une dizaine de textes plus ou moins courts qui introduisent chacun une série d'environ douze photographies, *Rêves de jeunes filles* apparaît comme le prototype du récit-photo robbe-grillétien, celui à partir duquel s'échafaude l'esthétique iconotextuelle du néoromancier. L'intérêt de *Rêves de jeunes filles* ne réside toutefois pas seulement dans son statut d'œuvre initiale, mais aussi dans le fait que Robbe-Grillet, se fondant sur les principes antiréalistes de son esthétique littéraire, y élabore une réflexion sur la photographie et son adjonction au récit écrit qui traverse l'ensemble de ses ouvrages hybrides ultérieurs. Au surplus, cette pensée sur la photo s'y voit presque exactement reflétée par les images de David Hamilton.

Le texte robbe-grillétien inséré dans *Rêves de jeunes filles* nous apparaît a priori familier, dans la mesure où le néoromancier y reproduit certaines des grandes lignes de ses œuvres les plus achevées, à l'exemple de *La Maison de rendez-vous*. Une jeune adolescente prénommée Suzanne est retenue captive dans une maison de campagne, où elle consacre son temps libre à l'attente, au sommeil et au rêve. La narration nous la décrit comme étant lasse, désœuvrée dans le décor de sa prison, flânant et regardant au travers des fenêtres ou des miroirs. Des fantasmes ou des rêves viennent remplir le vide de son existence : la mer qui soutient ses pas, d'autres jeunes filles aux mœurs légères se dévêtant et se caressant, des activités d'écolière modèle,

des rêves étranges ou violents tel celui où nous est montré le corps d'une « adolescente abandonnée sur l'herbe, comme disloquée : bergère violée par l'orage, par les odeurs trop fortes, par le vent<sup>670</sup> » (image qui émane évidemment du *Voyeur*). Le récit apparaît éclaté, sans suite apparente, semblant ainsi se mouler aux contours du rêve. Et en effet, à travers cette trame désordonnée qui évoque déjà celle de *Glissements progressifs du plaisir*, se développe une thématique singulière portant sur le mélange du vrai et du faux, qui vise en fin de compte à malmener les repères traditionnels du réel et de sa représentation, pour ultimement créer un univers où seule importe la réalité du fantasme.

*Rêves de jeunes filles* reproduit un espace onirique qui se fonde sur l'idée de brouillage du réel et de l'imaginaire. Cet univers carrollien<sup>671</sup> est créé par la multiplication de lieux de réflexion, qui invitent Suzanne et le lecteur à suivre les pas d'Alice « au-delà des parois de verre, de l'autre côté du miroir<sup>672</sup> », c'est-à-dire dans l'indistinction de la vérité caractéristique du rêve. Ainsi, le narrateur décrit la jeune prisonnière dans le temps de l'attente, naturellement offerte à l'intériorisation et la réflexion, voyant certes dans les fenêtres de sa prison d'autres murs qui la gardent captive, mais surtout dans les miroirs qui l'entourent les éclats réverbérés de ses fantasmes :

La fenêtre grande ouverte donne sur des murs,  
où, faussement pensive, elle ne lit rien.  
De l'autre côté de son cachot, il y a la glace,

---

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>671</sup> Comme on le sait, Lewis Carroll, écrivain emblématique du merveilleux enfantin, aimait particulièrement photographier de très jeunes filles. Notons toutefois que les images carrolliennes n'acquièrent jamais un degré de perversion analogue à celui développé par Robbe-Grillet, qui se teinte d'érotisme parfois extrêmement violent.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 36.

qui lui renvoie seulement sa propre image,  
 mais sur laquelle longuement elle observe –  
 elle imagine – la promesse naissante  
 des fautes qu'on l'a condamnée à commettre,  
 et pour quoi on l'a punie<sup>673</sup>.

À cette position réflexive s'ajoute le thème du double spécifique à l'imaginaire rêvé, où la prisonnière, éprise d'évasion, redouble l'univers réel d'un monde fantasmé et rend ainsi fortement imprécises les frontières qui séparent le soi de l'autre<sup>674</sup> et le vrai du faux, aménageant de la sorte un espace du simulacre où s'accumulent d'une manière excessive les signes dupliqués et complexes de la « réalité » :

Celle qui se regarde trop longtemps,  
 le miroir l'a dédoublée.  
 Voici l'impossible amante,  
 autre et pareille,  
 née de la solitude et du rêve  
 et de la main qui s'aventure :  
 deux fois deux mains,  
 deux fois deux yeux,  
 deux fois deux seins.  
 Ai-je rêvé, deux fois deux bouches  
 aux deux fois deux fois deux lèvres<sup>675</sup>?

Dans ce monde du miroitement éclaté évolue le personnage-narrateur Suzanne qui nous emporte dans ses fantasmes et ses rêves tels des voyeurs happés par le potentiel fabuleux de son imaginaire, captivés par l'onirisme qui baigne le cachot de la jeune captive. Il est intéressant de constater que la prisonnière remet parfois en question le degré de vérité de ses fantasmes, estimant percevoir le faux au travers du vrai et cherchant à y substituer une image plus juste (plus « réelle ») de son

---

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>674</sup> Imprécision soulignée par les dédoublements de la voix narrative, qui mélange la troisième et à la première personne.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 23.

expérience rêvée. Parmi les multiples représentations d'elle-même, Suzanne imagine durant un court moment discerner sa véritable image, attestée par le prétendu polychrome des représentations iconiques qui suivent ses réflexions : « Qui disait que c'était un rêve ? Non. C'est moi, c'est bien moi cette fois. [...] Et d'abord, si c'était un rêve, il n'y aurait pas de couleurs<sup>676</sup>. » Toutefois, à cette soudaine présomption de la vérité, les images du récit répliquent... en noir et blanc. Face à cette résistance que lui offre l'univers merveilleux, la jeune captive ne peut que s'abandonner à l'onirisme : « Absente et offerte, candide, indifférente, elle laisse faire d'elle en rêve ce qu'on veut<sup>677</sup>. »

Avec cette thématique du rêve qui rend confuse la différence entre le réel et le fantasme, Robbe-Grillet rend impossible l'implantation du récit dans l'esthétique réaliste ; il lui oppose plutôt un univers merveilleux. Comme le notent Virginia Harger-Grinlin et Anthony R. Chadwick dans un court article traitant des liens entre *Djinn* de Robbe-Grillet et l'œuvre de Lewis Carroll, dans *Rêves de jeunes filles* : « The distinction between dream and reality [...] is precisely nothing. There is no gap, no demarcation line. The surface of the mirror is merely a convention separating real from reflected; and no recognizable boundary, conventional or otherwise, divides the waking world from that of the dream<sup>678</sup>. » Brisant les repères qui garantissent la stabilité du réel, le néoromancier crée un monde fantastique où se déploie l'ensemble des possibles permis par l'imaginaire. *Rêves de jeunes filles* apparaît ainsi comme un

---

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>678</sup> Virginia Harger-Grinling et Anthony R. Chadwick, « Mirror, Mirror on the Fence? Reflections on and in Alain Robbe-Grillet and Lewis Carroll », *The International Fiction Review*, vol. 13, n° 1, winter 1986, p. 22.

récit marqué par la structure du rêve : changeant, souvent désorienté et contradictoire, mais surtout en perpétuel recommencement, où le sens ne cesse de se reconstruire.

Le discours robbe-grillétien sur l'onirisme dans *Rêves de jeunes filles* se double d'un propos fortement évocateur sur la photographie. Dès la mise en scène introductive, le récit nous fait pénétrer dans un monde fantastique caractérisé par la contemplation, spéculaire de celui de Suzanne, mais qui se situe sur le plan de la production des images photographiques. Robbe-Grillet introduit les images de David Hamilton en qualifiant le photographe de « chasseur de rêves » et de « fantôme [qui] erre de chambre en chambre sans faire de bruit », visant à travers son objectif les « jolies bêtes énigmatiques » (ces « papillons adolescents aux ailes toutes neuves, à peine sortis de leur chrysalide<sup>679</sup> ») qu'il a traquées et enfermées dans sa maison pour mieux les observer. Entourant d'une aura mystérieuse le travail entomologique du photographe, Robbe-Grillet positionne d'emblée la photographie du côté de merveilleux et critique du même coup avec force le caractère strictement « objectif » qui a longtemps défini ce média<sup>680</sup>.

Le récit en entier alimente cet aspect fantasmatique de la photographie. Il est bien sûr aisé de reconnaître dans les multiples évocations de glaces et de fenêtres, ces métaphores du merveilleux, les mécanismes mêmes de l'appareil photographique qui, par un assemblage savant de lentilles, de prismes et de miroirs (du moins dans certains modèles à la technologie avancée, comme les réflex mono objectifs), oriente la lumière du réel vers le lieu fantasmatique de la chambre noire. À ce mécanisme de

<sup>679</sup> Alain Robbe-Grillet, *Rêves de jeunes filles*, op. cit., p. 5.

<sup>680</sup> Du même coup, Robbe-Grillet conteste la fameuse étiquette d'objectivité à partir de laquelle la critique a d'abord abordé son esthétique romanesque, d'après les observations de Roland Barthes qui, dans son article « Littérature objective », détermine l'esthétique robbe-grillétienne selon l'exemple de la photographie. Voir Roland Barthes, « Littérature objective », *Essais critiques*, op. cit., p. 32-43.

captation de la lumière, Robbe-Grillet applique toute la thématique de la réflexion, de l'imagination et du dédoublement qu'il élabore à propos des fantasmes et des rêves de la jeune prisonnière Suzanne. La photographie acquiert ainsi un fort potentiel de fiction : le regard du photographe (c'est-à-dire l'œil, cette figure convenue de l'appareil photographique) devient un important agent de dédoublement du réel : épiant sa proie de sa « paupière à déclic qui s'ouvre et se referme périodiquement<sup>681</sup> », la traquant jusque dans l'espace de ses songes nocturnes, tel un miroir il réfléchit la jeune captive, c'est-à-dire la capte et la reproduit à partir du lieu même de son onirisme, quitte à se voir lui-même totalement englobé par l'espace de la fiction :

Mais l'œil du pigeon noir – œil glacé  
 Qui dédouble l'objet vivant sur lequel il se pose –  
 l'œil mécanique poursuit la dormeuse  
 jusque dans son rêve où elle baigne  
 interminablement son corps, au plus fort du ressac  
 pour le purifier des souillures du jour.  
 Le déclic répété de l'obturateur se fond à présent  
 dans le bruit des vagues, dans le bruit de l'eau [...] <sup>682</sup>.

Le court texte nommé « Poses » synthétise en quelque sorte cette conjonction du récit et de la photographie dans l'onirisme. En photographie, la pose a deux sens : soit elle désigne l'attitude que prend le modèle face à l'objectif, soit elle signifie l'exposition de la surface sensible à l'action de la lumière. La pose peut être ainsi à la fois l'objet photographié et l'appareil qui enregistre l'image. Dans *Rêves de jeunes filles*, Robbe-Grillet joue avec ce double sens, décrivant Suzanne arrêtée dans ses

<sup>681</sup> Alain Robbe-Grillet et David Hamilton, *Rêves de jeunes filles*, op. cit., p. 115.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 129.



mouvements et « réfléchie<sup>683</sup> », entendons : fixe, pensive et surtout photogénique, au sens où l'entend Philippe Ortel<sup>684</sup>. Toutefois, la description qu'en offre Robbe-Grillet consiste moins à dépeindre la position effective de la jeune prisonnière au moment de poser qu'à énumérer par une suite d'équivalences les conditions et le résultat de la pose : Suzanne « arrête son geste à mi-course et s'immobilise », « figée sur place », « dans une torsion contrainte de statuette, les plis du tissu léger fixés pour un instant fragile – improbable et définitif<sup>685</sup>. » Immobilisée, arrêtée momentanément dans ses mouvements, Suzanne apparaît comme le modèle exact de l'image photographique, c'est-à-dire de la captation et de la fixation permanente d'un référent « posé » devant l'objectif, captation obtenue dans le temps infinitésimal où dure l'exposition. Or, ce qui est ainsi souligné, c'est la part d'irréalité qui émane de l'image photographique : qualifiant ce signe indiciel d'« improbable », le néoromancier fait ressortir l'aptitude singulière de la photographie à découper et à isoler définitivement l'instant, à prélever une image du mouvement continu de la réalité. Pour Robbe-Grillet, cette capacité à immortaliser le moment, à conjoindre selon l'expression barthésienne l'être-là à l'avoir-été de son objet, place d'entrée de jeu la photographie au cœur de l'artifice.

Le récit robbe-grillétien dans *Rêves de jeunes filles* tend à positionner à la fois l'histoire racontée et la photographie du côté de l'imaginaire. Le jeu créé par l'adjonction de l'onirisme du récit de Suzanne à l'artificialité de la technique photographique vise à affirmer les potentiels fantasmatiques des systèmes littéraire et photographique, qui apparaissent tous deux comme des lieux privilégiés de fiction.

---

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>684</sup> Nous avons déjà défini le concept de photogénie (*supra*, p. 280, note 634). Rappelons simplement que la photogénie est entendue par Philippe Ortel comme étant ce qui se prête à la photographie, ou encore ce qui, en raison de sa luminosité, est susceptible d'impressionner la pellicule.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 101.

Mais surtout, dans cette promotion du fantasme comme moteur de l'histoire et de l'image, Robbe-Grillet permet la dissémination du sens au sein d'un univers double, profondément fictionnel, où s'activent comme dans un jeu de miroirs les mots et les images. Dans les photographies de David Hamilton qui accompagnent le récit robbe-grillétien, un effet analogue d'artificialité est à l'œuvre, qui vient articuler sur le plan iconique la thématique de la rêverie exploitée par le néoromancier sur le plan textuel.

Tel que noté en introduction, la photographie est une technique de représentation dont la particularité est la nature indicielle qui lui permet, selon l'expression barthésienne, d'emporter avec elle son référent. Cet art se démarque des autres formes artistiques (à l'exception des images animées) par son important pouvoir de monstration, d'attestation et d'authentification de la réalité qu'il donne à voir. Cette capacité à reproduire exactement son référent a longtemps nui aux prétentions artistiques de la photographie. Comme nous l'avons déjà remarqué, le champ culturel du XIX<sup>e</sup> siècle a généralement considéré cet art comme un simple outil de représentation objective du réel, tout juste bon à servir la science ou la justice. Au XX<sup>e</sup> siècle toutefois, les choses changent : plusieurs artistes, dont les pictorialistes et les surréalistes, ont collaboré à faire de l'image photographique un art à part entière, en le séparant de sa fonction attestatrice conventionnelle à l'aide de compositions hétéroclites, de découpages et de collages surréels, ou encore de manipulations de l'image lors de la prise de vue et du tirage. Sans avoir le même statut provocateur que les œuvres de Max Ernst, Herbert Bayer, Alexandre Rodtchenko ou Man Ray, la démarche esthétique de David Hamilton se

située dans le sillage des avancées autonomistes de ces artistes de la photographie. L'esthétique de Hamilton couple onirisme feutré et fantasme éthéré, comme on peut les voir à l'œuvre dans *Rêves de jeunes fille*<sup>686</sup>, tant sur le plan de ce que les images donnent à voir que sur celui des moyens techniques de représentation.

Les images de *Rêves de jeunes filles* montrent des femmes proches de l'adolescence, parfois vêtues de vêtements paysans (robes légères à motifs floraux, larges chapeaux garnis de fleurs, qui font aujourd'hui quelque peu vieillots), parfois dévêtues et arborant une nudité un tant soit peu naïve<sup>687</sup>. Ces jeunes filles évoluent dans deux types d'univers qui nous sont montrés en alternance : celui, domestique, des intérieurs résidentiels (chambres, salons) et celui, campagnard, formé de bâtiments agricoles et de décors naturels (champs, forêts, routes en terre battue, la mer). Les images nous les montrent oisives ou inoccupées, souvent désœuvrées et en état d'attente, pensives ou endormies. Une théâtralité certaine traverse les photographies de Hamilton où les sujets, qui font montre d'un naturel fabriqué, se voient littéralement mis en scène dans un décor vaporeux qui sature l'image d'une irréalité artificielle. Nulle marque précise de temps ou de lieu ne vient mettre en contexte ces images : dénuées de toute fonction documentaire, les photographies semblent bien plutôt situer leurs sujets dans un hors temps anachronique et dans un espace indéterminé, presque fantastique : à la fois partout et nulle part. Lieu édénique, en fait, de l'innocence infantile.

Sur le plan strictement visuel, l'esthétique de Hamilton se caractérise par un désir de mettre à l'avant-scène la matérialité de l'image photographique, dans le but

---

<sup>686</sup> Cette esthétique est aussi à l'œuvre dans *Les Demoiselles d'Hamilton*. Par souci de concision, nous ne nous pencherons que sur le premier ouvrage élaboré par le photographe.

<sup>687</sup> Voir l'annexe 3.

de conférer un caractère artificiel au référent qu'il enregistre. Ainsi, dans les monochromes, les contrastes entre les blancs et les noirs se montrent fortement atténués et la lumière se voit diffusée au travers de l'image, créant une atmosphère laiteuse et éthérée. Outre l'effet de dispersion de la lumière, la granularité de la pellicule est à plusieurs reprises considérablement exacerbée, la photographie soulignant de la sorte la discontinuité qui lui est essentielle et qui la distingue de la perception visuelle humaine<sup>688</sup>. Dans le même sens, les photographies polychromes que l'on retrouve dans *Rêves de jeunes filles* montrent une forte dominante des couleurs chaudes, principalement le jaune et l'orange, teintes diffuses qui viennent souligner l'ambiance vaporeuse et lascive des images d'un effet de chaleur et d'ensevelissement. Nous ne saurions finalement caractériser avec soin les images d'Hamilton sans souligner le fameux « Hamilton look » qui a fait la renommée du photographe, et que l'on peut percevoir dans ses photographies sous les traits d'une qualité brumeuse de la lumière. Le « Hamilton look » est en fait une technique photographique bien connue qui se nomme le « soft focus » et qui vise à donner une image diffuse de la réalité, proche de celle que pratiquaient les peintres impressionnistes. Obtenu au moment du tirage, ou encore lors de la prise de vue à l'aide de lentilles spéciales et de filtres, ou tout simplement en graissant la lentille de la caméra à l'aide de vaseline ou en y superposant un bas de nylon étiré, le « soft focus » est utilisé afin de brouiller l'image et de créer une représentation filtrée de la réalité. Chez Hamilton, le « soft focus » vient principalement appuyer l'irréalité des images, en créant un effet proche du rêve<sup>689</sup>.

---

<sup>688</sup> Voir l'annexe 4.

<sup>689</sup> Voir l'annexe 5.

Par son travail sur la composition et la matérialité de l'image photographique, David Hamilton reproduit en quelque sorte le projet pictorialiste qui visait à faire de la photo un objet d'art à part entière. L'esthétique d'Hamilton apparaît en effet proche de celle d'une Alice M. Boughton qui souhaitait rapprocher ce média de la peinture impressionniste ainsi que du procédé de l'eau-forte<sup>690</sup>. Contre le document de reportage, le pictorialisme voulait miner la fonction d'authentification du réel attribué à la photographie pour se rapprocher de la doctrine de l'art pour l'art. Cherchant à créer des images éthérées et proches de la rêverie, Hamilton revendique à sa manière cette coupure de la photographie à l'égard de sa qualité attestatrice du réel ; au lieu de chercher à garantir la vérité de ce qui est représenté (sur un mode documentaire), le photographe vise plutôt à théâtraliser ses images, à les esthétiser d'une manière parfois exagérée et à créer des « poses » au sens premier du terme, c'est-à-dire dépourvues de tout naturel, simplement ouvertes à la contemplation (comme le démontre la surmultiplication des miroirs dans lesquels se réfléchissent les jeunes sujets féminins). En ce sens, les photos d'Hamilton consomment pleinement la fracture entre la photographie documentaire et l'artefact, dans la mesure où elles exacerbent l'idée selon laquelle l'image photographique se démarque du réel : « à l'illusion d'une identification avec le Réel, la photographie oppose la nécessité d'un clivage constitutif, d'une distance qui vient ébranler le rapport même de l'image à son objet, et par conséquent notre propre rapport à l'un et à l'autre<sup>691</sup>. »

En situant les sujets de ses photographies dans un univers fantastique où tout contexte spatio-temporel devient accessoire et en favorisant une esthétique qui affiche

---

<sup>690</sup> Voir l'annexe 6.

<sup>691</sup> Jacques Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p. 93.

son artificialité, Hamilton s'écarte de la fonction référentielle qui domine conventionnellement le média photographique. Jouant sur la frontière entre le réel et la fiction, Hamilton édifie un monde marqué d'onirisme, propre à compléter sur le plan iconique le contrepoint textuel composé par Alain Robbe-Grillet. Dans *Rêves de jeunes filles*, tant les images de Hamilton que le texte de Robbe-Grillet cherchent à mettre le réel entre parenthèses, de manière à ouvrir l'espace de la représentation vers la fiction. Aussi, le rêve organise-t-il tous les niveaux de ce récit-photo, tant sur le plan du texte où il soumet le récit à l'illogisme de l'imaginaire, qu'à celui des images où il tend à créer un monde de la théâtralité et de l'esthétisme exalté. Cette prégnance de l'onirisme concourt à instaurer un univers ouvert sur les facultés de l'imaginaire, où règne la mobilité du sens. Or, cette dynamique se répercute au niveau de la rencontre des mondes photographique et textuel où, pour le lecteur-spectateur du récit-photo, comprendre devient un acte qui implique une lecture atypique, faite de sauts entre les images et les mots, c'est-à-dire une lecture qui traverse les frontières médiatiques. C'est dans l'ouverture entre le verbal, le visuel et le représenté que s'articule la relation intermédiatique entre le texte et l'image chez Robbe-Grillet et Hamilton.

Lieu d'affirmation du littéraire au sein d'un ouvrage iconique, le texte qui accompagne les images de *Rêves de jeunes filles* enserme celles-ci dans une trame fictionnelle qui fournit aux photographies une histoire, paraissant de la sorte orienter leur signification. À travers les multiples tableaux qui composent ce récit-photo, le récit du néoromancier nous permet de suivre, de près ou de loin, les gestes et pensées

de la jeune captive Suzanne entourée de ses amies. Sorte de colle minimaliste qui cimente les images entre elles, déterminée par une thématique analogue à celle qui caractérise les images (jeunes filles oisives, rêveuses et fortement érotisées ; théâtralité exacerbée), la mise en scène de Robbe-Grillet vise à infléchir la section iconique de *Rêves de jeunes filles* afin qu'elle concoure à faire récit. La structuration du livre appuie cet encadrement des images par les mots : composé de courts textes qui introduisent chacun une série d'images, le récit paraît primer sur ces dernières et par conséquent, en diriger le sens.

À première vue, il est juste d'affirmer que dans *Rêves de jeunes filles*, le texte oriente la signification des images, puisque l'aura fictionnelle mise en place par Robbe-Grillet se transfère nécessairement au plan iconique du récit-photo, qui se charge ainsi d'une mise en forme et d'une histoire qui lui sont à l'origine étrangères. Par exemple, alors que le récit robbe-grillétien fait état de la séquestration des jeunes filles captives, jamais les photographies de Hamilton ne signalent cet état de claustration. Mais au contact de ce que raconte le récit, les images inévitablement s'imprègnent de cette ambiance fictive. En ce sens, la relation s'avère complétive entre le texte du néoromancier et les images photographiques :

David Hamilton's photographs are spatial art forms to which Robbe-Grillet's narrative description has given a fourth, temporal dimension with his story of dreamy rehearsals. But here too, dream engenders dream and the narrative lingers on spatial description as it tells the story of artistic creation suggested by the photographs. Robbe-Grillet does not recount a picture-inspired narrative in the traditional sense, one that would tell of the events depicted in the photograph. Rather, he relates an imaginary tale of the photograph's formation, of its « construction » from the phantoms of David Hamilton's imagination as these are suggested by the photographs<sup>692</sup>.

---

<sup>692</sup> Roch C. Smith, *Understanding Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 92.

Toutefois, si le texte arrive premier dans l'organisation structurelle du récit-photo et s'il pourvoit les images d'une histoire dont elles sont initialement dépourvues, il n'en demeure pas moins que les photographies résistent à une totale soumission au contenu du texte, puisque souvent elles « racontent » autrement et autre chose, forçant ainsi le lecteur à revoir et même à modifier ce que le texte a narré. Dans le jeu entre l'information offerte par le récit et celle que fournissent les images se produit ainsi une dynamique incessante de la signification, qui s'observe d'abord sur le plan des compétences propres à chaque média, puis dans la mise en relation de leurs contenus respectifs.

Les qualités monstratives des images photographiques distinguent celles-ci du récit verbal qui les accompagne, dans la mesure où les photographies de Hamilton prescrivent une lecture contemplative, tabulaire et attentive à la grande quantité de détails qui les constituent. Alors que le texte évoque généralement, comme par un survol grossier, les éléments qui composent les photographies, le lecteur-spectateur peut à loisir « lire » les images, c'est-à-dire laisser son regard s'accrocher à tel ou tel détail souvent passé sous silence par le récit robbe-grillétien. S'ajoute à cette liberté du regard l'esthétique typique de Hamilton qui, d'une manière foncièrement distincte des mots, investit de significations particulières les images photographiques. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, par exemple, le « soft focus » environne d'un brouillard de rêve les sujets photographiés, sans parler des effets produits par le cadrage, l'exposition, la lentille, la longueur focale, les artifices du développement, etc. Au surplus, le passage du régime narratif au non narratif permet de compléter la lecture à l'aide des matériaux propres à l'image, tels les formes, les couleurs, les



personnages et les poses, qui agissent à titre de supplément au récit. Ainsi, les propriétés monstratives et esthétiques des images photographiques leur permettent de raconter autrement que les mots, ou de manière supplémentaire, distinguant de la sorte le message visuel du commentaire verbal qui l'accompagne.

Le texte de Robbe-Grillet fait montre à son tour de compétences spécifiques, dont les images de Hamilton peuvent difficilement rendre compte. Un style hautement expressif se manifeste dans certaines parties du texte sous la forme de métaphores, de comparaisons et d'adjectifs, tendant à placer le récit du côté de la poésie ; comme cette image fantasmée de Suzanne, sorte de « somnambule errant sur la lande à la recherche de la maison perdue<sup>693</sup> », qui vient charger d'une signification allégorique les photographies qui montrent simplement des jeunes filles oisives dans les champs. Certes, l'esthétique vaporeuse de Hamilton rend compte de cette expressivité parfois emphatique, mais à un niveau différent et spécifique à l'image photographique. À ces effets de style s'ajoutent les artifices du texte narratif, dont la voix et la focalisation. À moins d'utiliser des effets spéciaux particuliers (on pourrait imaginer, par exemple, une photographie qui ferait l'usage d'un cache tels ceux utilisés par le cinéma pour signifier le regard d'un sujet au travers de lunettes d'approche...), l'image photographique ne raconte pas à la première personne, ni ne fait emploi de la focalisation interne. Or, le récit robbe-grillétien fait un usage abondant de ces artifices littéraires, en déléguant périodiquement la narration au personnage de Suzanne, ou encore en s'immisçant dans les songes de cette dernière afin de nous laisser comprendre ses pensées et ses intentions :

---

<sup>693</sup> Alain Robbe-Grillet et David Hamilton, *Rêves de jeunes filles*, *op. cit.*, p. 36.

Lasse à la fin de regarder cet œil  
 indéchiffrable qui l'épie,  
 elle se détourne en haussant les épaules,  
 elle s'enroule sur elle-même,  
 elle fait semblant de s'endormir.  
 Elle ne veut plus même entendre  
 la paupière à déclic qui s'ouvre  
 et se referme périodiquement sur sa proie.  
 Absente et offerte, candide, indifférente,  
 elle laisse faire d'elle en rêve ce que l'on veut<sup>694</sup>.

Difficilement traduisibles en images, ces énoncés notifient l'écart qui sépare les mots des photographies. Mais d'un même souffle, l'écrivain offre aux images une « voix », c'est-à-dire une propriété expressive qui leur fait originellement défaut.

Bien que les spécificités du photographique et du littéraire signifient l'intervalle qui les sépare, le choc créé par la mise en juxtaposition de ces deux modes de représentation ne produit pas des antagonismes irréconciliables qui tendraient à confiner chaque média au sein de son appareillement, mais plutôt une certaine relation de complétude, qui prend sa source au sein de leurs compétences partagées. Là où le littéraire cesse de raconter, le photographique prend le relais, et lorsque ce dernier cesse de montrer, le littéraire se met de la partie. Ainsi, le sens se crée dans ce voisinage différentiel où le lecteur-spectateur, tiraillé entre l'icône et le verbe, cherche à puiser dans les multiples trocs intermédiatiques la signification du représenté. Dans le récit-photo de Robbe-Grillet et de Hamilton, cette relation d'échanges se laisse également percevoir sur le plan des contenus que se partagent les mots et les images, où les jeux de correspondances sont particulièrement foisonnants.

À la lecture de *Rêves de jeunes filles*, plusieurs effets de concordance se produisent entre le récit et les images. Confronté d'abord au texte, puis aux

---

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 115.

photographies, le lecteur est entraîné dans un système d'échos aisément ressentis entre le premier et les secondes, comme si le contenu du texte préparait l'apparition des images, et vice versa. Ainsi, tout au long du récit-photo, les mots semblent se réfléchir au sein des photographies, parfois d'une manière étrangement exacte ; par exemple, lorsque le néoromancier évoque la multiplicité des glaces où se mire la jeune captive, les images de Hamilton répondent à l'aide de diverses formes de miroirs<sup>695</sup>. En d'autres occasions, le texte cherche à reproduire l'atmosphère éthérée qui détermine les photographies de *Rêves de jeunes filles* :

Pendant le sommeil, les murs de la prison  
S'effilochent en minces pans de brouillard laineux,  
qui glissent lentement, au ras du sol...  
On dirait des moutons blancs, errant sur la lande  
à la recherche de l'étable perdue,  
ou des pigeons immaculés qui tournent en rond  
sur eux-mêmes, des fleurs pâles dans l'herbe blanche,  
ou bien des vêtements légers comme on en porte en rêve :  
robe de gaze transparente, longue écharpe de brume,  
ombrelle inutile, capeline à fleurs aussi translucide  
que l'ombre argentée de la lumière<sup>696</sup>...

À travers ces jeux d'accords, le tableau « Retour à deux » apparaît comme exemplaire. Le néoromancier y décrit de manière succincte et même schématique des scènes qui se retrouvent, dans l'ordre exact où elles ont été énoncées, au sein des photographies qui suivent. Aux pigeons qui s'envolent, aux moutons laineux, à la jeune fille marchant jambes nues dans les hautes herbes, au couple d'amies qui se dirige vers la maison, etc., les images de Hamilton répondent presque sagement à l'aide de représentations analogues. Le style du texte robbe-grillétien participe de cet

---

<sup>695</sup> Comme le confirme la photographie reproduite en annexe 4.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 36.

effet d'écho, puisqu'il reproduit, dans une écriture presque télégraphique, une lecture rapide et superficielle que l'on pourrait faire de ces images, dans un présent absolu, sans ornements stylistiques ampoulés (contrairement à d'autres passages où ils foisonnent), en multipliant la conjonction « et » qui vient lier entre elles les brèves descriptions, à la manière d'un inventaire ou d'un discours fonctionnel de type scénarique :

Et j'ai pris la main de mon amie,  
 et je marche vers la maison,  
 en l'entraînant sur le sentier entre les broussailles dociles  
 qui se couchent à notre passage.  
 Et nous nous couchons aussi parmi les herbes dociles.  
 Et, sur le lit défait  
 ôtées les mousselines bleu pâle et les capelines dorées,  
 les souliers blancs, les guirlandes roses de fleurs,  
 je regarde celle, alanguie, qui fait semblant de s'endormir.  
 Et lentement, de nouveau, ma main s'avance vers la chair nue...  
 Et d'abord, si c'était un rêve, il n'y aurait pas de couleurs<sup>697</sup>.

Toutefois, tel qu'évoqué plus haut, c'est justement à cette liste d'images supposées en couleurs que les photographies répondent en noir et blanc ; ce qui nous mène au jeu des discordances entre le texte de Robbe-Grillet et les images du photographe anglais.

La valeur illustrative des images de *Rêves de jeunes filles* est contestée à plusieurs reprises par les photographies de Hamilton qui contredisent l'histoire écrite par le néoromancier en lui opposant un contenu divergent. Au tableau « Le Double », où Robbe-Grillet met en scène un personnage féminin se mirant dans une glace et produisant par cette réflexion son double (« Celle qui se regarde trop longtemps, le miroir l'a dédoublée<sup>698</sup> »), les photographies opposent un contenu moins carrollien,

---

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 23.

avec des images composées de couples féminins, sans miroirs ou artifices de réflexion qui les multiplieraient ; seul le nombre des sujets évoque vaguement le dédoublement thématique par le néoromancier. Le texte opère lui aussi une telle mécanique disjonctive, dans la mesure où le récit robbe-grillétien conteste fréquemment certaines images prises par Hamilton, si ce n'est une série complète de photographies, comme le démontre le tableau « Innocence ». Ce court texte, qui joue sur l'aspect fantasmé de certaines représentations photographiques, s'ingénie à nier les images qui l'ont précédé : alors que le livre nous a montré jusqu'alors plusieurs photographies extérieures composées de jeunes filles marchant dans les champs ou de moutons errant dans l'embrasement d'une bergerie, la narration oppose soudainement un rejet inconditionnel de ce qui a été montré :

Non ! Tout cela est faux.  
 Il n'y a ni moutons laineux,  
 ni course à deux dans la prairie.  
 Il n'y a rien dehors.  
 Et ici, bien à l'abri,  
 je suis seule, tranquille, inentamée<sup>699</sup>.

Il n'est pas anodin que ce texte arrive tout juste après la série d'images annoncées par Robbe-Grillet dans « Retour à deux », où les photographies de Hamilton (malgré la discordance des couleurs) acquièrent un aspect proche de l'illustration par rapport au récit qui les annonce. Le jeu des contradictions entre les images et le récit s'avère amplifié par cette soudaine volte-face du texte à l'égard des images : niant la vérité de ce qui a été montré, le récit robbe-grillétien résiste à toute concordance invariable

---

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 63.

entre le verbal et le visuel ; dans ce récit-photo, il arrive ainsi fréquemment que l'image nie le raconté et que le texte démente ce qui est montré.

À l'égard des observations effectuées sur les relations intermédiatiques dans *Rêves de jeunes filles*, nous devons conclure à la remise en question de la fonction illustrative de la part des images par rapport au texte. L'illustration postule une certaine stabilité du référent, partagé à la fois par l'image et le récit qu'elle accompagne : dans le roman illustré conventionnel, par exemple, l'image se présente dans un rapport de redondance par rapport au texte, dans la mesure où elle reproduit (plus ou moins exactement) sur le plan iconique ce que le texte affirme sur le plan verbal. Chez Robbe-Grillet et Hamilton, il en va tout autrement : si le texte et l'image peuvent renvoyer à l'occasion à un même référent (de type générique), le sens créé par la mise en apposition de ces médias se trouve généralement altéré par une ferme volonté disjonctive : plutôt que d'illustrer dans son intégralité le récit et de conforter son contenu, les images souvent lui résistent, le contestent et même s'y opposent. Loin aussi de vouloir reproduire avec exactitude les sujets des images, le texte robbe-grillétien vise la plupart du temps à brouiller toute fidélité ou concordance. Par conséquent, dans *Rêves de jeunes filles* la signification ne s'avère jamais être la réflexion exacte d'un référent unique et partagé par les deux médias ; au contraire, ce récit-photo met en scène une relation de vagues échos (comme dédoublés dans les multiples miroirs qui parsèment les images et le texte), d'informations parfois concurrentes, parfois complétives, mais souvent contradictoires et différentielles ; bref, de dialogues entre les images et les mots, caractérisés toutefois par leur essentielle incomplétude.

À travers ces jeux d'accords et de discordances entre les médias écrit et visuel, s'ouvre ainsi un espace surréel où, comme dans le rêve, tout devient possible. Un espace où le texte, par exemple, glosant les photographies à venir, insuffle aux images (d'emblée « improbables ») des propriétés dont elles sont originellement dépourvues telle une voix, une pensée, ou encore... la mobilité :

Dressée, immobile, [Suzanne] rêve, elle sent,  
Elle écoute. Tout bouge autour d'elle :  
Les herbes, la terre immobile, le lac immobile,  
Et les feuilles figées des arbres, et les statues du parc<sup>700</sup>.

C'est par de tels paradoxes que se donne à voir et lire *Rêves de jeunes filles*, récit-photo dont les images génèrent un univers artificiel proche du rêve, dont l'histoire est sans cesse remise en mouvement grâce à une thématique du merveilleux, mais surtout, où une dynamique intermédiatique fortement active est créée par l'adjonction des images et du récit, dans laquelle chaque média cherche à compléter l'autre, sans qu'ils renoncent toutefois à leurs différences.

### *Les Demoiselles d'Hamilton et Le Temple aux miroirs*

Dans son second ouvrage conçu en collaboration avec David Hamilton, Alain Robbe-Grillet reproduit la même dynamique entre le texte et l'image que celle qui a prévalu lors de la composition de *Rêves de jeunes filles*. *Les Demoiselles d'Hamilton* (dont le titre calque celui de la célèbre toile de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*) se détermine par sa forte volonté de décloisonner les cadres

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 85.

conventionnels de l'illustration, puisque ce récit-photo ne vise pas l'attestation par l'image et le texte d'un contenu invariablement commun et transcendant. Au contraire, cet ouvrage met en scène un jeu de différences entre les images et le texte, à travers lequel s'active le sens du représenté. Sur le plan du contenu, une même volonté d'investir l'onirisme s'y fait sentir, tant au niveau du rêve qu'à celui de l'imaginaire. Ainsi, aux fantômes manifestés dans le premier récit-photo robbe-grillétien s'ajoute la surmultiplication des histoires racontées, dans lesquelles les personnages s'échappent comme à l'intérieur de divers mondes possibles. Ces fictions s'avèrent autant de récits merveilleux, parfois proches des contes orientaux, où les jeunes modèles photographiés (selon la recette conventionnelle de Hamilton) s'activent comme dans un rêve.

Le troisième récit-photo composé par Robbe-Grillet avec Irina Ionesco, *Le Temple aux miroirs*, se présente comme une mise en abyme de la lecture de ce type hybride d'écrit, puisqu'il met en scène un narrateur-spectateur-enquêteur à l'identité et à la personnalité trouble, Frank V. Francis, qui erre dans une maison obscure où se présentent à intervalles irréguliers des mises en scènes érotiques, parfois à tendances sado-masochistes, où des femmes supposément contraintes posent dans des attitudes suggestives. Image du lecteur feuilletant ce livre atypique, Frank V. Francis va de tableau en tableau, suivant à la trace une jeune fille dénommée Temple et cherchant dans ses multiples déplacements le sens du récit<sup>701</sup>. Comme dans les récits-photos robbe-grillétiens précédents (ainsi que dans les œuvres pseudo-policieres du néromancier), le sens est une valeur essentiellement instable dans *Le Temple aux*

---

<sup>701</sup> En référence à *Sanctuary* de William Faulkner (1931), où le personnage de Temple Drake, après avoir été violée, échoue dans une maison close. William Faulkner, *Sanctuary*, New York, Modern Library, coll. « Modern Library of the World's best Books », 1959, 380 p.



*miroirs*, il s'édifie et se délite au fil des histoires et des images<sup>702</sup>. Ainsi, ce récit-photo se déconstruit au fur et à mesure que Frank V. Francis avance dans son histoire, d'une manière telle qu'il devient impossible pour ce dernier « de se faire une idée de la direction générale suivie depuis l'entrée du sanctuaire<sup>703</sup>. » Toutefois, si sur le plan du récit *Le Temple aux miroirs* ressemble en maints points aux récits-photos créés avec le concours de David Hamilton, il est à noter que Robbe-Grillet y renouvelle tout de même passablement sa conception de ce type hybride d'ouvrage, puisqu'il y élabore un assemblage plus complexe entre texte et images. Le changement est notable : contrairement aux récits *Rêves de jeunes filles* et *Les Demoiselles d'Hamilton*, où le texte se retrouve distinct des images (placé en introduction à une série de photographies), *Le Temple aux miroirs* fait montre d'une plus grande intégration, puisque le récit se retrouve souvent incorporé à même les images, ou encore fortement morcelé à travers l'album jusqu'à être entrecoupé par une série de photos (parfois au beau milieu d'une phrase)<sup>704</sup>. Cette composition crée une très forte dynamique entre les mots et les photographies, dans laquelle l'interaction entre les deux médias est sans cesse réactivée, amplifiant ainsi le jeu des échanges entre le contenu du texte et celui des images. *Le Temple aux miroirs* poursuit et peaufine par cette complexification de la relation entre le verbal et l'iconique, le travail entamé par Robbe-Grillet dans *Rêves de jeunes filles* plusieurs années auparavant.

<sup>702</sup> Les images d'Irina Ionesco, proches des essais photographiques d'Ernest James Bellocq produits à l'aide de prostituées, servent avec justesse la théâtralité et les thématiques érotiques du néoromancier. Voir les annexes 7, 8 et 9.

<sup>703</sup> Alain Robbe-Grillet et Irina Ionesco, *Le Temple aux miroirs*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>704</sup> Voir l'annexe 8.

## HUBERT AQUIN ET LE PETIT ÉCRAN

On retient généralement de la carrière d'Hubert Aquin les quatre romans publiés de son vivant<sup>705</sup>, ainsi que ses essais, surtout ceux à caractère politique. Rares étaient les études de son œuvre médiatique avant la parution de *Hubert Aquin et la radio. Une quête d'écriture*<sup>706</sup>, ouvrage à la fois fouillé et synthétique de la spécialiste des médias québécois Renée Legris. Pourtant, les vingt-trois années passées par Aquin à côtoyer la radio et la télévision de Radio-Canada<sup>707</sup> n'ont pas été sans incidences sur l'œuvre de l'auteur, qui a puisé dans les modèles d'écriture radiophonique et télévisuel de la société d'État plusieurs schèmes compositionnels qui, transposés dans le roman, participent à l'éclatement des conventions du genre. Par exemple, la polyphonie, le collage de citations et le mélange des voix narratives, appliqués par Aquin à la structuration de ses émissions radiophoniques documentaires et fictionnelles, se trouvent mis en pratique dans ses œuvres romanesques où une certaine postmodernité de type bakhtinienne tend à la fois à métisser et à morceler le récit :

Il apparaît que, dans les émissions écrites par Aquin, la citation pure existe, mais que la plupart du temps, les citations de textes, les commentaires d'Aquin et l'information provenant d'autres sources interprétatives s'agglutinent pour créer un type d'écriture mixte qui, pour l'essentiel, se retrouve dans ses romans. [...] Cette technique radiophonique qui éclate en

---

<sup>705</sup> *L'Invention de la mort*, publié de manière posthume en 1991, est généralement considéré comme une œuvre de jeunesse.

<sup>706</sup> Renée Legris, *Hubert Aquin et la radio. Une quête d'écriture (1954-1977)*, Montréal, Médiaspaul, 2004, 399 p.

<sup>707</sup> Du 1<sup>er</sup> juillet 1954, date de son embauche à titre de réalisateur, jusqu'à sa mort en 1977, année où est diffusé le documentaire « Nabokov ou l'exil » écrit avec Pierre Turgeon (diffusion posthume : le 4 octobre 1977).

fragments de discours colmatés est une voie vers la postmodernité littéraire recherchée par Aquin et elle en permet l'exploration sous diverses formes<sup>708</sup>.

Grâce à l'ouvrage de Renée Legris, il nous est désormais possible de constater le transfert de certaines méthodes d'écriture propres au modèle radiophonique radiocanadien à la production romanesque aquinienne. Cependant, les manifestations du média télévisuel, en tant que mode d'appareillement et de représentation spécifique, restent à étudier. Nous essaierons ici d'établir les fondements d'une telle analyse, par la mise en lumière de l'esthétique téléthéâtrale d'Hubert Aquin.

Aquin a écrit plus d'une vingtaine d'émissions documentaires et théâtrales pour la radio. Toutefois, son implication au sein de la Société Radio-Canada ne se résume pas au média radiophonique. Dès 1954 (soit deux années seulement après que la société d'État ait commencé à transmettre sur une base régulière des émissions télévisuelles), l'écrivain fait l'expérience de la télévision et adapte sous forme téléthéâtrale *Moïra* de Julien Green, qui sera diffusé l'année suivante. Ce téléthéâtre inaugure une longue collaboration d'Aquin à la télévision radiocanadienne, qui s'étend jusqu'au milieu des années 1970, quand l'auteur signe la traduction et l'adaptation d'*Une femme en bleu au fond d'un jardin de pluie* de Georges Riyya (présenté en 1974)<sup>709</sup>. Au cours de sa carrière télévisuelle, l'écrivain a ainsi adapté sept œuvres pour le petit écran<sup>710</sup>, composé autant de téléthéâtres originaux<sup>711</sup>, en plus

<sup>708</sup> Renée Legris, *Hubert Aquin et la radio. Une quête d'écriture (1954-1977)*, op. cit., p. 212.

<sup>709</sup> Nos recherches à propos de cet écrivain sont demeurées infructueuses, du moins sous cette graphie (rencontrée dans la plupart des sources consultées). Il s'agit probablement de George Ryga, dramaturge canadien-anglais et auteur pour la télévision.

<sup>710</sup> Ce sont, en ordre de diffusion : *Moïra* de Julien Green (1955), *L'Échange* de Paul Claudel (1960), *Yerma* de Federico Garcia Lorca (1961), *La Pie-grièche* de Joseph Kramm (1963), *La Parisienne* de

d'avoir mis la main à une courte téléserie de trois épisodes titrée *On ne meurt qu'une fois*<sup>712</sup>.

Or, le téléthéâtre commande des compétences d'écriture spécifiques, déterminées par le média télévisuel auquel il est destiné. À cet égard, une question doit être soulevée : la télévision est-elle un moyen de communication régi par des règles qui lui sont propres, ou n'est-elle qu'un conglomérat multimédiatique qui pige pêle-mêle dans le théâtre et le cinéma ? Afin de mesurer les contraintes de l'appareil télévisuel sur l'écriture d'Aquin, il convient au préalable de délimiter brièvement les frontières de ce média et d'offrir une définition appropriée de la forme téléthéâtrale.

### **La télévision : un média spécifique ?**

La télévision est un moyen de transmission d'images né durant les années 1920, dont on attribue la paternité à l'ingénieur écossais John Logie Baird. Toutefois, comme système de communication public d'information, la télévision n'apparaît réellement qu'en 1936, au moment où la BBC diffuse ses premières images à près de trois cents téléviseurs situés dans la région londonienne. Commencent alors les jours

---

Henri Becque (1966), *Faux bond* de Jean-Charles Tacchella (1967) et *Une femme en bleu au fond d'un jardin de pluie* de Georges Riya (ou George Ryga, 1974).

<sup>711</sup> Ce sont, en ordre de diffusion : *Passé antérieur* (1955), *Le Choix des armes* (prévu pour 1959, ce téléthéâtre n'a pas été présenté en raison de la grève des réalisateurs de Radio-Canada), *Dernier acte* (écrit sous le pseudonyme de François Lemal, 1960), *Oraison funèbre* (1962), *Table tournante* (1968), *24 heures de trop* (1969) et *Double sens* (1972).

<sup>712</sup> Écrite en collaboration avec Gilles Sainte-Marie, cette téléserie diffusée en 1960 (son titre ne peut donc pas parodier le célèbre roman de Ian Flemming, *You only live twice*, publié en 1964) mettait en scène Jean-Louis Roux dans le rôle d'Arthur Lemaire : « Arthur Lemaire, un importateur de fruits et légumes, découvre de la drogue dans un régime de bananes. Un meurtre a aussi été commis. L'assassin et trafiquant, démasqué, veut le faire chanter. Un témoin pourrait tirer Arthur de ce mauvais pas, mais il refuse de parler... » Jean-Yves Croteau et Pierre Véronneau (dir.), *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992*, Québec, Les Publications du Québec, 1993, p. 266.

d'un média qui sera vite élu au rang de premier transmetteur d'information au monde, supplantant rapidement son proche rival la radio. Mais s'il concurrence directement la radio, le petit écran demeure un média de la mise en scène et de l'image, et recrute principalement du côté du théâtre et du cinéma, dont il devient tôt un autre compétiteur. Dans son *Introduction à l'analyse de la télévision*, François Jost note à cet effet qu'à l'arrivée de la télévision, « les programmes sont reçus comme des substituts des spectacles avec lesquels ils entrent en concurrence. Ceux qui ont la télévision avouent fréquenter moins les cinémas et les théâtres et rester davantage à la maison<sup>713</sup>. »

Fondamentalement « bâtarde », comme le souligne Gilles Marsolais dans son introduction à *Théâtre et télévision*, la télévision est un « moyen d'expression hybride [qui] [...] "racol[e]" à la fois du côté du théâtre et du côté du cinéma<sup>714</sup>. » Elle tire du premier son jeu, ses dialogues, ses décors et ses éclairages, ainsi que sa structure dramatique ; elle reçoit du second l'image médiatisée par l'écran, en plus du découpage en plans, séquences, durées et mouvements de caméra. Avec l'arrivée du préenregistrement, la télévision jouit pleinement des potentialités de la postproduction, dont la postsynchronisation et le montage de type cinématographique. De toute évidence, le huitième art se développe dans les plates-bandes du théâtre et du cinéma ; toutefois, ses possibilités techniques diffèrent sensiblement de celles offertes par ces deux formes artistiques, limitant ainsi les analogies avec ces deux arts.

---

<sup>713</sup> François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses-Marketing, coll. « Infocom », 2004, p. 12.

<sup>714</sup> Gilles Marsolais, « Introduction », dans : Gilles Marsolais (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, Unesco, 1973, p. 11.

Dans son célèbre *Pour comprendre les médias*, Marshall McLuhan note avec pertinence l'impossibilité d'assimiler pleinement la télévision au théâtre et au cinéma :

L'image de télévision est une image de faible intensité ou de faible définition qui ne transmet donc pas, contrairement au film, d'information détaillée sur les objets. La différence entre les deux médias est analogue à celle qui sépare les vieux manuscrits et l'imprimé. L'imprimé donnait de l'intensité et une précision uniforme à qui n'avait auparavant possédé qu'une texture embrouillée. L'imprimé a fait apparaître le goût de la mesure exacte et de la répétition précise qui nous semblent aujourd'hui inséparables de la science et des mathématiques. Les réalisateurs de télévision peuvent nous dire qu'au petit écran, la parole ne doit pas avoir cette précision essentielle au théâtre. L'acteur de télévision n'a pas à projeter sa voix ou sa personnalité. De même, le jeu du comédien, à la télévision, est d'une telle intimité, à cause de la participation particulière du téléspectateur, qui doit compléter ou « remplir » l'image, que le comédien doit atteindre à une désinvolture spontanée qui serait déplacée au cinéma et inutile sur les planches. Le public, en effet, participe aussi complètement à la vie intérieure de l'acteur de télévision qu'à la vie extérieure de l'étoile de cinéma. Techniquement, la télévision tend au gros plan. Le gros plan, que le cinéma utilise pour des effets de choc, est à la télévision quelque chose de tout à fait banal. Et alors qu'une photo glacée de la grosseur d'un écran de télévision montre très clairement une douzaine de visages, les mêmes visages ne sont plus, au petit écran, que des taches confuses<sup>715</sup>.

Texture embrouillée de l'image, petitesse de l'écran et jeu moins ampoulé des acteurs : pour McLuhan, la télévision est un média qui, en regard des modèles théâtral et filmique (et malgré qu'elle soit moins « noble » que ses devanciers), a des modes de représentation qui lui sont propres. Ces constats du penseur canadien se retrouvent amplement élaborés par plusieurs théoriciens de l'image télévisuelle, qui considèrent

<sup>715</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 486-487. Soulignons au passage que les observations qui suivent à propos des possibilités techniques de la télévision ne prennent pas en compte les importants développements technologiques qui ont récemment bouleversé le monde télévisuel. Puisque nous limitons nos commentaires à la période qui occupe tout spécialement l'œuvre télévisuelle d'Aquin, soit les années 1950, 1960 et le début des années 1970, nous ne saurions tenir compte de l'essor du câble et du satellite au cours des années 1980, ni du phénomène récent de la haute définition.

le petit écran comme un média à l'esthétique spécifique : ni pur théâtre, ni pur cinéma. Mais tout de même, un peu des deux.

La télévision se distingue du cinéma et du théâtre en ce qu'elle est un spectacle intime qui se produit chez soi, dans le contexte de la cellule familiale. L'attention que le téléspectateur porte à la télévision s'y trouve nécessairement différenciée : l'écran ne l'englobe pas comme celui du cinéma ou encore la scène de théâtre, dont la grandeur spectaculaire captive d'emblée l'intérêt du spectateur et le rend sinon plus réceptif, du moins plus apte à jouir du spectacle. La télévision, au contraire, se caractérise par son format réduit, qui capte avec moins de force l'attention du téléspectateur. De plus, en raison de son statut domestique, elle s'avère soumise aux bruits du quotidien qui nécessairement déconcentrent le téléspectateur. Les incidences de ces différences contextuelles sur le contenu télévisuel sont notables : la plupart du temps, la télévision présente des émissions brèves et aux sujets légers, plus distrayants que stimulants, contrairement au cinéma et au théâtre où le spectateur est mieux à même de faire travailler son intellect. Mais outre les conditions de réception de la télévision qui diffèrent beaucoup de celles des arts du spectacle en salle, ses moyens techniques et esthétiques la particularisent sensiblement par rapport aux modèles dramatique et filmique dont elle est issue.

À la différence du premier, « la télévision n'est pas un art en direct. Il existe un intermédiaire entre le spectateur et l'œuvre : la caméra. Non seulement la caméra choisit l'image, mais elle en impose le point de vue et en relève le détail<sup>716</sup>. » La télévision use ainsi de tous les moyens que lui procure son statut d'art de l'écran. Au lieu de la vision frontale et univoque qu'impose la scène, elle recourt au cadrage et

---

<sup>716</sup> Jean Basile, *L'Écriture radio-télé*, Montréal, Société Radio-Canada, 1976, p. 60.

aux angles de vue, pouvant suggérer par l'image ce que le théâtre n'exprime souvent que par le geste ou la parole. De plus, à l'organisation pragmatique des événements propre aux arts de la scène, la télévision oppose le montage (permettant ainsi les décors en extérieur) et les effets spéciaux (sonores et visuels, possibles même en direct grâce aux technologies électromagnétiques). Enfin, comme le notait McLuhan, le jeu des acteurs est généralement plus feutré et plus subtil à la télévision qu'au théâtre, « car il est conditionné par la proximité des micros et des caméras et par l'utilisation intensive du gros plan<sup>717</sup>. »

Si la télévision emprunte la majorité de ses techniques de manipulation de l'image au cinéma, il n'en demeure pas moins que ses procédés de production divergent beaucoup de ceux de ce proche parent écranique. La télévision apparaît avant tout comme une variante « simplifiée » de l'art filmique : ses moyens financiers sont inférieurs, son temps de réalisation est plus restreint et son image (tant en format vidéo que sur pellicule – où règne le 16 mm) est de moindre qualité par rapport à celle du cinéma. Paradoxalement, ce sont ces contraintes pécuniaires et techniques qui donnent à la télévision un aspect esthétique particulier. Parce qu'elle vise à réduire le temps de production, la télévision filme généralement avec trois caméras (au lieu d'une seule pour le cinéma), dont elle limite considérablement les mouvements, tout en effectuant fréquemment un montage en direct. Sur le plan proprement technique, la faible définition de l'image télévisuelle génère une représentation qui tient moins à la fidélité envers le réel qu'à la création d'une « image signe », c'est-à-dire « le support d'une représentation mentale que le

---

<sup>717</sup> Raymond Prost, « La Dramaturgie télévisuelle », *Théâtre et télévision*, Toulouse, Service des publications de l'Université Toulouse-Le Mirail, coll. « Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail », 1979, p. 34.



téléspectateur reconstruit à partir de ses souvenirs livresques ou des réminiscences de ses expériences personnelles<sup>718</sup>. » Conséquemment, la mise en scène se montre dépouillée et les décors suggèrent plus qu'ils ne représentent en ne conservant que l'essentiel à la signification de l'image. De plus, la petite taille de l'écran télévisuel ne permet pas l'usage fréquent du plan d'ensemble : « [a]u cinéma, nous identifions facilement un personnage montré en plan moyen, mais sur le téléviseur nous avons besoin d'une prise de vue rapprochée, surtout si plusieurs personnes sont en jeu<sup>719</sup>. » Ainsi, l'espace dramatique télévisuel est restreint, il tend au huis clos et privilégie souvent la parole aux données visuelles : « les scènes les plus "télévisuelles" tendent à être les scènes de dialogue avec des échanges verbaux serrés : c'est ce qui fait par exemple la qualité (et le succès) des dramatiques retraçant des débats judiciaires [...]. Ce genre de programme dramatique se prête à un jeu de gros plans et de paroles qui trouve dans le petit écran son terrain naturel<sup>720</sup>. » Bref, parce que ses moyens sont limités par rapport au cinéma, le souci télévisuel apparaît moins esthétique que ludique : « le premier appartient à l'univers du spectacle, il offre un format de produit relativement bien défini ; la seconde relève du loisir, elle répond à des attentes vagues, fugitives et répétées<sup>721</sup>. » La télévision dépouille le cinéma de sa complexité formelle, créant un spectacle où s'hybrident image et efficacité dramatique.

Ces attributs qui déterminent l'esthétique télévisuelle réclament une écriture spécifique, une « écriture télé » selon l'expression de Jean Basile, qui commande des

---

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>719</sup> Pierre Sorlin, « Cinéma/télévision, un conflit que le public n'arbitre plus », dans : Anne-Marie Gourdon (dir.), *Des arts et des spectacles à la télévision. Le regard du téléspectateur*, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société », 2000, p. 172.

<sup>720</sup> Raymond Prost, « La Dramaturgie télévisuelle », *Théâtre et télévision, op. cit.*, p. 30.

<sup>721</sup> Pierre Sorlin, « Cinéma/télévision, un conflit que le public n'arbitre plus », *loc. cit.*, p. 176.

types d'émissions particuliers : ni trop complexes sur le plan technique, ni trop lourds au niveau du contenu. Ainsi, sont nés avec le petit écran une multitude de genres proprement télévisuels, dont le téléjournal, le jeu-questionnaire, le talk-show et, ce qui nous concerne plus particulièrement, les dramatiques<sup>722</sup>.

### **Une forme télévisuelle singulière : le téléthéâtre**

Vingt-quatre heures par jour, la télévision déverse un flot constant d'histoires en images, elle est « la source de diffusion d'un flux ininterrompu de récits<sup>723</sup>. » Les modes de narration télévisuels sont innombrables : téléroman, fiction policière, théâtre télévisé, réalité-fiction, *soap opera*, documentaire, *sitcom*, etc. À l'image des écrits littéraires, la télévision se présente comme une chose complexe et multiforme qui, lorsqu'on l'envisage globalement, « appartient à cette catégorie d'objets dont on sait intuitivement ce qu'ils sont et dont on a beaucoup plus de mal à tracer les contours<sup>724</sup>. » Mais scruté à la loupe, le « genre télévisuel<sup>725</sup> » peut être compartimenté, en particulier sur le plan fictionnel où les types de récits qui le

---

<sup>722</sup> Sur la question des genres télévisuels, voir l'article de François Jost « La Promesse des genres », dans : *Réseaux*, « Le Genre télévisuel », n° 81, janvier-février 1997, p. 11-31. Voir aussi Jonathan Bignell, « Television and Genre », *An Introduction to Television Studies*, London, Routledge, 2004, p. 113-133.

<sup>723</sup> Jacques La Mothe, « Le Récit télévisuel et son écriture », *Voix et Images*, vol. IX, n° 1, automne 1983, p. 7.

<sup>724</sup> François Jost, « Présentation », *Réseaux*, « Le Genre télévisuel », n° 81, janvier-février 1997, p. 8. Notons aussi que dans *Introduction à l'analyse de la télévision*, François Jost propose comme typologie des émissions télévisuelles un découpage « en fonction de trois mondes : réel, fictif, ludique. » Au premier reviendrait, par exemple, le téléjournal, au deuxième le téléfilm et au troisième les émissions de variétés. François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>725</sup> Selon l'expression plutôt ambiguë adoptée par François Jost dans le numéro spécial de *Réseaux*, « Le Genre télévisuel », *op. cit.*

composent acquièrent des formes relativement stables et facilement identifiables, telles les dramatiques.

Renée Legris et Pierre Pagé définissent la dramatique selon son ascendance théâtrale, comme un ensemble de « textes écrits en forme de dialogues et destinés à l'interprétation par l'intermédiaire de comédiens<sup>726</sup>. » Dans leur *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, ils découpent ce champ des fictions télévisuelles en trois catégories : les feuilletons, le téléthéâtre et les dramatiques pour enfants (qui, si elles ne manquent pas d'intérêt, ne seront pas abordées ici).

Les feuilletons englobent plusieurs types d'écrits télévisuels. Pagé et Legris y identifient particulièrement les téléromans et les séries :

Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres dramatiques de longue durée où la permanence des personnages et la récurrence des actions dépassent la fragmentation des émissions hebdomadaires d'une demi-heure. Dans le cas du téléroman au sens strict, non seulement les personnages sont les mêmes, mais le récit est continu et les actions se développent d'une semaine à l'autre. Dans le cas des séries [ou téléséries], malgré la permanence des personnages, une nouvelle action, habituellement bâtie sur un modèle constant, recommence chaque semaine et se conclut à l'intérieur de la demi-heure. Le feuilleton se définit donc comme une succession plus ou moins longue d'épisodes, susceptible de capter l'attention des auditeurs par la constance de certains éléments et de garder son auditoire par les variations d'autres éléments<sup>727</sup>.

L'exemple type du téléroman est la populaire émission *Virginie*, écrite par Fabienne Larouche et diffusée à Radio-Canada. Entrent aussi dans cette catégorie les

<sup>726</sup> Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977 : vingt-cinq ans de télévision à Radio-Canada : téléthéâtres, feuilletons, dramatiques pour enfants*, Montréal, Fides, coll. « Archives québécoises de la radio et de la télévision », 1977, p. 18.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 19. Pour une analyse poussée de la forme téléromanesque, voir l'ouvrage de Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, Peter Lang, 2006, 244 p.

dramatiques sophistiquées à l'exemple de *Lance et compte* (créée par Réjean Tremblay) et d'*Omertà* (scénarisée par Luc Dionne et réalisée par Georges Mihalka), qui se distinguent du téléroman conventionnel par leur facture cinématographique<sup>728</sup>. De leur côté, les téléseries s'avèrent plus rares au petit écran québécois, du moins au sens strict où Legris conçoit ce genre télévisuel. L'exemple type de la série se retrouverait dans la comédie de situation (ou le *sitcom*) *La Petite vie* créée par Claude Meunier. Or, le *sitcom* est plutôt un sous-genre « télériel », comme le soutient Legris elle-même dans son article « Les Dramatiques à la télévision 1969-1996 » où elle distingue la comédie de situation de la série conventionnelle en raison de son aspect comique<sup>729</sup>. La téléserie se présenterait donc comme une émission « sérieuse » fondée sur la stabilité des personnages et la non-permanence des actions (qui se renouvelleraient périodiquement). L'exemple qui nous vient à l'esprit est américain, il s'agit de *Crime Scene Investigation* d'Anthony E. Zuiker, série qui repose sur le modèle de l'enquête policière, chaque semaine recommencée (sauf à de rares exceptions où l'investigation se déroule sur plusieurs épisodes). Soulignons finalement que la typologie de Legris est sujette à caution, dans la mesure où il nous est possible de concevoir tout un spectre de genres télévisuels se

---

<sup>728</sup> Dans « Les Dramatiques à la télévision 1969-1996 », Renée Legris utilise l'expression « téléfilm » afin de qualifier ces séries perfectionnées (Renée Legris, « Les Dramatiques à la télévision 1969-1996 », dans : Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 69, 71-72). Cette acception est toutefois concurrencée par plusieurs classifications des genres télévisuels, par exemple celle de Stéphane Benassi qui caractérise le téléfilm comme une fiction unitaire aux techniques empruntées à l'art filmique (Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CÉFAL, coll. « Grand Écran, Petit Écran. Essais », 2000, 192 p.) En raison de son format singulier, le téléfilm s'avère beaucoup plus proche de la forme téléthéâtrale que des fictions sérielles. *Marie-Antoinette : la véritable histoire*, œuvre franco-québécoise de 90 minutes réalisée en 2006 par Francis Leclerc et Yves Simoneau, est un exemple de téléfilm.

<sup>729</sup> Renée Legris, « Les Dramatiques à la télévision 1969-1996 », dans : Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, op. cit., p. 67.

situant entre le téléroman et la série. Une série peut ainsi développer une action au-delà du temps hebdomadaire de diffusion qui lui est alloué.

De son côté, le téléthéâtre fait partie d'une catégorie d'« œuvres dramatiques identifiées spécifiquement comme théâtre, et dont l'action est complète à l'intérieur d'une période de temps pouvant varier entre trente minutes et deux heures<sup>730</sup>. » Précise, cette acception néglige toutefois l'aspect spécifiquement télévisuel du téléthéâtre, tout en occultant l'influence de l'art cinématographique sur ce type de production. Si Legris précise ultérieurement sa conception de la forme téléthéâtrale, notant qu'au fil des années, ce genre s'est libéré du modèle scénique pour donner « plus d'importance à l'image qu'aux dialogues<sup>731</sup> », il n'en demeure pas moins que, comme le démontre l'histoire de cette forme dramatique, le téléthéâtre a abondamment puisé dans les ressources des médias de l'image animée.

Les dramatiques télévisées se développent au cours des années 1940 et 1950, notamment sous l'impulsion des Américains Paddy Chayefski et Reginald Rose qui jettent les bases d'une écriture spécifique au petit écran. Dans la foulée de ces précurseurs, la France et la Grande-Bretagne donnent naissance aux écoles des Buttes-Chaumont et de Londres, premières mouvances professionnelles européennes qui se penchent avec sérieux sur les moyens esthétiques de la télévision. Forme d'expression nouvelle dans un média récent, la dramaturgie télévisuelle cherche à se

---

<sup>730</sup> Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977 : vingt-cinq ans de télévision à Radio-Canada : téléthéâtres, feuilletons, dramatiques pour enfants*, op. cit., p. 19.

<sup>731</sup> Renée Legris, « Les Dramatiques à la télévision 1969-1996 », dans : Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, op. cit., p. 84.

donner un langage qui lui soit propre, adapté aux exigences du public, à celles de la réalisation, ainsi qu'à la matérialité du petit écran<sup>732</sup>.

En phase avec les expériences télévisuelles américaines et européennes, la télévision de Radio-Canada diffuse dès son inauguration des émissions dramatiques, principalement sous la forme téléthéâtrale. Selon Lorraine Duchesnay, vingt-six téléthéâtres sont présentés au petit écran en 1952, dont *Le Dépit amoureux* de Molière et *L'Hermine* de Jean Anouilh<sup>733</sup>. L'année suivante figurent deux textes d'importance à l'antenne de la société d'État, une adaptation de *Zone* de Marcel Dubé, ainsi que *L'École de la peur* de Claude Jutra, « première œuvre de grande envergure (90 minutes) écrite spécialement pour la télévision<sup>734</sup> ». Gagnant progressivement la faveur du public, la production téléthéâtrale radiocanadienne va en augmentant, accordant une place de choix aux textes issus de plumes québécoises. Pierre Pagé et Renée Legris notent que durant l'année 1954, Radio-Canada produit vingt-sept téléthéâtres québécois ; en 1958, elle en diffuse près d'une cinquantaine<sup>735</sup>. Toutefois, au cours des années 1960 et 1970, la réalisation des téléthéâtres va clopin-clopant : en 1967, seulement cinq œuvres québécoises sont télédiffusées et la production disparaît presque entièrement au milieu des années 1980. Au long de la brève histoire du téléthéâtre radiocanadien, de grands auteurs auront contribué au répertoire dramatique

<sup>732</sup> Au sujet des débuts de la dramaturgie télévisuelle, voir l'article d'André Frank, « La Dramaturgie et l'image à la télévision », dans : Gilles Marsolais (dir.), *Théâtre et télévision, op. cit.*, p. 17-57. Voir aussi l'ouvrage de Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision : histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Médias recherches », 2005, 240 p.

<sup>733</sup> Lorraine Duchesnay (dir.), *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada, 1952-1977*, Montréal, Société-Radio-Canada, 1978, 684 p.

<sup>734</sup> Gérard Laurence, « La Rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) », *Études littéraires*, vol. 14, n° 2, août 1981, p. 233.

<sup>735</sup> Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977 : vingt-cinq ans de télévision à Radio-Canada : téléthéâtres, feuilletons, dramatiques pour enfants, op. cit.*, p. 117-126.

québécois, dont Robert Choquette, Claude Jasmin, Gratien Gélinas, Roger Lemelin, Françoise Loranger, Marie-Claire Blais, Michel Tremblay et Hubert Aquin.

Genre composite issu du théâtre pour être adapté au petit écran, le téléthéâtre fait montre d'une « esthétique étroitement liée à la technique<sup>736</sup> » télévisuelle. Le téléthéâtre se fonde ainsi sur les moyens propres à la télévision : exigüité de l'écran qui tend au gros plan, faibles moyens techniques et financiers qui induisent des images « pauvres » et une rapidité de production et de réalisation, prégnance du dialogue, ressources du montage, simplicité des décors, etc. Or, le téléthéâtre est aussi une forme qui a évolué avec la technologie de son média d'accueil : du direct au film et à la bande magnétique, les possibilités techniques et narratives de ce type dramatique se sont transformées, progressant tranquillement d'une esthétique théâtrale à une forme plus cinématographique. Comme le note Prost, avec la venue de la magnétoscopie, la technique du téléthéâtre s'affine : le montage vidéo devient chose courante vers la fin des années 1960, où le téléthéâtre adopte plus volontiers les techniques filmiques : « on pourrait dire que le théâtre télévisé a évolué par sa technique du théâtre vers le cinéma<sup>737</sup>. »

Cette évolution a marqué les productions téléthéâtrales québécoises. D'abord proche de la scène traditionnelle, le téléthéâtre s'est moulé sur les possibilités narratives du théâtre, Pagé et Legris allant même jusqu'à dire que le format télévisuel interpelle naturellement le mode dramatique :

[L]a forme dramatique, par sa structure essentiellement dialogique, est le modèle même du discours télévisuel. La télévision répugne au monologue, qui manque de variété et qui ne donne pas l'image de la participation. Le théâtre,

<sup>736</sup> Raymond Prost, « La Dramaturgie télévisuelle », *Théâtre et télévision, op. cit.*, p. 22.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 25.

au contraire, qui met en scène un débat intellectuel et utilise le langage comme ressource esthétique, devient alors le prototype d'un discours de communication avec le public<sup>738</sup>.

Le téléthéâtre des débuts de la télévision québécoise était généralement soumis aux lois du direct, qui reproduisait des conditions de production analogues à celles du théâtre sur scène, permettant modérément le plein usage des possibilités écraniques du média télévisuel. Ainsi, la télévision québécoise a d'abord fait appel à un répertoire théâtral, plus aisé à transposer en images, ainsi qu'à des artisans issus du milieu, mieux à même de composer avec les aléas du direct. Or, si « [l]a télévision apparaît [d'abord] comme l'héritière naturelle du théâtre<sup>739</sup> », les auteurs et les réalisateurs québécois des années 1950 prennent progressivement la mesure du média télévisuel et jouent avec les possibilités visuelles de la caméra (mouvements, positions, cadrages et objectifs). Il faut toutefois attendre la venue du préenregistrement (sur film 16mm, mais principalement sur bande vidéo), qui ne s'impose réellement qu'au début des années 1960, pour qu'un plus grand recours aux extérieurs, aux insertions filmiques, aux artifices du montage et aux effets spéciaux se manifeste. Dès lors, le téléthéâtre s'éloigne du modèle théâtral pour adopter plus pleinement les qualités cinématographiques du média télévisuel, qu'il développe au cours des années 1970. Du même coup, le répertoire sélectionné par la télévision radiocanadienne accueille plus volontiers les récits romanesques et les nouvelles, qui nécessitent un important travail de remodelage afin d'être adaptés à l'écran. Mais

---

<sup>738</sup> Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977 : vingt-cinq ans de télévision à Radio-Canada : téléthéâtres, feuilletons, dramatiques pour enfants*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>739</sup> Gérard Laurence, « La Rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) », *loc. cit.*, p. 220.



surtout, des œuvres originales apparaissent, écrites spécifiquement pour le petit écran et qui exploitent entièrement les possibilités esthétiques de la télévision<sup>740</sup>.

Ces transformations du téléthéâtre déterminent l'écriture télévisuelle d'Aquin. Du *Choix des armes* à *Double sens* et au projet d'adaptation d'*Œdipe*, l'esthétique aquinienne évolue d'une vision théâtrale à une idée plus filmique du téléthéâtre.

### **Le « supertéléthéâtre » aquinien**

Avant d'aborder les téléthéâtres d'Aquin, il convient de souligner que notre perspective d'analyse ne consistera pas à mesurer l'écart entre le scénario aquinien et le produit télévisuel, c'est-à-dire à évaluer la part du réalisateur dans la constitution du récit fini. Ce travail, déjà opéré par Christiane Lahaie dans le cadre d'une étude de *Table tournante*<sup>741</sup>, ne manque certainement pas d'intérêt, mais il nous apparaît en grande partie inadéquat pour observer l'attirance d'Aquin pour l'art télévisuel. Nous ne nous pencherons donc que sur les textes signés de la main de l'écrivain, avant toute manipulation ou interprétation de la part d'un réalisateur (même si ce réalisateur se nomme Louis-Georges Carrier, grand ami d'Hubert Aquin). Notons tout de même que le visionnement des téléthéâtres d'Aquin permet de constater avec une plus

---

<sup>740</sup> Les études complètes du téléthéâtre québécois ne sont pas légion. À notre connaissance, le seul qui se soit penché avec sérieux sur cette forme d'écriture est Pierre Hoffman qui, dans la seconde partie de son mémoire de maîtrise intitulé *Théâtre canadien d'expression française et réalisation télévisée*, commente certaines des réalisations théâtrales de la télévision radiocanadienne. Il y est toutefois peu question des téléthéâtres aquiniens. De plus, l'auteur ne tient pas réellement compte de l'influence du théâtre et du cinéma sur cette forme d'art, prédisant plutôt l'avènement d'un téléthéâtre « pur » (pureté démentie par l'évolution du genre) : « la télévision dramatique constituera une nouvelle forme d'art lorsqu'elle aura achevé la rupture avec le cinéma et le théâtre ». Pierre Hoffman, *Théâtre canadien d'expression française et réalisation télévisée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1970, f. 61.

<sup>741</sup> Christiane Lahaie, « Hubert Aquin ou la quête médiatique », *Fréquence*, n° 3-4, 1995, p. 87-100.

grande acuité les particularités esthétiques qu'impose le média télévisuel. Néanmoins, nous nous intéresserons plutôt aux scénarios d'Aquin et à leur sensibilité à l'égard des possibilités de l'image télévisuelle. À travers ceux-ci, nous avons opéré une sélection, en nous concentrant sur les textes publiés, plus aisément accessibles : *Le Choix des armes*<sup>742</sup>, *Table tournante*<sup>743</sup> et *24 heures de trop*<sup>744</sup>. Nous ponctuons nos observations par de brefs survols de certains téléthéâtres inédits ou inachevés d'Aquin, en particulier *Double sens* et *Œdipe* qui nous apparaissent comme des œuvres particulièrement riches sur les plans compositionnel et formel, donc difficilement contournables afin de bien cerner la pratique aquinienne du téléthéâtre.

*Le Choix des armes* est le deuxième téléthéâtre original d'Hubert Aquin, écrit en 1959, à l'époque de *L'Invention de la mort* avec lequel il partage plusieurs thèmes. Le récit est simple et la tonalité, proche du premier roman d'Aquin : un jeune homme (Daniel) devient amoureux de la femme (Colette) de son patron (Monsieur Henry). Cette histoire à saveur œdipienne (où Daniel voit en son patron une figure paternelle et en Colette celle d'une mère) tourne mal au moment où le projet d'évasion des amants est compromis par un incident fortuit. Frustré, Daniel assassine Monsieur Henry.

Le ton tragique du *Choix des armes*, typique des récits aquiniens des années 1950<sup>745</sup>, donne sa structure au téléthéâtre : les décors sont peu nombreux et généralement sommaires, le récit est fondé plus sur un enchaînement global d'actions

<sup>742</sup> Hubert Aquin, « Le Choix des armes », *loc. cit.* Ce téléthéâtre n'a pas été diffusé. Il devait être présenté à la SRC en 1959.

<sup>743</sup> Hubert Aquin, « Table tournante », *loc. cit.*, Diffusé en 1968.

<sup>744</sup> Hubert Aquin, « 24 Heures de trop », *loc. cit.* Diffusé en 1969.

<sup>745</sup> Voir Hubert Aquin, « La Toile d'araignée », *loc. cit.*

que sur une organisation en plans et en séquences, les scènes sont longues et on les retrouve en nombre peu élevé (il y en a environ une douzaine). Les didascalies se résument en quelques lignes descriptives, très peu techniques ; conséquemment, les dialogues portent presque entièrement l'histoire. *Le Choix des armes* se donne à lire avant tout comme un récit théâtral conventionnel qui prend modérément appui sur ses possibilités de médiation télévisuelle.

Lorsque *Le Choix des armes* convoque son média d'accueil, il le fait avec réserve. À quelques reprises, le texte évoque la présence d'une caméra, d'une bande-son :

*La caméra reste sur le groupe : M. Henry – Colette – Patrice.*

COLETTE – Patrice, ne touche plus à ce revolver.

Fade out *des voix*.

*Musique.*

Fade out *de l'image*<sup>746</sup>.

Outre l'expression *fade out*, le scénario du *Choix des armes* fait aussi intervenir quelques termes issus du langage spécialisé de la télévision ou du cinéma, tels « *back screen* », « contre-plongée », « *mix* », « gros plan », « *cut* » et « *dolly back* ». Ces expressions sont toutefois utilisées avec parcimonie par Aquin qui, la plupart du temps, laisse ouvertes les possibilités de la réalisation en ne soulignant qu'à de rares endroits les formats de plans, les raccords, les effets spéciaux et les mouvements de la caméra.

Ces occurrences sont toutefois notables, dans la mesure où elles démontrent qu'Aquin, bien qu'il n'use des moyens techniques de la télévision qu'avec économie,

---

<sup>746</sup> Hubert Aquin, « *Le Choix des armes* », *loc. cit.*, p. 193. Notons qu'à deux reprises, le scénario du *Choix des armes* évoque un monologue intérieur en voix *off*, technique issue des moyens filmiques.

n'est pas totalement inconscient de l'avenir médiatique du *Choix des armes*. Quatre extraits nous retiendront plus particulièrement. Le premier présente un effet spécial conventionnel à la télévision et au cinéma, qui vise à donner l'impression du passage du temps à l'aide d'un fondu enchaîné. Cette scène est reproduite dans *Le Choix des armes* selon le schéma suivant : en attente d'être convoqué dans le bureau de son patron, un personnage (Jacques) dessine des revolvers sur une feuille blanche. L'ellipse temporelle est alors créée : « *Puis, mix sur la feuille de Jacques, maintenant toute couverte de revolvers. Le temps a passé*<sup>747</sup>. »

La seconde séquence constitue un avatar de la précédente, dans la mesure où elle vise elle aussi à signifier le passage du temps, mais à une échelle plus grande, à l'aide de multiples ellipses temporelles. Cette séquence, dont la mécanique ne peut être appliquée que dans les médias télévisuel et filmique, exprime dans un court intervalle du récit que la relation entre Daniel et Colette s'étend dans la longue durée, au moins sur plusieurs semaines, et qu'elle gagne ainsi en maturité :

*Décor : Une cabine téléphonique dans un restaurant. [...] Daniel [...] compose un numéro, attend. La caméra s'approche de lui. (La conversation est déjà commencée...)*

DANIEL – ... Vous vous souvenez de moi ?... Oui ?  
 Fade out de la voix... *Musique.*

*Décor : La chambre de Colette. Le téléphone sonne. Elle court fermer la porte, répond.*

COLETTE – Bonjour, comment allez-vous aujourd'hui ? J'ai bien pensé...  
 Fade out de la voix.

*Décor : Même cabine téléphonique. Daniel a beaucoup plus d'assurance.*

DANIEL – J'espère que je ne vous ennuie pas trop... Colette...

*Décor : La Chambre de Colette. Elle est étendue sur le lit. Le téléphone sonne. Elle tend le bras.*

---

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 197.

COLETTE – Toi, enfin... j'attends ton appel depuis une éternité.  
 Fade out<sup>748</sup>.

Le troisième passage consiste en un montage alterné entre deux actions simultanées, qui se déroule lors d'une conversation téléphonique entre Daniel et Colette. À ce moment précis, le récit nous montre chaque réplique des personnages dans le décor de leur énonciation, créant par cette alternance une structure visuelle fondamentalement écranique. Cette séquence est longue, nous n'en reproduirons qu'une partie :

*Décor : La chambre de Colette [...]. La sonnerie du téléphone retentit. Colette répond.*

COLETTE – Ah, c'est toi... enfin ! J'étais terriblement inquiète. Mon chéri, je suis heureuse d'entendre ta voix.

*Cut au décor de l'arrière-magasin*

DANIEL – Je suis encore au magasin... Non, ce n'est pas risqué de te téléphoner d'ici. Je ne connais plus de risque, sinon celui de te perdre. Colette, viens vite me rejoindre à la ville. Ne perdons plus de temps. (*un temps*) Pourquoi ? Puisque tu es seule avec Patrice. Rien n'est plus facile.

*Cut au décor de la chambre*

COLETTE, *couchée en travers de son lit* – Patrice est malade depuis cet après-midi [...]<sup>749</sup>.

L'alternance des plans dans cette séquence rappelle à coup sûr les moyens cinématographiques de représentation de la simultanéité, où deux actions disjointes dans l'espace se déroulent au sein d'une même temporalité.

Enfin, Aquin fait usage d'une technique abondamment exploitée dans le média télévisuel qui consiste à passer d'un gros plan à un plan d'ensemble à l'aide d'un simple mouvement de caméra, visant par là à mettre en contexte un personnage

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 193-194.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 229-230.

(ou un élément du décor). Aquin utilise cette technique à deux reprises dans *Le Choix des armes*, convoquant le procédé du « *dolly back* », c'est-à-dire un travelling arrière opéré à l'aide d'une caméra montée sur un chariot :

*Décor : Le magasin. La caméra commence en gros plan sur Daniel. Dolly Back. Daniel regarde sa montre.*

DANIEL – Cinq heures et vingt...

*En reculant, la caméra fait voir le décor du magasin qui comprend les comptoirs, les vitrines où sont exposés les fusils et, au fond, le bureau du patron qu'on découvrira plus tard au cours de cette scène*<sup>750</sup>.

Cet artifice technique est rare dans *Le Choix des armes*. Par contre, son usage démontre bien la sensibilité d'Aquin envers le média télévisuel, ainsi que les possibilités offertes par les équipements du studio d'enregistrement dans la composition de l'image.

Au moment d'écrire *Le Choix des armes*, Aquin n'est donc pas ignorant du format télévisuel dans lequel son œuvre apparaîtra. Toutefois, dans ce téléthéâtre, les effets propres à l'image télévisuelle s'estompent derrière une structure et une composition profondément dramatiques qui visent, somme toute, moins l'artifice visuel qu'un ton proprement tragique. Or, à la même époque, Aquin commence à s'interroger sur son travail d'écriture pour la télévision, qu'il envisage d'abandonner afin de se consacrer exclusivement à la création littéraire. Pour l'auteur, la forme téléthéâtrale s'avère quelque peu aliénante : simple moyen de reproduction de stéréotypes, elle engage une écriture presque mécanique dont la valeur artistique s'avère douteuse :

---

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 194.

Projet de téléthéâtre : ce que je découvre, de plus en plus, c'est que tous les sujets que j'invente sont modelés sur des archétypes de situation dramatique et pourraient se classer dans une catégorie donnée de l'anthropologie dramatique sans plus de difficulté qu'une carte perforée fait son chemin dans un classeur. Ce déterminisme culturel qui pèse sur moi de tous ses antécédents m'inhibe et me subjugue à la fois. Dois-je laisser la télé et continuer modestement mon métier d'écrivain, c'est-à-dire d'adaptateur de vieux thèmes ? Ou bien dois-je me révolter – et me dire que je vais sauver le déterminisme archétypal du thème par la forme artistique ? À ce moment-là, je céderais à une drôle de révolution puisque je me contenterais d'un pur académisme (tout ce qui est formaliste relève de l'académique !). Que me reste-t-il ? Dans un roman, je pourrais toujours profiter de cette polémique avec moi-même, mais au théâtre, à la TV ? Je me vois m'engager dans des sujets qui m'apparaissent baignés dans le relativisme des situations et des attitudes : j'acquies une telle distance par rapport à mes histoires, que je les change à volonté, sans rien ressentir d'autre qu'une grande fatigue. J'ai le sentiment d'écrire des « variantes »<sup>751</sup>.

La solution d'Aquin afin de remédier à cette « fatigue télévisuelle » consistera effectivement à « sauver le déterminisme archétypal du thème par la forme artistique » en renouvelant la forme téléthéâtrale, visant ainsi à créer un « supertéléthéâtre<sup>752</sup> » qui n'a que très peu à voir avec l'académisme appréhendé. Ce n'est cependant qu'au milieu des années 1960 que cette ambition rénovatrice se mettra réellement en marche.

Au cours des années 1960, Aquin manifeste une forte volonté de décloisonner le genre du téléthéâtre en exploitant au maximum les possibilités du média télévisuel. À cet effet, le projet d'émission *Faites-le vous-même* (nommé aussi *Smash*) lancé par Hubert Aquin et Louis-Georges Carrier en 1967 est évocateur. Émission-surprise qui déboîte les cadres traditionnels des dramatiques, *Faites-le vous-même* est un projet

<sup>751</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, op. cit., p. 206-207.

<sup>752</sup> Hubert Aquin qualifie ainsi son projet foncièrement éclaté de téléthéâtre « Le Mal » (élaboré au cours de l'année 1970). Hubert Aquin, « Le Mal », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/5, p. 1.

multiforme (il se présente d'ailleurs en plusieurs états dans les archives d'Aquin), qui allie questionnaire, télé-réalité, interaction du public et tension dramatique. L'émission se veut évolutive, non arrêtée : l'histoire qui la mène (simple fait divers ou thème autour duquel des invités brodent un récit) se construit (ou se détruit...) au fil du programme, sous l'effet des transformations et des ajustements que lui insufflent les divers acteurs de la dramatique<sup>753</sup>. L'idée maîtresse avouée par Aquin consiste en le « renouvellement de la forme du télé-théâtre<sup>754</sup> » par l'édification d'un

« spectacle total » en cela que toutes les ressources de la télévision seront mises à contribution. Ce spectacle aspire à créer, pour la télévision, un genre nouveau qui, en fin de compte, valorisera au maximum la relation dynamique qui peut exister entre la télévision et son public. Les cloisonnements entre les genres d'émissions ont été hérités, en quelque sorte, des traditions des spectacles présentés dans les salles. Notre but est de rompre avec ces traditions et de créer un genre propre à la télévision<sup>755</sup>.

À l'image de plusieurs projets d'Aquin, *Faites-le vous-même* n'aboutira pas. Toutefois, l'ambition qu'a cette esquisse télévisuelle de bouleverser les conventions du petit écran et de déranger les attentes du public continue de hanter Aquin, qui se servira abondamment dans ses œuvres ultérieures des possibilités techniques que lui offre la télévision afin de parfaire son esthétique téléthéâtrale.

---

<sup>753</sup> Un des canevas retenus par Aquin consiste à improviser une histoire autour d'une idée simple : la détresse d'un avion de type DC-8. Deux invités (des gens du public) se relaient dans la construction d'une intrigue qui devient vite dénaturée et incompréhensible.

<sup>754</sup> Hubert Aquin et Louis-Georges Carrier, « Faites-le vous-même » et « Smash », Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents. Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/1.

<sup>755</sup> *Ibid.* Notons au passage l'expression « spectacle total » qui n'est pas sans rappeler l'idée wagnérienne d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*, telle qu'évoquée en introduction à la seconde partie de cet ouvrage), ainsi que le lien qu'effectue Aquin entre la nouvelle forme téléthéâtrale projetée et le décloisonnement des disciplines.



En introduction à la publication de *Table tournante* dans *Voix et images du pays*, Aquin souligne son désir, sous-jacent à cette œuvre éclatée, de dépoussiérer le genre du téléthéâtre :

Qu'il me soit donc permis d'évoquer la fierté que j'éprouvais, vers le 22 septembre 1968, d'avoir réussi à produire une émission dramatique vide de tout drame, une forme sans contenu ou plutôt : une forme avec un pseudo-contenu, sans déroulement logique et, à la limite, très loin de la vraisemblance. Pour moi, ce fut une expérience joyeuse, allègre, libératrice, presque vertigineuse mais combien euphorique. Depuis, le tube cathodique s'est remis à diffuser d'autres émissions toutes plus signifiantes les unes que les autres, toutes plus cathartiques les unes que les autres, certaines étant aristotéliennes à mort ! D'autres un peu moins... et cela est tant mieux : je veux dire qu'il est préférable de s'éloigner un tantinet des grosses trappes de la dramaturgie<sup>756</sup>!

*Table tournante* manifeste avec force cette volonté de « s'éloigner des grosses trappes de la dramaturgie » dans la mesure où ce téléthéâtre, « spectacle vide<sup>757</sup> » mais fondamentalement baroque, repousse les limites du genre en s'appuyant moins sur la constitution d'une histoire qui « fasse sens » que sur sa mise en forme éclatée et riemannienne, tel son auteur : « il y a belle lurette que j'ai choisi de me mouvoir en dehors de la géométrie euclidienne et de fonctionner selon les hautes lois indéterministes de Riemann<sup>758</sup> ». Œuvre hallucinée, *Table tournante* utilise à fond les ressources filmiques de l'image télévisuelle, d'une manière qu'Aquin n'égalera réellement que dans son projet de « chantefable » moderne *Œdipe*, ou encore dans son dernier roman *Neige noire*<sup>759</sup>.

<sup>756</sup> Hubert Aquin, « Table tournante », *loc. cit.* p. 146.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>759</sup> *Table tournante* annonce d'ailleurs le dernier roman publié par Aquin, puisque l'image sert de tremplin à une conception fondamentalement onirique de l'existence où, pour employer les mots conjoints de Henri (personnage de *Table tournante*) et du narrateur des parenthèses dans *Neige noire*,

Déjà, dans son article « Hubert Aquin ou la quête médiatique », Christiane Lahaie avait noté le travail effectué par Aquin sur l'aspect proprement télévisuel de son téléthéâtre *Table tournante* :

[C]'est précisément à partir de *Table tournante* qu'Aquin commencera à faire la preuve d'une conscience télévisuelle originale. Par ses suggestions de prises de vues audacieuses (reflet d'un reflet au miroir, superpositions, marche arrière image-son), il démontre une plus grande maîtrise des ressources du petit écran. En outre, il commence à parfaire son art de la dramaturgie télévisuelle : les actes des personnages importent plus que leurs paroles, le cadrage l'emporte sur la mise en scène, la trame sonore envahit l'image pour mieux la définir. [...] L'image n'est désormais plus assujettie à une action précise : elle devient le moteur même de cette action [...] <sup>760</sup>.

Il importe de souligner avec Lahaie que le foisonnement des techniques de manipulation de l'image dans *Table tournante* est supporté, justement, par le « vide » de l'intrigue qui, dans son apparente insignifiance, permet le développement d'une écriture qui exacerbe les possibilités de l'esthétique télévisuelle. Ce récit difficile à résumer raconte l'histoire d'un homme (Omer) qui attend une femme au restaurant. Durant les 90 minutes que dure le téléthéâtre, il observe un groupe d'amis qui se rencontrent pour fêter l'anniversaire de l'un d'eux. Aidé par le décor où foisonnent les miroirs, Omer, à l'image d'un Dieu leibnizien, invente plusieurs scénarios autour de ces personnes : des alliances extraconjugales, des vies manquées ou des frictions amicales, autant de mondes possibles qui viennent meubler le temps de son attente. Réalité et fantasme s'entremêlent dans ce récit onirique jusqu'à se fondre définitivement à la fin du téléthéâtre où Omer et sa nouvelle flamme Laurence (rencontrée durant la soirée) s'imaginent une conclusion hollywoodienne empreinte

---

les personnages « franchi[ssent] irréversiblement le seuil de l'in vraisemblance... » *Ibid.*, p. 189 ; Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 277.

<sup>760</sup> Christiane Lahaie, « Hubert Aquin ou la quête médiatique », *loc. cit.*, p. 91.

d'amour et ouverte vers l'avenir. C'est ce mélange du réel et de la fiction que reproduit dans sa forme l'esthétique téléthéâtrale adoptée par Aquin dans *Table tournante*.

Depuis *Le Choix des armes*, Aquin a visiblement apprivoisé les langages du scénario et de la télévision. *Table tournante* signale avec exagération cette connaissance approfondie des codes visuels : le texte est savamment découpé en multiples séquences (une cinquantaine en tout) qui montrent chacune une action particulière, à l'image d'un découpage filmique. Les termes techniques, judicieusement choisis selon les circonstances, y abondent : « gros plans panoramiques », « *switch pan* », « *mix* ou surimpression », « contre-champ », « *blow up* », etc. En conséquence de cet affermissement de l'écriture télévisuelle, les mouvements de caméra s'avèrent plus développés, l'action mieux ficelée, les types de raccords diversifiés et surtout, le montage gagne en complexité. Tantôt ce dernier sert à créer du mouvement, comme dans cette séquence où l'image se compose de rapides fragments visuels, tirés d'actions différentes :

### SÉQUENCE 23

LIEU : *Le restaurant.*

*Plans rapides en alternance :*

- 1) *Gros plan de Monique ;*
- 2) *Eva et Charles se regardant dans une ambiance vaporeuse, floue ;*
- 3) *Plan rapproché de Laurence ;*
- 4) *Eva et Charles dansent ensemble ;*
- 5) *Gros plan de Monique ;*
- 6) *Eva et Charles dans un baiser, visage seulement*<sup>761</sup> ...

---

<sup>761</sup> Hubert Aquin, « *Table tournante* », *loc. cit.*, p. 169.

En d'autres occasions, le montage sert l'onirisme du récit et vise à rendre l'action invraisemblable, à l'exemple de cette séquence où les mouvements de caméra se couplent à des raccords aux effets fantasmatiques :

*Omer se perd dans son miroir : il regarde le couvert installé devant Laurence. Switch pan au miroir no 2 : Omer, lui-même, se trouve attablé devant Laurence. Switch pan au miroir no 1 : la place en question est vide. Le même garçon italien vient enlever le couvert qui se trouve devant Laurence*<sup>762</sup>.

L'esthétique télévisuelle adoptée par Aquin dans *Table tournante* se veut foncièrement baroque : les lieux d'action sont multipliés, l'image est atomisée par les miroirs du décor et se détraque à plusieurs reprises, créant une visualité mouvante et dynamique (telle une table tournante, figure spiraloïde sur laquelle se modèle le téléthéâtre). Aquin fait de plus proliférer les techniques de manipulation de l'image : les divers effets optiques font se figer les représentations, les dilatent, les fragmentent et les cassent sans cesse : « *Effet optique : faire éclater l'image ou la faire tourner à une vitesse toujours croissante... et sur ce : générique de la fin*<sup>763</sup>. »

À ces artifices visuels s'ajoute une foule d'effets spéciaux, qui viennent troubler la réalité représentée. L'auteur évoque un « *[p]rocédé humoristique à utiliser pour faire bégayer l'image*<sup>764</sup> », un « *accélééré-progressif*<sup>765</sup> » nous montrant Laurence se déshabillant pour se mettre au lit, ou encore un ralentissement de l'image qui crée une certaine intensité dramatique : « *Omer se dirige (au ralenti) vers*

---

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 185.

*la table de Laurence*<sup>766</sup> ». L'écrivain fait également appel à toutes les possibilités de la table de montage afin de transformer l'apparence de certains personnages :

*Soudain, Laurence occupe toute l'image. Son image se fige, puis reprend, se brouille, se déroule à divers rythmes. Puis, quand l'image redevient nette, Laurence n'a plus la même coiffure. La caméra détaille sa toilette par de très gros plans. Lorsque la caméra revient au visage de Laurence, on voit qu'elle porte d'autres bijoux. À mesure qu'elle procède vers la table, Laurence se modifie, change du tout au tout, ne se ressemble plus, se multiplie ou se dilate. Produire un effet d'éclaboussement comme si des rayons émanaient du corps même de Laurence*<sup>767</sup>.

Avec *Table tournante*, Aquin produit un téléthéâtre éclaté, contestataire des scléroses de ce genre télévisuel. Utilisant au maximum les capacités techniques du petit écran, l'écrivain rompt avec une activité téléthéâtrale axée principalement sur le dialogue et institue un usage ludique et filmique de ce type de récit, usage qui agrémentera l'ensemble de ses créations ultérieures.

Bien qu'il soit supporté par une trame policière au mécanisme essentiellement rationaliste, le téléthéâtre *24 heures de trop* poursuit la volonté d'Aquin de briser les formes convenues du récit téléthéâtral, en se présentant comme un « triomphe de la non-pertinence dans la représentation de la réalité<sup>768</sup> ». Comme il arrive souvent chez Aquin, le motif de l'enquête dans *24 heures de trop* sert de prétexte à une intrigue qui échappe à la logique policière. Ce téléthéâtre met en scène un homme (Maître Henri Dupuy) qui se réveille un matin dans un appartement inconnu, avec en tête un trou de mémoire de vingt-quatre heures, qu'il cherche dès lors à combler. Or, son enquête

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>768</sup> Hubert Aquin, « 24 heures de trop », *loc. cit.*, p. 281.

(qui se couple à une histoire de meurtre irrésolue) le mène à une vérité singulière : il est amoureux de sa secrétaire, amour dont il a étrangement refoulé la révélation.

*24 heures de trop* se sert de la structure policière qui le sous-tend, essentiellement tournée vers un passé à désembrouiller, afin d'affirmer l'éclatement de son esthétique télévisuelle. Ponctué de multiples flashbacks soutenus par un usage insistant de l'image fixe de type photographique (le « still picture »), ce téléthéâtre exploite avec force les possibilités du montage et les diverses modalités de manipulation de l'image, favorisant la création d'un univers mystérieux dont le sens global se révèle lentement, mais progressivement, à l'aide des bribes de mémoire qui surgissent du vécu de Dupuy. Le récit débute par un intense fractionnement du monde, que l'image télévisuelle représente au moyen d'instantanés enchaînés, à la charnière de la photographie et du film :

*L'émission commence par plusieurs images figées (ou photos) d'un homme (M<sup>e</sup> Dupuy) qui dort à demi-vêtu dans une chambre assez modeste (celle d'Édith). Cette succession d'images figées se déroule comme un ralenti heurté ; on peut donner une certaine progression dans la rapidité de succession de ces images à mesure qu'on voit l'homme (M<sup>e</sup> Dupuy) se réveiller, se frotter les yeux, regarder autour de lui, contempler, en quelque sorte, le lieu où il se trouve, ce lit, certains objets ; il a l'air assommé, comme quelqu'un qui sort d'un cauchemar<sup>769</sup> ...*

Tout au long du téléthéâtre, Aquin signifie le basculement de l'univers de Dupuy dans l'incertain à l'aide de multiples déformations de l'image, qui souvent se tord, se brise ou vacille :

*M<sup>e</sup> Dupuy se tient immobile, la valise en main, devant le miroir de la pièce de l'appartement de Nathalie où il se trouvait dans la séquence 21, juste à la fin, lorsque l'image s'est figée sur lui (ou transformée en photo puis après, sous*

---

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 283.

*une sorte de tension bipolaire, s'est déchirée, laissant à la place une sorte de photo floue de M<sup>e</sup> Dupuy et de Nathalie). Le flou en question revient au foyer (la musique cessant) dans le miroir où M<sup>e</sup> Dupuy se voit avec la valise. Il est bouleversé, ému... Il fait quelques pas avec la valise<sup>770</sup>...*

La structure de *24 heures de trop* réfléchit le travail de déformation de l'image par la multiplication des retours en arrière, tant sonores que visuels, qui font éclater l'histoire. L'effet sur le montage est certain : le foisonnement des flashbacks crée un récit télévisuel tentaculaire, où s'agglutinent et se chevauchent des fragments d'images (flashes, photos ou séquences filmées) et de sons (bruits, dialogues). Ce faisant, Aquin prend toute la mesure des possibilités de la télévision en façonnant *24 heures de trop* selon une perspective essentiellement filmique, comme dans cette séquence où, à une image au présent, se superpose une conversation passée :

*M<sup>e</sup> Dupuy compose le numéro, attend longtemps... Pas de réponse... Pendant qu'interminablement la sonnerie se fait entendre... Voice Over...*

M<sup>E</sup> DUPUY – Alors ?

NATHALIE – M<sup>e</sup> Girard ne veut rien entendre... Il m'attend, il tient à manger avec moi.

M<sup>E</sup> DUPUY – Vous voyez ? Rien ne fonctionne pour nous... (*Toujours au téléphone écoutant la sonnerie*) Rien ne fonctionne pour... moi ! Rien n'a jamais fonctionné ! (*Il sort de la cabine*)<sup>771</sup>.

Outre ce travail sur l'image, le montage et la postsynchronisation, Aquin révèle une conscience accrue de la maniabilité de la caméra. L'auteur ponctue *24 heures de trop* de multiples *zoom in*, qui viennent détailler certains indices de l'intrigue, par exemple les vingt-quatre heures qui composent le trou de mémoire de Dupuy :

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 311.

M<sup>E</sup> DUPUY (*et il se dit à lui-même*) – Samedi... samedi 11 heures... Samedi matin 11 heures... 18 janvier... 18 janvier et je suis là, sans savoir chez qui j'ai dormi, sans rien savoir...

*Il sort son agenda de la poche intérieure gauche de son veston. Zoom in sur les pages de l'agenda. Page de gauche : vendredi 17 janvier. Deux notations horaires sont marquées : 9.30 : bureau, 10.15 : greffe et c'est tout. Rien n'est inscrit dans l'après-midi du vendredi et la page du samedi est vierge*<sup>772</sup>.

En plus d'utiliser fréquemment la caméra de type subjectif, de manière à ce que le spectateur adopte le point de vue de Dupuy sur l'enquête, Aquin décrit avec quantité de détails certains mouvements de caméra, qui deviennent dès lors essentiels à la bonne compréhension de l'intrigue :

*L'auto.*

*(L'image reproduit un mouvement courant et continu.) D'abord, du point de vue de l'intervalle entre la banquette arrière et le siège avant (en contre-plongée), la caméra nous montre M<sup>E</sup> Dupuy qui, après avoir démarré son auto et mis sa radio en marche (musique), place sur la banquette arrière ses propres gants... Puis, il ramène sa main... La caméra (pendant ce temps) a montré le cadavre étendu là, derrière (la main morte et rigide dépasse un peu d'une couverture sombre qu'on a utilisée pour recouvrir le cadavre)... Visiblement, M<sup>E</sup> Dupuy ne s'est même pas aperçu de la présence du corps [...]*<sup>773</sup>.

Au moyen d'une trame policière qui autorise les retours en arrière, de mouvements de caméra éloquentes et de diverses modalités de manipulations de l'image, *24 heures de trop* témoigne d'une connaissance assurée du langage télévisuel. De pair avec une esthétique achevée, proche du filmique, ce téléthéâtre recrée un univers de la quête où l'image, autant sinon plus que les mots, mène à la solution de l'intrigue.

---

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 320-321.



Les interventions d'Aquin sur la forme téléthéâtrale témoignent d'une évolution constante dans son esthétique télévisuelle, l'auteur prenant progressivement la mesure des moyens d'expression du petit écran, adoptant une écriture filmique souvent proche de celle pratiquée par les cinéastes de l'avant-garde ou de la nouvelle vague. Cette évolution se règle sur les courants esthétiques de l'époque, qui font graduellement s'éloigner le téléthéâtre de la forme dramatique pour en faire un produit plus proche du cinéma et plus conscient de son matériau premier qu'est l'image télévisuelle.

Il est à remarquer que le renouveau télévisuel aquinien coïncide avec l'entrée fracassante de l'écrivain en littérature. Il apparaît ainsi que l'auteur poursuit sur le plan écranique les recherches entreprises au niveau de l'écriture littéraire : pour Aquin, créer un « supertéléthéâtre » est un projet analogue à celui d'écrire une œuvre romanesque, où il s'agit de remettre en question les limites du récit et de bouleverser les attentes du destinataire, en faisant voler en morceaux les cadres narratifs et représentationnels conventionnels. Or, comme tout échange s'avère réciproque, l'écriture du roman n'a pas été perméable aux expériences télévisuelles d'Aquin.

### **Des derniers projets à *Neige noire***

Les derniers projets téléthéâtraux d'Aquin démontrent bien que pour l'écrivain, le genre avait changé sous l'impulsion de ses travaux antérieurs. *Double sens*, texte diffusé en 1972 mais non publié, poursuit sur la lancée des téléthéâtres précédents, multipliant les séquences à forte teneur onirique qui brouillent l'image

télévisuelle, évoquant parfois évoque avec force *Table tournante* : « Procédé technique : image fantôme de Gerson se dédouble à l'infini dans les miroirs situés partout dans le restaurant... ralenti à peine perceptible... image vaporeuse, troublée parfois<sup>774</sup>... » Mais c'est avec le projet d'adaptation d'*Œdipe*<sup>775</sup> qu'Aquin semble pousser le plus loin le recours aux artifices visuels. Ce récit à caractère policier multiplie les effets spéciaux, les déformations, les défocalisations, les surimpressions, les emplois inopinés de la bande-son et vise à créer un univers fortement éclaté (à l'image de son héros Œdipe, qu'Aquin représente dans le rôle d'un juge à son propre procès pour meurtre) :

Jocaste s'éloigne vers l'armoire aux boissons ; caméra subjective (point de vue d'Œdipe) : image parfois imprécise, parfois au foyer et balayage continu de la chambre à coucher de Jocaste et d'Œdipe... Sur cette image chaotique, surimpressionner la trame sonore des deux autos qui s'accrochent sur la route : ferraille broyée, coups de freins, vitres éclatées... Et aussi : quelques images FB fulgurantes d'un incident sur la route impliquant 2 autos qui ont été vues depuis le générique<sup>776</sup>.

Aquin déploie dans *Œdipe* une écriture filmique recherchée qui tend à synthétiser les procédés en usage dans ses téléthéâtres antérieurs, couplant la technique du flashback propre à l'intrigue policière, telle qu'appliquée dans *24 heures de trop*, à la puissance d'onirisme des images développée dans *Table tournante* et *Double sens* :

Séquence 8 (FB) (Style onirique de cette séquence ; sa brièveté et sa discontinuité en témoignent, ainsi que la ponctuation de son déroulement par

<sup>774</sup> Hubert Aquin, « Double sens », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/6, p. 87.

<sup>775</sup> Texte inachevé écrit en 1971, que l'on retrouve sous forme tapuscrite dans les archives de l'auteur, l'*Œdipe* se révèle sous la forme de deux séries de feuillets complémentaires (et réunis dans la même chemise), titrés respectivement *Œdipe* et *Œdipe recommencé*.

<sup>776</sup> Hubert Aquin, « Œdipe recommencé », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/8, p. 20.

des FB-éclairés tels : gros plan d'Œdipe, réminiscences désordonnées de la scène du début quand il échappe son verre et que le monde se fractionne<sup>777</sup> ...)

Les derniers projets téléthéâtraux d'Aquin font montre d'une maîtrise certaine de l'esthétique du petit écran. Toutefois, c'est avec *Neige noire* que l'écrivain semble donner son ultime impulsion à l'élaboration d'une écriture télévisuelle renouvelée, en exploitant d'une manière particulièrement achevée les potentialités créatrices de ce média.

L'expérience télévisuelle d'Aquin a laissé des traces dans ses œuvres littéraires, perceptibles au niveau de l'organisation scénarique de certains de ses récits, ainsi qu'à celui de leur contenu. On se rappellera plus particulièrement le téléthéâtre *Hamlet* inséré dans *Neige noire*, dont Aquin représente à la fois l'étape du tournage et de la diffusion. Se révèlent ainsi dans ce roman une large part des connaissances télévisuelles d'Aquin, tant sur le plan de l'adaptation pour le petit écran d'un texte littéraire que sur celui de la pratique du studio d'enregistrement et même du visionnement dans l'intimité de son logis<sup>778</sup>.

En outre de ces manifestations pragmatiques, les propriétés expressives de la télévision ont également servi de modèle esthétique pour *Neige noire*. L'écriture de ce roman se montre solidaire de celle des derniers téléthéâtres aquiniens puisque l'auteur y déploie un même discours technique (quoique manifestement plus développé) et une même volonté de déstabiliser les normes du récit en images (télévisuelles ou filmiques). Le projet de créer une écriture écranique baroque,

---

<sup>777</sup> Hubert Aquin, « Œdipe », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/8, p. 31.

<sup>778</sup> Aquin travaillait à une adaptation télévisuelle d'*Hamlet* au début des années 70, dont quelques traces subsistent dans *Neige noire*.

amorcé dès les années 1960 lors de la composition des téléthéâtres *Table tournante* et *24 heures de trop*, trouve son aboutissement dans *Neige noire* et consiste à faire dire par l'image ce qu'elle se refuse habituellement à raconter :

Fortinbras... Tout doit-il signifier à ce point ? D'ailleurs qui, parmi les spectateurs, sait que Fortinbras est prince de Norvège et fils de Fortinbras, souverain de Norvège et ancien ennemi du père d'Hamlet ? Il est assurément difficile de traduire ces rivalités dynastiques en prises de vues. Rien, toutefois, n'est impossible [...] <sup>779</sup>.

Sur le plan des relations intermédiateurs du cinéma et du roman, un tel commentaire n'est certes pas inintéressant ; toutefois, ce qu'il convient de souligner pour l'instant est la mise en parenté de la télévision et du cinéma dans *Neige noire*, déjà observée dans les derniers téléthéâtres aquiniens où le télévisuel se fait filmique, mais qui prend ici la forme d'un projet commun de brouiller les repères usuels de la représentation.

La télévision occupe une place particulière dans *Neige noire*. Qualifiée de « petit écran » par rapport au « grand écran » auquel se destine le scénario, la télévision est dépeinte comme un meuble de faible valeur que l'on écoute distraitement, la tête à l'envers couché sur le lit, en discutant ou en cherchant le sommeil, et même en faisant l'amour. Cependant, si son statut est quelque peu dévalué (en raison de son caractère domestique) à l'égard du cinéma, il n'en demeure pas moins que la présence de la télévision dans *Neige noire* joue, jusqu'à un certain point, un rôle analogue à celui de son grand frère filmique. Petit écran, la télévision dans *Neige noire* n'en est pas moins un écran dans l'écran, un écran spéculaire au grand écran, qui le reflète, le double et même parfois l'englobe.

---

<sup>779</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 8.

La scène du visionnement du téléthéâtre *Hamlet* est à cet effet évocatrice<sup>780</sup>.

Lors de cette séquence où Nicolas et Éva regardent la dramatique tout en s'adonnant à certaines pratiques sexuelles, se mélangent les images du téléthéâtre et celles du film d'une manière parfois fortement complétive :

Éva s'immobilise, le regard bien braqué sur la surface renflée de la télévision. Nicolas regarde l'image retournée. Le découpage doit rendre cette alternance d'une perspective à l'autre, cette double vision du même spectacle : images de Fortinbras inversé, les yeux d'Éva légèrement embués. Nicolas la tête en bas, puis la même série en désordre. Des lèvres qui découvrent la denture impeccable d'Éva, les cheveux de Nicolas qui semblent prolonger les poils du tapis, Fortinbras marchant au plafond<sup>781</sup>.

La télévision interagit avec les plans d'Éva et de Nicolas de façon parfois inusitée, comme si le spectateur virtuel des images de *Neige noire* observait le téléthéâtre dans la position d'un voyeur au double spectacle, apercevant l'écran télévisuel au travers des actions du film : « Des cuisses ouvertes d'Éva, on aperçoit l'image versicolore de la télévision, parfois entamée par le ventre d'Éva qui se gonfle ou par la tête de Nicolas en premier plan<sup>782</sup>. » De plus, à titre de source unique de lumière, la télévision en vient à envelopper les éléments du décor, permettant ainsi à l'image filmique de se donner à voir : « Les deux sont nus, baignant dans l'éclairage timide produit par la luminosité des images et qui varie en intensité et en chrominance selon le découpage. Éva et Nicolas sont plus ou moins discernables sur la courtepoinette du lit, parfois vêtus de pénombre, parfois d'une nudité rubescente<sup>783</sup>. » Enfin, s'ajoutant au mélange des images télévisuelles et filmiques, le montage de la bande-son permet

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 179-193.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 186.

aux bruits et aux paroles émis par Éva et Nicolas lors de leur étreinte de « répondre » aux personnages du téléthéâtre *Hamlet* et de compléter les actions de la dramatique par un entremêlement sonore fabuleux :

La respiration de plus en plus forte de Nicolas répond parfaitement aux silences du spectacle lugubre qui se déroule sur l'écran. Le corps du prince du Danemark est transporté solennellement aux accords sourds du *Discorso*, tandis que les corps enlacés d'Éva et de Nicolas, l'un planté dans l'autre et l'un enveloppant l'autre, sont devenus des statues de sel<sup>784</sup>.

La dramatique *Hamlet* représentée dans *Neige noire* agit de pair avec le récit, se mélange avec les images de celui-ci, cherchant à briser la frontière qui sépare le télévisuel du filmique. Toutefois, c'est lors du visionnement de *Il était une fois dans l'ouest* par Éva que la télévision atteint une force symbolique inégalée, dans la mesure où elle en arrive à comprendre *Neige noire*, en substituant aux images du célèbre film de Sergio Leone celles de Sylvie marchant sur les bords escarpés d'un précipice du Spitzbergen :

Le téléviseur diffuse encore des prises de vues de *Il était une fois dans l'ouest* : un fleuve de tristesse, livré à lui-même, coule. Et les paysages suspendus aux seins de Claudia Cardinale rappellent les divinités poliades de l'antique Numidie : Gharez-Zemma, le désert vierge, El Kenissia, le désert fécondé, Bou Kourneim, le désert céleste. Qu'importent les sables de Tipasa et les dunes de Sainte-Salsa puisque toutes ces étendues, sous l'effet des filtres, ressemblent aux sables fins d'Undensacre et à la neige noire du Spitzbergen. Éva, assise par terre, regarde l'écran, elle voit Sylvie qui, telle un négatif, avance blonde dans un désert froid et frôle des précipices dont on sait désormais que l'un d'eux lui sert de fosse<sup>785</sup>.

Brisant ainsi la hiérarchie des niveaux représentationnels (de même que celle qui situe le cinéma à un degré supérieur par rapport au petit écran), la télévision acquiert

---

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 215.

un statut analogue au filmique dans *Neige noire* : pouvant comprendre le film dans lequel elle est mise en scène, elle devient un lieu de fiction privilégié, au même titre que le cinéma. Or, rattrapant le septième art dans ses capacités à porter l'histoire, le petit écran rejoint du même coup la thématique de l'irreprésentable qui détermine le filmique dans le dernier roman d'Aquin, où l'écrivain cherche à donner à voir ce qui résiste ordinairement à la représentation : « Nicolas au salon devant le poste de télévision toujours allumé, mais silencieux. Le petit écran ne diffuse qu'un magma informe, strié, chevronné, à chrominance dérégulée. Ce qui est représenté à l'écran ne représente plus rien<sup>786</sup>. » Paradoxalement, il semble que ce soit au sein de la forme romanesque que l'esthétique (télé)visuelle d'Aquin a trouvé sa manifestation la plus radicale.

---

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

## CONCLUSION

En plus de nous familiariser avec des types d'ouvrages rarement analysés par la critique, l'observation des récits-photos d'Alain Robbe-Grillet et des téléthéâtres d'Hubert Aquin nous a permis de mesurer l'étendue des compétences médiatiques de ces écrivains et de constater que leur travail de remise en question des systèmes de narration déborde les frontières des médias et s'étend en marge de l'écrit.

Dans la foulée des expériences des écrivains surréalistes sur les combinatoires médiatiques du texte et de la photographie, Alain Robbe-Grillet met en place dans ses récits-photos une esthétique iconotextuelle qui repose sur une double relation de complétude et d'opposition entre le récit et les images. Œuvre hybride foncièrement dialogique, en ce qu'il met en scène une relation à la fois polémique et dialectique entre les photographies de David Hamilton, d'Irina Ionesco et les mots d'Alain Robbe-Grillet, le récit-photo robbe-grillétien engage une lecture double qui se fonde sur l'association des possibilités esthétiques de la littérature et des images.

Chez Aquin, le désir de renouveler la forme du téléthéâtre en vue de créer un « supertéléthéâtre » passe par la pratique combinée des genres théâtral et cinématographique, qui se rejoignent sur le territoire commun de la télévision. Au travers des expériences aquiniennes du téléthéâtre se développe une esthétique télévisuelle qui emprunte à la fois au style baroque que l'auteur pratique dans ses écrits et aux possibilités techniques du média cinématographique. Libérant progressivement le genre téléthéâtral de ses contraintes, Aquin apparaît comme un précurseur de l'esthétique filmique télévisuelle telle qu'on la connaît aujourd'hui.



La « traversée des médias<sup>787</sup> » qui détermine le travail de création d'Alain Robbe-Grillet et d'Hubert Aquin s'inscrit dans le projet contemporain qui consiste à décloisonner les systèmes de représentation en permettant divers mélanges interartiaux. Ces mélanges suscitent la création d'œuvres composites originales, tels le téléthéâtre et le récit-photo, mais permettent surtout de questionner la spécificité des arts héritée de l'esthétique de Lessing. Chez Robbe-Grillet, la relation induite par la mise en apposition des médias écrit et visuel crée certains lieux de tensions où s'opposent ces modes d'expression, sans toutefois que tout échange s'avère impossible : car si l'iconotexte robbe-grillétien confronte le verbal et l'iconique, aucun de ces deux médias ne peut être lu séparément sans qu'il n'y ait déficit sur le plan de la richesse du sens. Chez Aquin, la combinaison des techniques filmiques, théâtrales et télévisuelles traduit une relation intermédiatique fondée sur des échanges de procédés compositionnels et techniques, qui ont lieu sur le terrain commun de la visualité. Ainsi, tant chez Robbe-Grillet que chez Aquin, les arts excellent dans le partage de leurs identités.

Il est toutefois intéressant de souligner que la pratique des couplages intermédiatiques dans les récits-photos robbe-grillétiens et les téléthéâtres aquiniens sert de fondement à une esthétique qui outrepassa la visée représentative de type réaliste. En effet, les glissements de sens qui sont créés par l'adjonction du texte et de la photographie, ainsi que les possibilités oniriques qu'offre le traitement filmique de l'image télévisuelle, servent au néoromancier français et à l'écrivain québécois de soutien à une conception de l'art qui se fonde sur la vigueur créatrice du rêve et de

---

<sup>787</sup> Selon l'expression de Jean Verrier, dans : « La Traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1987, p. 35-43.

l'imaginaire. C'est donc sur le terrain commun de l'onirisme que se donnent d'abord à interpréter les ouvrages intermédiaux robbe-grillétiens et aquiniens, qui enjoignent déjà, par cette thématique singulière, le lecteur à se défaire des critères interprétatifs à partir desquels il appréhende habituellement les œuvres d'art.

## CHAPITRE 4

### CINÉMA ET ROMAN CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET ET HUBERT AQUIN

L'observation des récits-photos robbe-grillétiens au chapitre précédent nous a permis de mesurer les bouleversements occasionnés par l'apparition de la photographie sur le plan de l'épistémè du XIX<sup>e</sup> siècle, dont résulte l'imposition d'une donnée nouvelle dans l'appréhension du monde par les artistes et les écrivains : la photogénie. Cette présence symbolique de la visualité propre au média argentique déborde sur le XX<sup>e</sup> siècle, mais selon une conception quelque peu renouvelée : ne comprenant plus la photographie comme un simple miroir du monde, les photographes (pictorialistes et surréalistes en tête) font de l'image fixe le lieu privilégié de l'expression artistique, où les gages de réalisme et d'authenticité propres à ce média s'altèrent au profit de prétentions créatrices. Toutefois, ce changement de visée représentative s'accompagne d'une certaine relativisation du poids symbolique de la photographie dans la sphère artistique. Car à l'image de la peinture qui s'est foncièrement métamorphosée au contact du nouveau média photographique, ce dernier a vu son statut de modèle épistémique transformé sous les contrecoups de l'apparition d'une nouvelle forme de reproduction de la réalité : les images animées.

Le cinéma a considérablement participé à l'appellation « siècle des images » qui est généralement accolée au XX<sup>e</sup> siècle. Comme le note Philippe Ortel, avec la naissance du média filmique en 1895 « s'achèv[e] ce qu'on peut appeler "l'âge de la

photographie", [puisque le cinéma] détien[t] à son tour la suprématie parmi les symboles de la modernité<sup>788</sup>. » À la photogénie régnante durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se substitue donc un paradigme interprétatif de type filmique, dont témoignent entre autres les travaux de Henri Bergson et Maurice Merleau-Ponty<sup>789</sup>, et que l'on pourrait maladroitement baptiser, à la suite des analyses d'Ortel sur le matériau photographique : « filmogénie ». Au moins jusqu'à l'arrivée du multimédia informatique, le modèle symbolique régnant et surtout le plus influent du XX<sup>e</sup> siècle est sans conteste le cinéma : artistes, écrivains et philosophes prennent tous, de près ou de loin, la mesure de ce média.

Les bouleversements engendrés par la présence nouvelle du cinéma dans le champ artistique et médiatique sont considérables : média composite, le septième art puise dans les techniques narratives du roman, dans les qualités monstratives du théâtre et de la peinture, ainsi que dans les combinatoires rythmiques et les modes d'expression éclatés de la poésie. En retour, les dispositions techniques et les possibilités esthétiques du cinéma remettent en question les modalités traditionnelles de la narration. C'est désormais à partir du filmique que cherche à se positionner la littérature, certains critiques allant jusqu'à avancer que « the contours of modern narrative would not be what they are without the precedents set by the movies<sup>790</sup>. »

La forme plastique du roman se voit particulièrement touchée par l'apparition du cinéma. La visualité, le mouvement et l'organisation structurelle de ce média

---

<sup>788</sup> Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>789</sup> Notons : Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001, 372 p. ; Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971, 531 p. ; et « Le Cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 61-75.

<sup>790</sup> Keith Cohen, *Film and Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 10.

fascinent les romanciers du début du siècle, qui découvrent dans l'art du cinématographe des potentiels compositionnels inédits, mais surtout transposables à l'écrit. Plusieurs œuvres majeures de la modernité naissante font preuve d'une sensibilité particulière envers le média filmique, perceptible dans les effets de montage qui se manifestent dans l'écriture de James Joyce (particulièrement *Ulysse* et *Finnegans Wake*), au niveau du fameux monologue intérieur surnommé « Camera-Eye » par John Dos Passos dans *USA*, ou encore sur le plan de la facture filmique des romans malruiciens *La Condition humaine* et *L'Espoir*. Le roman du XX<sup>e</sup> siècle se développe dans les plates-bandes partagées avec le cinéma.

Or, l'influence de l'esthétique filmique sur le travail d'écriture des romanciers du siècle dernier ne s'est pas restreinte aux quelques années suivant sa naissance. Plus tard au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les écrivains Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin ont été à leur tour fortement interpellés par les possibilités scripturaires du média filmique. Tous deux ont d'ailleurs touché directement à l'écriture pour le grand écran. Robbe-Grillet, à titre d'auteur, a écrit et réalisé plus d'une dizaine d'œuvres cinématographiques. Aquin, qui a travaillé durant de nombreuses années pour le compte de la Société Radio-Canada et de l'Office national du film, a contribué à la mise en forme de près d'une trentaine d'œuvres écraniques (téléthéâtres, documentaires ou œuvres de fiction), en tant que scénariste, réalisateur ou producteur. Partageant des affinités profondes avec le média filmique, Robbe-Grillet et Aquin ont de plus cherché à transposer le septième art au sein de leurs œuvres écrites, créant des ouvrages composites où se manifestent différentes potentialités esthétiques et interprétatives de type cinématographique. Ces références intermédiales se révèlent

dans toutes les facettes de leur carrière d'écrivain, tant dans les courts récits ou les nouvelles que dans les œuvres romanesques ; toutefois, elles affleurent de manière plus concrète dans les ouvrages hybrides que sont les ciné-romans robbe-grillétiens et dans le roman filmique aquinien *Neige noire*.

Nous consacrerons la dernière partie de notre thèse à l'examen de ces références médiatiques. Mais au préalable, il convient de clarifier nos perspectives d'analyse à l'aide d'un bref examen, à la fois historique et synthétique, des théories qui ont tenté de définir les diverses relations entre la littérature et le cinéma.

### **Cinéma et littérature**

Le vaste champ théorique qui prend pour objet les liens qu'entretiennent le filmique et le littéraire est à l'image des possibilités d'interpénétration entre ces deux médias, soit protéiforme. Observant tant l'adaptation que la novellisation, sans oublier le roman cinématographique et le scénario, la critique comparée du filmique et du littéraire s'avère plurielle. De plus, née presque en même temps que le cinéma, son histoire s'étend sur près d'un siècle, durant lequel elle a surmultiplié les analyses et les contre-analyses, produisant une littérature particulièrement foisonnante à propos des mélanges médiatiques<sup>791</sup>. Ainsi, toute recherche souhaitant rendre compte de ce champ théorique est confrontée au problème méthodologique suivant : face à l'étendue de la problématique, comment

---

<sup>791</sup> Plus d'une cinquantaine de monographies concernent exclusivement la présence effective du filmique dans le roman (excluant ainsi les nombreux ouvrages traitant de l'adaptation), et ce, seulement dans la critique francophone et anglo-saxonne. Sur le même sujet, dans le même corps critique, nous dénombrons plus de trois cents articles.

être à la fois complet et synthétique ? Afin de mener à terme son entreprise, le chercheur doit nécessairement effectuer certains choix parmi les angles d'approche qui lui sont offerts, ainsi qu'une sélection minutieuse des textes critiques sur lesquels s'appuyer. C'est ce que nous ferons ici, en nous concentrant particulièrement sur le sujet des influences, des différences et des mélanges entre le cinéma et la littérature, et en privilégiant les écrits théoriques les plus pertinents sur le sujet. Si à l'occasion nous touchons à quelques ouvrages dont le propos est l'adaptation filmique de textes littéraires, nous aborderons plus spécifiquement les approches théoriques qui s'intéressent à la présence du cinéma dans les formes écrites (les ciné-romans, les romans cinématographiques et les scénarios, par exemple). Malgré son aspect quelque peu condensé, cette introduction permettra de poser certains repères théoriques essentiels aux analyses des écrits hybrides robbe-grillétiens et aquiniens.

L'histoire de la théorie comparée du cinéma et de la littérature ne suit pas une progression parfaitement linéaire depuis la parution du premier ouvrage critique fouillé sur le sujet, soit le célèbre *L'Âge du roman américain* de Claude-Edmonde Magny. Nous retrouvons plutôt, concomitants tout au long des soixante dernières années, des travaux qui prennent la défense de l'influence du filmique sur la littérature ainsi que d'autres qui en appellent au contraire à l'étanchéité absolue entre les deux arts. Toutefois, dans ce fatras théorique se dessine tout de même une certaine tendance, où l'idée régnante de la spécificité des médias filmique et littéraire, qui se concentre principalement au cours des années 1950, 1960 et 1970 (décennie charnière qui se caractérise par son flottement théorique), laisse la place à partir de la fin des années 1970 à une conception plus ouverte des relations intermédiatiques, qui

cherche à passer outre les différences essentielles entre le filmique et le littéraire. De George Bluestone et Jean Ricardou à Jeanne-Marie Clerc et Audrey Vermetten, l'étanchéité entre le cinéma et la littérature s'amenuise progressivement, jusqu'à être remplacée par une conception plus ouverte des rapports intermédiaires, déterminée par la circulation libre des histoires, des thèmes, des schémas narratifs et des techniques d'écriture.

### **Dissemblances**

Les premiers théoriciens des rapports entre la littérature et le cinéma se présentent comme les héritiers directs de la tradition formaliste voulant qu'à chaque art correspondent des règles compositionnelles spécifiques. L'idée de littéarité avancée tant par Roman Jakobson que par les membres de l'OPOYAZ, stipulant que le texte littéraire se caractérise par des lois et une matérialité qui lui sont propres, a rapidement été transposée au cinéma par les formalistes russes, entre autres sous la plume du penseur Victor Chklovski qui souligne dans « Littérature et cinématographe » l'étanchéité des médias filmique et littéraire. Pour Chklovski, on ne peut adapter à l'écran une œuvre scripturaire, comme il est impossible de transférer le filmique à l'écrit, sous peine de trahir la spécificité des œuvres : « il faut travailler dans le matériau<sup>792</sup> ».

Claude-Edmonde Magny inaugure les études comparées du littéraire et du filmique avec un constat quelque peu analogue. Pour celle-ci, les rapports du

---

<sup>792</sup> Victor Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, Paris, G. Lebovici, 1985, p. 122.



septième art et de la littérature ne sont pas de l'ordre de l'influence mutuelle, mais plutôt de nature conjoncturelle, dans la mesure où les deux médias se seraient développés synchroniquement, mais séparément, suivant toutefois des problématiques esthétiques similaires : « il y aurait ainsi parallélisme dans l'évolution des deux littératures, plutôt qu'action causale exercée par l'une sur l'autre<sup>793</sup>. » Par conséquent, l'objectivité de type behavioriste (qui vise à « montrer » plutôt qu'à « raconter »), les divers usages du point de vue (qui rappellent la mobilité de la caméra), la fragmentation de l'histoire et les effets techniques (montage, raccords, mouvements de caméra, construction de l'image) qui déterminent la composition du roman moderne depuis l'apparition du cinématographe<sup>794</sup>, ne seraient pas le fruit d'une influence directe de ce dernier sur la littérature, mais bien plutôt celui « d'une sorte de convergence entre des arts de nature et de patries diverses<sup>795</sup> ». Malgré ce postulat qui soutient résolument l'idée des compétences partagées entre le cinéma et la littérature<sup>796</sup>, chez Magny se manifeste une profonde volonté de rapprocher ces médias à partir des changements occasionnés par la naissance du cinéma sur le plan de l'épistémologie moderne. Pour Magny, la « filmogénie » régnante depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle a fermement transformé la façon dont l'être humain aborde et se représente le monde : « notre sensibilité collective a été profondément modifiée, sans que nous y prenions garde, par le cinéma. Nous ne percevons plus de la même manière qu'il y a cinquante ans ; en particulier nous avons pris l'habitude de nous

<sup>793</sup> Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1948, p. 11.

<sup>794</sup> Nous développerons ces catégories plus loin au cours de notre argumentation.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>796</sup> Postulat qui n'est toutefois pas à l'abri des hypothèses ou suppositions contraires : « Presque toutes les nouveautés introduites par les Américains dans la technique romanesque [...] apparaissent comme des emprunts faits par le roman au film. » *Ibid.*, p. 48-49 (nous soulignons).

voir raconter des histoires, au lieu de les entendre narrer. La technique du récit doit nécessairement s'en trouver bouleversée<sup>797</sup>. »

Si Magny apparaît comme la principale inauguratrice du champ d'analyse de la littérature et du cinéma, c'est toutefois l'ouvrage de George Bluestone, *Novels into film* (paru d'abord en 1957), qui imposera ses vues aux théoriciens des deux décennies subséquentes. Véritable manifeste sur l'imperméabilité entre film et roman (d'ailleurs qualifié de « Celluoid Laocoon » par Kamillia Elliott<sup>798</sup>), l'ouvrage de Bluestone s'ingénie à compartimenter les deux arts de manière à démontrer l'impossibilité de transposer, sans trahisons profondes, une histoire à l'écran ou un film à l'écrit : « what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each<sup>799</sup>. » Cette idée est appuyée par Bluestone à l'aide d'un dénombrement exhaustif des différences entre le filmique et le littéraire, dont il convient de glisser quelques mots ici dans la mesure où ces distinctions seront en grande partie reproduites par les théoriciens qui s'inspireront de la pensée du critique américain.

Pour Bluestone, l'art du grand écran se distingue de la littérature selon cinq aspects principaux : la technique, l'image, l'objectivité, le traitement de la temporalité et les déterminants sociaux.

Les moyens d'expression du cinéma sont d'abord délimités par les capacités techniques qu'offrent la caméra (tant sur le plan des caractéristiques techniques de l'appareil que sur celui du tournage) et le montage. Si le cinéma est un art de la

---

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>798</sup> Kamillia Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 11.

<sup>799</sup> George Bluestone, *Novels into film*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 63.

création, les procédés qu'il emploie afin de fabriquer une œuvre diffèrent sensiblement de ceux de la littérature, restreinte à l'agencement de mots. Le réalisateur peut ainsi choisir entre différentes lentilles (de l'objectif à très grand angle au téléobjectif), il peut créer des mouvements de caméra particuliers et donner du sens à l'image par sa composition ou par la variation des formats de plans ; il peut en outre créer des effets d'éclairage singuliers à l'aide de contrastes, d'ombres ou encore du procédé de la nuit américaine (à l'aide de filtres). Sur le plan du montage, le cinéma se distingue par sa capacité à découper l'espace et à rythmer le temps selon les principes techniques des raccords et des changements de plans. Pour *Bluestone*, au niveau technique, le maniement de la caméra et le rôle du montage démontrent bien que le cinéma jouit d'un code qui lui est propre et qui le distingue amplement du texte littéraire.

Sur le plan cognitif, le film n'offre pas les mêmes paramètres de réception que l'écrit. La raison en est simple : l'image n'engage pas les mêmes mécanismes de reconnaissance perceptuelle que les mots. Alors que ceux-ci sont fondamentalement représentatifs, dans la mesure où ils s'interposent entre le lecteur et le monde dont ils rendent compte, les images relèvent au contraire d'un principe dénotatif puisqu'elles donnent à voir la réalité dans un certain rapport d'immédiateté. Par conséquent, le film interpelle la perception sensible du spectateur, alors que l'écrit en appelle plutôt à un processus d'intellection abstraite : « Where the moving picture comes to us directly through perception, language must be filtered through the screen of conceptual apprehension<sup>800</sup>. » Cette différence engage un traitement distinct du contenu de chaque média. Art de la métaphore, la littérature fait un usage abondant

---

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 20.

des figures de style, qui ajoutent un surplus de sens à ce qui est raconté. Une telle stylisation abstraite est impossible dans le film, croit Bluestone, puisque la métaphore est le propre de l'écrit. Toutefois, le critique soutient qu'une certaine équivalence à la connotation de type littéraire peut être exploitée au sein du média cinématographique, spécialement au niveau du montage : « By selecting and combining, by comparing and contrasting, by linking disparate spatial entities, photographed images of "the deeply embedded detail" allow the film-maker, through editing, to achieve a uniquely cinematic equivalent of the literary trope<sup>801</sup>. »

Cette idée qu'un « film is not thought, it is perceived<sup>802</sup> » a des incidences sur le traitement de la psychologie. Parce que le film essentiellement « montre », alors que le roman de son côté « raconte », les états d'esprit des personnages s'avèrent plus facile à décrire dans la forme romanesque. Le film peut certes exhiber les émotions des personnages, à travers les mimiques des acteurs, toutefois un accès direct à leurs pensées s'avère difficilement réalisable, comme l'attestent les difficultés d'adaptation du monologue intérieur à l'écran : « If the film has difficulty presenting streams of consciousness, it has even more difficulty presenting states of mind which are defined precisely by the absence in them of the visible world. Conceptual imaging, by definition, has no existence in space<sup>803</sup>. »

La question de la temporalité implique des différences entre le film et la littérature qui reposent sur une donnée simple : l'image. D'abord, au niveau du contexte de réception : un film se consomme dans un temps donné (entre 60 et 200 minutes généralement), sans possibilité de pause ou de retour en arrière (du moins,

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 47.

dans le cinéma en salles – la vidéocassette, le DVD et le multimédia étaient bien sûr inexistantes à l'époque où Bluestone a écrit *Novels into film*). Le roman, au contraire, se lit dans la longue durée, et même parfois de manière « achronologique », puisque le lecteur d'un roman peut aussi bien commencer par la fin. La problématique temporelle est aussi grammaticale : le roman jouit généralement d'une importante souplesse temporelle, pouvant annexer dans une même phrase des éléments au passé, au présent et au futur ; le cinéma, au contraire, ne se conjugue qu'au présent (c'est-à-dire : au présent de l'image) : « The novel has three tenses; the film has only one<sup>804</sup>. » La problématique temporelle touche finalement à ce que Bluestone nomme le « temps psychologique » et qui concerne les variations temporelles et la durée intérieure. Dans le roman, il est possible de résumer plusieurs années d'événements en quelques phrases, ou encore d'étirer le temps à l'aide de pauses narratives. De tels procédés sont généralement intraduisibles en images, malgré certains artifices filmiques qui peuvent aider à créer un effet d'extension ou de compression du temps, tels le ralenti ou l'accélééré. Dans le même sens, pour Bluestone il est difficile de transposer à l'écran la durée intérieure de type proustienne, puisque le film ne peut que maladroitement représenter le souvenir ou la réminiscence, c'est-à-dire donner à voir le surgissement du passé dans le présent (et surtout l'écart qui doit être signifié entre les deux temporalités). Certes, le cinéma utilise certains palliatifs, tels la musique, les dialogues ou encore la construction de la psychologie des personnages, mais selon Bluestone, l'effet restera toujours étranger à celui de la littérature. En résumé, pour le critique américain, sur le plan de la temporalité la différence essentielle entre le roman et le cinéma consiste en l'épaisseur et la souplesse

---

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 48.

temporelle du premier, dont le second ne peut rendre compte qu'avec inexactitude. Soumis au présent de l'image, le cinéma est moins un art organisé par un agencement subtil de nuances temporelles que par une structuration juxtaposée de ses unités narratives, ce qui donne un certain effet de spatialité à l'organisation structurelle d'une œuvre cinématographique : « Both novel and film are time arts, but whereas the formative principle in the novel is time, the formative principle in the film is space<sup>805</sup>. »

Finalement, dans l'optique de Bluestone, certains impératifs de réception et de production distinguent à leur tour le cinéma de la littérature. Le lecteur de romans est généralement cultivé, plutôt libéral, alors que la masse des cinéphiles, moins intellectualisée, tient à des valeurs plutôt conservatrices. Les producteurs (surtout américains) chercheront à financer des œuvres qui plairont au grand public, c'est-à-dire peu complexes et qui reproduisent ses valeurs morales. Plus régenté que le roman, le cinéma est ainsi contraint à un code social strict, qui l'empêche de montrer certaines actions à l'écran : « Everyone knows that houses have toilets, love gets physically consummated, childbirth is a biological function, and marriages frequently end in divorce. But this information may never be explicitly conveyed on the screen<sup>806</sup>. » De manière plus manifeste qu'au sein de la production littéraire, « [u]pon the [filmic] medium [...] lies the shaping power of businessman and audience<sup>807</sup>. »

En raison des nombreuses dissimilitudes entre les médias écrit et filmique, Bluestone soutient que des transferts entre ces deux formes d'expression ne peuvent résulter que des formes artistiques paraphrastiques qui trahissent les potentialités

---

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 42.

créatrices du média d'origine : « An art whose limits depend on a moving image, mass audience, and industrial production is bound to differ from an art whose limits depend on language, a limited audience, and individual creation<sup>808</sup>. » Suivant les traces de Bluestone, les théoriciens des deux décennies suivantes réaffirmeront et renforceront cette séparation.

La conception des systèmes de signification filmique et littéraire comme ensembles clos fait son chemin tout au long des années 1960 et 1970. Pour les tenants du cinéma, cette compartimentation vise la plupart du temps à autonomiser et valoriser le septième art par rapport à la supériorité hiérarchique conventionnelle accordée à son aînée la littérature. Michel Mourlet, grand promoteur de la primauté de l'image sur l'écrit, avance ainsi que « toutes les fois que le roman marchera sur les traces du septième art, il sera déconfit avec pertes et fracas<sup>809</sup>. » Chez les littéraires le dessein apparaît inverse. Jean Ricardou, pour ne nommer que ce dernier, valorise la littérature en mettant dos à dos l'attitude oisive du spectateur filmique et le travail de décryptage intellectuel du lecteur : « Il est permis de voir un film ; nous sommes contraints de déchiffrer un livre<sup>810</sup>. » Malgré l'aspect quelque peu biaisé de ces positions idéologiques fortement tranchées, elles n'en demeurent pas moins révélatrices du climat qui marque les analyses des relations entre le littéraire et le

---

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>809</sup> Michel Mourlet, « Cinéma contre roman », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 28-29.

<sup>810</sup> Jean Ricardou, « Page, film, récit », *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 88. Voir aussi : Jean Ricardou, « Plume et caméra », *Problèmes du nouveau roman*, *op. cit.*, p. 69-79.

filmique au cours des vingt années qui ont suivi la parution de *Novels into Film*, marqué par une profonde altérité entre ces formes d'art.

Le principal point de ralliement de la critique du cinéma et de la littérature des années 1960 et 1970 consiste en la distinction, déjà aperçue chez Bluestone, entre l'image et le mot, tant sur le plan des possibilités techniques du cinéma que sur celui de son expérience cognitive<sup>811</sup>. Ainsi, l'hétérogénéité des médias filmique et écrit sur le plan matériel interdit toute assimilation expéditive entre ces deux arts : l'image interpelle des procédés compositionnels radicalement différents des mots. Cette hétérogénéité matérielle implique des modalités interprétatives distinctes : alors que le film se consomme dans l'immédiateté de sa perception, le livre s'assimile de manière abstraite et conceptuelle. À partir de ces distinctions, la critique considère généralement que :

The film is purely an independent medium, differing from literature not only in its method of expressing concepts, but also in the construction of its rythm and form. The film derives its power from the visual representation of concepts and secures its characteristics form and rythm by the purely filmic process of editing; literature is a method of manipulating words and sentences in a manner designed to stir the thoughts and emotions of the reader<sup>812</sup>.

Ce constat s'accompagne d'une forte suspicion envers toute possibilité de transférer les mots à l'écran, ou encore les techniques filmiques à l'écrit. Comme chez Bluestone, dans le discours critique des années 1960 et 1970, l'adaptation est largement considérée comme une forme de trahison de l'œuvre originale. Jean Mitry,

---

<sup>811</sup> Nous retrouvons ces points de vue aussi bien chez Charles Eidsvik que chez Joseph et Harry Feldman et Morris Beja. Voir Charles Eidsvik, *Cineliteracy, Film Among the Arts*, New York, Horizon Press, 1978, 303 p. ; Joseph et Harry Feldman, *Dynamics of the Film*, New York, Arno Press and The New York Times, 1972, 255 p. ; Morris Beja, *Film and Literature*, New York/London, Longman, 1979, 335 p.

<sup>812</sup> Joseph et Harry Feldman, *Dynamics of the Film*, *op. cit.*, p. 22.



dans son *Esthétique et psychologie du cinéma*, résume bien cette conception, lorsqu'il avance que « "Tout sujet, disait Goethe, dicte à l'auteur la forme idéale qui lui correspond." Un contenu déterminé ne peut trouver son expression parfaite que dans une forme également déterminée, c'est-à-dire dans un art adéquat à ce contenu et à cette forme<sup>813</sup>. » En raison des compétences respectives du cinéma et de la littérature, qui traitent différemment les catégories de la durée, du temps, de l'espace, de la psychologie et du sens (le film devant nécessairement être composé d'une « *unité globale* bien définie<sup>814</sup> »), et qui de plus induisent des paramètres de réception contraires, Mitry soutient que l'adaptation d'un texte littéraire à l'écran trahit à la fois l'esprit et la lettre de l'œuvre originale :

Qu'elle soit théâtrale ou romanesque, l'adaptation part du principe absurde que les valeurs signifiées existent indépendamment de l'expression qui les donne à voir ou à entendre. À l'intérieur d'un même système de signes (même langue ou même langage), cela peut être vrai. Mais lorsqu'on passe d'un système à un autre, les valeurs changent. Les significations étant conséquentes du système adopté, les mêmes éléments prennent un tout autre sens et les choses signifiées sont d'une toute autre nature<sup>815</sup>.

Le leurre est analogue pour le romancier qui souhaiterait adopter certaines techniques compositionnelles propres au cinéma. Plusieurs théoriciens des années 1960 et 1970 se méfient de la notion d'influence du cinéma sur le roman, promulguant au contraire l'idée d'une évolution parallèle des deux arts (déjà rencontrée chez Claude-Edmonde Magny), certains allant jusqu'à soutenir

---

<sup>813</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1990, p. 446. Dans son « Éloge de la spécificité », Claude Gauteur tient un propos analogue à celui de Mitry, avançant que certaines œuvres littéraires sont intrinsèquement inadaptables. Une telle œuvre « *a reçue SON art SA forme définitive. Nous appelons cette œuvre un chef-d'œuvre autonome.* » Voir Claude Gauteur, « Éloge de la spécificité », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 81.

<sup>814</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 452.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 442.

l'hypothèse que le roman se serait développé suivant un schéma semblable en l'absence du cinéma : « analysis of literary texts and movements indicates that literature has instead developed in ways parallel to cinema. Furthermore, it might have taken this path whether or not films existed<sup>816</sup>. » En ce sens, toute recherche d'acclimatation de procédés cinématographiques au sein du littéraire est vue comme chimérique ou métaphorique. Certes, quelques écrivains ont cherché à reproduire certains effets filmiques au sein de leurs œuvres romanesques, mais c'est là, selon les mots de Jean Ricardou, avoir été « trompé par le mirage cinématographique<sup>817</sup> » :

Il va de soi que le roman peut user en *apparence* des mêmes artifices [que ceux du cinéma], et y trouver dans une large mesure un renouvellement valable – comme le prouvent Joyce, Dos Passos, Faulkner... Mais ce sont subterfuges encore, car il ne s'agit au cinéma que de voir et d'entendre d'*abord*, il s'agit de percevoir totalement (ou presque totalement). Le romancier ne peut que nous donner à imaginer les perceptions qu'il suggère. Il faut en convenir, c'est une évidence : cinéma et roman, en dépit de leurs affinités, et bien qu'ils aient de nombreuses « fonctions » comparables, sont deux réalités esthétiques parfaitement différentes<sup>818</sup>.

Qu'on les envisage dans leur matérialité ou sur le plan des transferts de leurs contenus et de leurs techniques compositionnelles, le cinéma et la littérature apparaissent aux yeux de la première vague critique comme des territoires à conserver intacts. Or, cette position plutôt catégorique contraste avec les œuvres de la modernité littéraire qui se réclament souvent du caractère innovateur des potentiels narratifs du septième art.

---

<sup>816</sup> Charles Eidsvik, *Cineliteracy, Film Among the Arts*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>817</sup> Jean Ricardou, « Page, film, récit », *Problèmes du nouveau roman*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>818</sup> Georges-Albert Astre, « Les Deux langages », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 19.

Paradoxalement, c'est un homme de cinéma qui offre une des premières appréciations les plus stimulantes au sujet des confluences entre le film et la littérature. La thèse d'un cinéma impur défendue par André Bazin détonne dans le paysage critique des années 1950 : remarquant l'aspect profondément filmique des romans contemporains, il constate toutefois l'inadéquation entre ceux-ci et le conservatisme esthétique du cinéma qui se réalise alors. Renversant totalement la perspective théorique régnante, le cinéaste soutient l'idée selon laquelle le septième art gagnerait à s'inspirer de l'allure cinématographique du roman moderne, et encourage à cette fin l'adaptation d'œuvres littéraires à l'écran :

Tout se passe comme si c'était le cinéma qui était en retard de cinquante ans sur le roman. Si l'on tient à une influence du premier sur le second, alors il faut supposer la référence à une image virtuelle qui n'existe que sous la loupe du critique et par rapport à son point de vue. Ce serait l'influence d'un cinéma qui n'existe pas, du cinéma idéal que ferait le romancier... s'il était cinéaste ; d'un art imaginaire et que nous attendons encore<sup>819</sup>.

## **Influences**

La position de Bazin n'est pas largement partagée par la critique du milieu du siècle. Avant les années 1970, peu d'études prennent en compte l'idée de transferts entre les médias filmique et littéraire, sinon pour souligner les quelques emprunts structurels du cinéma à la littérature, comme le fameux montage alterné et le gros plan utilisés par D. W. Griffith que Sergei Eisenstein associe à certaines techniques

---

<sup>819</sup> André Bazin, « Position critique : défense de l'adaptation », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 70.

d'écriture propres à Charles Dickens<sup>820</sup>. Ce type de théories qui prend pour objet les « précurseurs » du filmique, se développe tout au long du siècle jusqu'à aujourd'hui et souligne souvent des influences manifestes du roman sur le septième art<sup>821</sup>. Toutefois, ces théories se présentent à l'occasion sous une forme enthousiaste qui, en raison d'un présupposé décrétant la supériorité hiérarchique de la littérature sur le cinéma, discrédite le sérieux de leur entreprise. Par exemple, Paul Légglise publie en 1958 un ouvrage singulier au titre évocateur : *Une œuvre de pré-cinéma, l'Énéide : essai d'analyse filmique du premier chant*<sup>822</sup>. Dans la même veine, le critique américain Robert Richardson n'hésite pas à faire de la littérature le point d'origine absolu du cinéma, allant jusqu'à voir dans une des *Métamorphoses* d'Ovide la préfiguration d'un fondu enchaîné, l'auteur antique offrant « this picture of the nymph Cyane changing into a fountain<sup>823</sup> ». Passons sous silence les analogies hasardeuses entre l'italique et l'ouverture à l'iris, entre le soulignement et le close-up, entre le langage verbal et l'organisation structurelle du film (où le vocabulaire équivalait aux images et la syntaxe au montage), qui font dire à Richardson qu'en se basant sur le modèle littéraire, « the film language, which is the basis of film as a narrative art, seems still to be evolving, and it would be premature and rash to suggest that it will not eventually develop a language with the force, clarity, grace and

<sup>820</sup> Sergei Eisenstein, « Dickens, Griffith et vous », *Le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1976, p. 359-408.

<sup>821</sup> Notons entre autres la première partie de l'ouvrage *Fiction and the Camera Eye* d'Alan Spiegel où le critique développe la thèse selon laquelle l'esthétique réaliste du 19<sup>e</sup> siècle (plus particulièrement, flaubertienne) annonce l'esthétique filmique des écrivains de la modernité tels Virginia Woolf, James Joyce et Alain Robbe-Grillet. Voir Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1979, 203 p. Sur le même sujet, on consultera avec intérêt le collectif *Zola et le cinéma* : Paul Warren (dir.), *Zola et le cinéma*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 208 p.

<sup>822</sup> Paul Légglise, *Une œuvre de pré-cinéma, l'Énéide : essai d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1958, 139 p.

<sup>823</sup> Robert Richardson, *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, p. 52. Notons l'usage du terme « picture », qui signale l'anachronisme des réflexions de Richardson.

subtlety of written language<sup>824</sup>.» La réponse à l'appel de Bruce Morrissette, souhaitant une meilleure cohésion entre la critique littéraire et filmique, se fera surtout entendre à partir des années 1970 :

Les problèmes du roman cinématographique [...] sont en quelque sorte les mêmes que les problèmes de tous les arts contemporains : cadrage, structuration, découpage, liaisons, séries formelles, synchronicités motivées ou immotivées, effacements, répétitions, duplications intérieures, rotations et permutations à l'intérieur d'une œuvre, points de vue en liberté et déchronologies ; tout ce qui caractérise le roman, le film, la musique et la peinture de nos jours. Il s'ensuit que la critique ne saurait guère échapper à ce même « syncrétisme », – à moins de se réfugier aveuglément dans une doctrine périmée de genres étanches et inviolables – si elle ne veut pas tourner le dos aux formes les plus vivantes de l'art aujourd'hui<sup>825</sup>.

Les études sérieuses de l'influence du filmique sur le littéraire se basent sur un postulat simple. Certes, littérature et cinéma sont des arts divergents en raison de leurs matérialités respectives ; toutefois, ils s'accordent sur un point, ils sont tous deux des arts narratifs :

narrativity is the most solid median link between novel and cinema, the most pervasive tendency of both verbal and visual languages. In both novel and cinema, groups of signs, be they literary or visual signs, are apprehended consecutively through time; and this consecutiveness gives rise to an unfolding structure, the diegetic whole, that is never fully *present* in any one group yet always *implied* in each such group<sup>826</sup>.

Cette idée se fonde sur une « logique » commune aux arts narratifs, selon laquelle l'intrigue d'un récit s'avère indépendante de tout support matériel<sup>827</sup>. Toutefois, les

---

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>825</sup> Bruce Morrissette, « Problèmes du roman cinématographique », *loc. cit.*, p. 289. Article repris sous le titre de « The Cinema Novel », dans : Bruce Morrissette, *Novels and Films : Essays in two Genres*, *op. cit.*, p. 28-39.

<sup>826</sup> Keith Cohen, *Film and Fiction*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>827</sup> Idée développée par les sémioticiens Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas et Claude Bremond. Voir plus particulièrement : Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.

théoriciens de l'interpénétrabilité du cinéma et de la littérature joignent à cette conception transcendante du récit un postulat singulier, celui proposant la possibilité de transférer, d'un média à un autre, certains procédés de prise en charge du récit. Il est ainsi permis à un système comme le roman d'acquérir des qualités narratives qui appartiennent en propre au média cinématographique, et vice versa.

Sur ce fondement théorique, la critique des années 1970 et 1980 s'est attachée à déceler la présence et les modalités d'insertion du média filmique au sein d'œuvres littéraires, plus particulièrement dans la forme romanesque. Les objets d'analyse couverts sont multiples, ils vont de l'éclatement structurel au narrataire implicite, en passant par le traitement de la temporalité, le point de vue, l'objectivité et les diverses techniques qu'offrent les modèles de la caméra et du montage. En fin de compte, ces théoriciens ont cherché à questionner les incidences de la réunion du film et de la littérature sur le plan de l'évolution de la forme romanesque. Survolons brièvement les principaux objets d'étude abordés par cette critique<sup>828</sup>.

Le présupposé d'objectivité généralement annexé au média filmique découle de la neutralité du regard que semble porter la caméra sur le monde. La lentille de l'appareil donne généralement un aperçu cortical de ce qu'elle enregistre : survolant la surface des choses, elle interdit toute investigation intérieure, subjective ou psychologique. Les romanciers ont abondamment fait usage de cette ressource de la caméra (par exemple les behavioristes américains ou les néoromanciers français) en pratiquant une écriture qualifiée par plusieurs de « chosiste », c'est-à-dire d'où s'absente tout psychologisme de type réaliste tel celui pratiqué dans le roman du

---

<sup>828</sup> Dans les observations qui suivent, nous convoquerons occasionnellement les analyses précoces de Claude-Edmonde Magny qui, malgré le présupposé d'étanchéité entre le littéraire et le filmique qui les sous-tend, demeurent d'actualité pour les théories développées au cours des années 1970 et 1980.

XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'avance Claude-Edmonde Magny, les écrivains qui pratiquent une écriture de type filmique « nous montrent non pas les sentiments ou les pensées de leurs personnages, mais la description objective de leurs actes, la sténographie de leurs discours, bref, le procès-verbal de leurs "conduites" devant une situation donnée<sup>829</sup>. » Pour la critique comparée du cinéma et de la littérature, ce type d'écriture antihumaniste apparaît fondamentalement filmique, dans la mesure où, comme le cinéma, elle favorise une certaine rétention de l'information, n'offrant à lire que ce qui peut être perçu en apparence ; de ce fait, la capacité interprétative du lecteur se voit fortement interpellée : « the narrator might *know* everything, but he [is] under no obligation to *tell* everything. And in most cases, he [does] not appear to know everything either [...]»<sup>830</sup>. »

La question du point de vue cinématographique a été aussi abondamment analysée par la critique. Corollaire au présupposé d'objectivité propre à la lentille de la caméra, elle produit toutefois des modalités perceptives plutôt inverses. Si la multiplicité et la mobilité des points de vue en littérature ne sont pas nées avec le cinéma, le roman moderne a toutefois intensifié l'usage de ces techniques au contact du média filmique. Ainsi, à l'image du cinéma qui découpe et fragmente la réalité en d'innombrables prises de vues, le roman d'inspiration filmique diversifie son regard sur les êtres et les événements à l'aide de délocalisations et de déplacements fréquents du point de vue. Les scènes ainsi décrites se déconstruisent et même se font concurrence lorsqu'elles apparaissent narrées par différents protagonistes ; ainsi, l'omniscience et l'univocité du point de vue propre au roman conventionnel se

---

<sup>829</sup> Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, op. cit., p. 50.

<sup>830</sup> Keith Cohen, *Film and Fiction*, op. cit., p. 114.

trouvent profondément mises à mal. À cette explosion du regard se couple une profonde conscience du caractère « situé » de la caméra, à la fois spatialement et psychiquement. Ainsi, le narrateur du roman moderne décrit comme s'il était dans la position d'un observateur prenant place derrière un viseur, surconscient de la composition du décor qui se déroule devant lui : « D'où est vu cet objet ? Sous quel angle ? À quelle distance ? Avec quel éclairage ? Le regard s'y arrête-t-il longtemps, ou passe-t-il sans insister ? Se déplace-t-il, ou bien reste-t-il fixe ? Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi récuse<sup>831</sup>. » Cet aspect situé du narrateur de type filmique trahit sa profonde individualité ainsi que sa subjectivité, car s'il enregistre d'une manière apparemment neutre le réel, il n'en demeure pas moins impliqué au sein du monde qu'il décrit, dans une relation d'interdépendance avec celui-ci. Dans « Problèmes du roman cinématographique », Bruce Morrissette reprend cette idée robbe-grillétienne, pour en affiner les contours, la qualifiant de « point de vue justifié » : « le récit romanesque ne saurait émaner que d'une ou d'une suite de consciences individuelles, dont les perceptions et les images du monde extérieur sont stylisées visuellement comme au cinéma<sup>832</sup>. »

Lorsqu'ils sont conjugués, le présumé d'objectivité et le point de vue justifié impliquent une conception renouvelée du rôle du lecteur. Tel que le souligne la critique Jeanne-Marie Clerc, le roman qui fait usage d'une narration de type cinématographique cherche à soustraire toute médiation interprétative entre ce qui est perçu par le héros et ce qui est lu par le destinataire, interpellant ainsi un

---

<sup>831</sup> Alain Robbe-Grillet, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 129-130.

<sup>832</sup> Bruce Morrissette, « Problèmes du roman cinématographique », *loc. cit.*, p. 279.



lecteur en situation devant les événements narrés ou décrits, comme s'il se substituait au narrateur filmique, directement installé derrière le viseur de la caméra. Le roman emblématique de cette « immersion participatrice du spectateur au sein de la fiction<sup>833</sup> » est certainement *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, où la relative transparence de la narration vise à l'identité des rôles du héros-narrateur et du lecteur. À la faveur d'une narration de type cinématographique, le destinataire se trouve affranchi de tout contrôle omniscient de la signification des « images » qui lui sont présentées. Libéré dans sa capacité à décrypter ce qu'il perçoit, il peut ainsi participer de façon active à l'édification de l'histoire : « Le rôle du narrataire est ainsi devenu beaucoup plus fondamental : il n'est plus le récepteur passif d'un message organisé par un autre, mais l'agent sans lequel, comme le cinéma, c'est-à-dire l'appareillage technique nécessaire à la projection, le message n'existerait pas<sup>834</sup>. »

Les problématiques du temps et de l'organisation de l'histoire sont intimement liées dans les écrits théoriques portant sur la présence du fait filmique dans la littérature. Le récit écrit a la liberté de s'échafauder sur une foule d'indications temporelles qui garantissent à la fois souplesse et cohérence à l'enchaînement des événements qui le composent. Cette maniabilité du temps a donné naissance à une rhétorique fortement codée, qui œuvre essentiellement de manière chronologique (sur les axes temporels du passé, du présent et du futur), tout en s'efforçant à gommer les ellipses et les discontinuités (à l'aide d'expressions ritualisées du genre, « deux ans passèrent... »). Mais au cinéma, « [l]e temps qui,

---

<sup>833</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 187.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 188.

dans les romans comme dans la vie, est de l'ordre de la conceptualisation abstraite doit se concrétiser dans la seule perception visuelle<sup>835</sup> », c'est-à-dire se conjuguer dans un présent qui, à l'image du scénario, induit une organisation essentiellement spatiale des événements (répondant au principe de juxtaposition des images) où sont susceptibles de se confondre les souvenirs, les fantasmes et la réalité « vécue »<sup>836</sup>. Avec l'arrivée du cinéma, les romanciers ont découvert un nouveau modèle de mise en récit, concurrent à l'organisation chronologique propre au roman de type réaliste. À l'image du septième art, le roman filmique s'écrit généralement au présent, confondant dans un même flux des événements passés et futurs. Il multiplie les discontinuités et les ellipses, omettant les liaisons temporelles entre les événements. Il juxtapose de manière souvent éparse les diverses séquences événementielles qui le composent, créant ainsi un récit atomisé où le lecteur, tel un spectateur de cinéma, « va d'une image à une autre en construisant lui-même un enchaînement narratif qu'il déduit des rapports de proximité, de ressemblance ou de dissemblance entre les images<sup>837</sup>. » Pour la critique, cette achronologisation de l'histoire dans le roman filmique est caractéristique de la « modern discontinuous continuity of time in narration<sup>838</sup> », où « [t]he cinematic novelist, like the filmmaker, often cuts up his space and splices the resulting spatial fragments together as part of a temporal

---

<sup>835</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Bern/Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1984, p. 217.

<sup>836</sup> Nous passons sous silence les accélérés et ralentis, qui sont des artifices de modification de la temporalité filmique (à l'action toutefois limitée et à l'effet parfois grotesque), qui visent à donner au récit filmique une certaine épaisseur temporelle proche de certains procédés romanesques.

<sup>837</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>838</sup> Keith Cohen, *Film and Fiction*, *op. cit.*, p. 132.

continuum<sup>839</sup>. » Un point sensible de cette fragmentation et de cette spatialisation de l'histoire est l'adoption par le roman du procédé filmique de la simultanéité, analysé par bon nombre de théoriciens du cinéma et de la littérature et caractérisé par la mise en récit de deux actions simultanées, mais séparées dans l'espace. Dans le roman, cet effort de simultanéité produit un récit fortement éclaté qui souligne la tabularité du modèle filmique, par la juxtaposition et l'alternance souvent baroque d'événements spatialement disjoints, mais unis dans le temps<sup>840</sup>. Comme le souligne Jeanne-Marie Clerc, le roman qui adopte des procédés de narration filmiques peut à l'occasion avoir recours aux moyens dont s'est doté ce média afin de créer une certaine épaisseur temporelle, qui outrepasserait les limites du présent de l'image (ralentis, accélérés, surimpressions, fondus...). Mais il n'en demeure pas moins que le traitement filmique du temps dans le roman crée un effet de discontinuité qui atomise la narration, spatialise l'histoire et remet en cause la logique conventionnelle du récit romanesque : « La discontinuité de la vision cinématographique brise l'homogénéité où s'établit notre univers quotidien, et rend ainsi possible l'enchaînement non nécessaire d'éléments aussi hétéroclites que fugitifs<sup>841</sup>. »

Les possibilités techniques du cinéma, qui le définissent en grande partie comme art autonome, ont abondamment été balisées par la critique des années 1970 et 1980. Les moyens offerts par la caméra, la bande-son et le hors-champ, ainsi que le

---

<sup>839</sup> Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>840</sup> À cet effet, Keith Cohen souligne : « Cinema presents an image that is plastic, mobile, and perceivable at a glance. Consequently, a single shot can conglomerate two or more separate actions taking place at the same time. This general effect of simultaneity may be seen to earmark cinema as an essential precedent to colliding narratives and multiple presentations attempted in the novel, which is, strictly speaking, confined to a single focus, a single effect at a time. » Voir Keith Cohen, *Film and Fiction*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>841</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 126.

montage et les raccords ont tout particulièrement intéressé ces théoriciens. Ils ont ainsi constaté l'adoption par le roman cinématographique de ces ressources filmiques, celui-ci mimant les divers angles de prise de vue de la caméra (plongée, contre-plongée, etc.), les mouvements de l'appareil enregistreur (travelling, panoramique, pano-travelling, etc.), les multiples formats de plans auxquels le cinéma a recours afin de délimiter son cadre de vision (du plan de grand ensemble au très gros plan), la bande-son (qui apparaît souvent désynchronisée par rapport à l'image représentée, à l'image des films robbe-grillétiens), ainsi que le hors-champ filmique (qui induit avec ce qui est donné à voir « un système de tension entre le vu et le non-vu<sup>842</sup> »). C'est toutefois la question du montage et des raccords qui a singulièrement intéressé la critique, dans la mesure où elle concerne directement l'organisation des unités qui composent l'histoire et les modalités de transition entre celles-ci. Usant des potentialités signifiantes du montage, les romanciers sensibles au septième art ont ainsi cherché à organiser les différentes séquences qui composent leurs œuvres d'une manière filmique. La critique a décelé dans les romans cinématographiques différentes articulations des unités signifiantes, tel le montage parallèle inspiré de l'école cinématographique américaine (perceptible dans les fameuses scènes de poursuite automobile), le montage dialectique tel que défini par Sergei Eisenstein (qu'Alan Spiegel discerne dans les romans joyciens), ou encore un montage plus éclaté de type expressionniste comme dans les écrits de John Dos Passos (toujours

---

<sup>842</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 166. Pour un examen plus complet des ressources filmiques dans le roman, voir Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit. La deuxième partie de l'ouvrage d'Edward Murray, *The Cinematic Imagination: Writers and Motion Picture*, est aussi riche de renseignements à ce sujet, puisque l'auteur y traite des possibilités techniques du cinéma appliquées dans les romans, entre autres, de James Joyce, John Dos Passos et Alain Robbe-Grillet. Voir Edward Murray, *The Cinematic Imagination: Writers and Motion Picture*, Windsor (N. S.), Lancelot Press, 1972, 330 p.

selon les analyses d'Alan Spiegel). Parlant des fonctions du montage dans le roman, la critique a relevé, à la suite des théoriciens du cinéma, deux types fondamentaux d'organisation de l'histoire, le cohésif et le discontinu : « On the one hand, montage may produce harmony, an impression of unity, of stillness, of circular movement without beginning and end; on the other, cacophony, an over-all feeling of erratic jumping jaggedness, and of quick asymmetrical movement in any possible direction<sup>843</sup>. » Sur ce plan, les raccords jouent un rôle privilégié, dans la mesure où ils sont les agents de la cohérence ou de l'incohérence entre les unités signifiantes : ainsi, une transition « douce » (que ce soit un fondu enchaîné, un raccord dans l'axe ou sur un sujet, etc.) « permet [...] de passer d'une scène à une autre sans que soit rompue l'illusion et l'objectivité<sup>844</sup> », alors que l'usage de la coupure franche ou du faux raccord<sup>845</sup> signifie une relation conflictuelle entre les plans ou les séquences<sup>846</sup>. Prenant appui sur ces possibilités du montage filmique, le roman cinématographique peut ainsi créer un récit harmonieux et transparent, ou elliptique et éclaté<sup>847</sup>.

Le présupposé d'objectivité, la mobilité et l'ancrage dans l'espace du point de vue, le rôle renouvelé du narrataire, la structuration et les techniques filmiques

---

<sup>843</sup> Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York University Press, 1971, p. 116-117.

<sup>844</sup> Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>845</sup> Dans les mots de Marie-Thérèse Journot, « [l]e faux raccord est un raccord mal conçu ou mal réalisé. Mais il peut aussi être produit délibérément et participer ainsi d'une esthétique qui rompt avec la logique de la transparence à l'œuvre dans la conception du raccord. » Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma 128 », 2002, p. 50.

<sup>846</sup> Sur cet aspect éclaté du montage filmique, Jeanne-Marie Clerc souligne que « [l]a technique du montage permet de sauvegarder l'impact d'un présent quasi a-temporel, qui tend à conserver à l'image son intensité spatiale, en enchaînant syntagmatiquement des successions n'obéissant à aucune exigence logique, mais plutôt des motivations formelles d'agencements répétitifs, symétriques ou opposés. » Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 230. Voir aussi : Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>847</sup> À cet effet, selon Sharon Spencer : « It is possible to suggest that novels with closed structures are more nearly "classical" in their manner of incorporating juxtaposition, whereas open-structured novels are more often founded upon combinations of heterogeneous elements. » Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, *op. cit.*, p. 117.

propres au roman cinématographique sont les éléments qui ont particulièrement intéressé la critique des années 1970 et 1980, laquelle a cherché à démontrer la profonde influence du média cinématographique sur l'esthétique romanesque. Pour cette critique, l'image et la visualité filmiques ont considérablement transformé la forme romanesque, avant tout sur le plan de sa visée représentationnelle, dans la mesure où les innovations scripturaires importées du cinéma par le roman ont transformé les codes hérités du roman réaliste, en instaurant un rapport hypermédiatisé (c'est-à-dire doublement médiatisé, puisqu'il combine l'écrit avec les codes filmiques) entre le lecteur et la réalité représentée :

Par ailleurs, la transposition littéraire des codes propres à la représentation cinématographique, comme les angles de prise de vue et les mouvements d'appareil, a contribué à introduire dans le roman toute une rhétorique complexe, imbriquant effets optiques et fabrication de l'illusion référentielle, qui aboutit à faire peser un soupçon constant sur cette illusion même. De sorte que la thématique cinématographique est un des moyens privilégiés, parce que le plus riche en développements autonomes, dont se sert le roman contemporain pour faire croire à son lecteur qu'il ne copie pas le réel, en le décevant constamment dans son attente d'illusion réaliste<sup>848</sup>.

Mais ce facteur d'évolution de la forme romanesque ne saurait faire oublier les libertés esthétiques nouvelles qu'offre le modèle filmique. Loin d'être conçu comme un simple média concurrent par les romanciers, ceux-ci y trouvent au contraire une foule de potentialités créatrices inédites ; comme le soutient Edward Murray, « cinematic techniques can assist [the writer] in exploring his theme in a more dynamic and meaningful way than he might otherwise be able to do<sup>849</sup>. »

<sup>848</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 176.

<sup>849</sup> Edward Murray, *The Cinematic Imagination : Writers and Motion Picture*, op. cit., p. 296.

Ouvrons, à ce stade-ci de notre parcours historique, une brève parenthèse entre la deuxième et la troisième vague critique. Les années 1980 et 1990 voient apparaître des ouvrages d'analyse sémiotique et narrative extrêmement poussés. Influencés par les travaux de Claude Bremond, Christian Metz et Gérard Genette, les théoriciens Francis Vanoye, François Jost, Seymour Chatman et André Gaudreault ont cherché à jeter les bases d'un comparatisme d'obédience structuraliste entre les médias filmique et littéraire. Francis Vanoye inaugure ce domaine de recherche avec son ouvrage *Récit écrit, récit filmique*<sup>850</sup>, dans lequel il indique les points de convergence et de divergence entre la littérature et le cinéma, à partir des concepts fondamentaux de la sémiotique et de la narratologie : rôles actanciels, structures narratives, mode, voix, narration, etc. Or, le comparatisme de Vanoye apparaît de nature différentielle : il vise en fin de compte à dissocier les moyens de mise en récit propres au cinéma de ceux qui déterminent la littérature. *L'Œil-caméra*<sup>851</sup> de François Jost et *Coming to terms : the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*<sup>852</sup> de Seymour Chatman poursuivent un dessin quelque peu analogue, mais en se concentrant toutefois sur l'application des concepts fondamentaux de la narratologie genettienne au film et au roman, Jost canalisant ses analyses sur la problématique de la focalisation cinématographique et son applicabilité dans le récit moderne. André Gaudreault clôt cette tendance formalisante du rapprochement de la littérature et du cinéma en spécifiant la nature du narrateur filmique à l'aide des récentes

---

<sup>850</sup> Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1989, 222 p. Cet ouvrage est paru d'abord en 1979.

<sup>851</sup> François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, 162 p.

<sup>852</sup> Seymour Chatman, *Coming to terms : the Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, 240 p.

avancées théoriques sur la narration au théâtre et dans le roman. Gaudreault soutient l'hypothèse selon laquelle « l'instance fondamentale responsable de la communication filmique serait double et c'est là que résideraient l'originalité et la spécificité du cinéma au plan narratif. Le *monstrateur-narrateur* filmique, véritable méga-narrateur [...] réaliserait donc en syncrétisme l'union, la fusion des deux modes fondamentaux de la communication narrative : la monstration et la narration<sup>853</sup>. » Pour Gaudreault, ce point de jonction entre théâtre, littérature et cinéma ouvre la problématique cinématographique sur les questions de l'intermédialité ; point de vue théorique qu'adopte majoritairement la dernière vague critique sur le cinéma et la littérature.

### Mélanges

Selon Colin MacCabe, en raison de l'impureté régnante qui détermine les médias contemporains (impureté qu'il emploie au sens où l'entend André Bazin, mais qui rejoint son application ultérieure par les théories postmodernes<sup>854</sup>), « it is becoming harder and harder to say where writing ends and the image begins<sup>855</sup>. » Les concepts de transécriture, de transmédiation et d'intermédialité développés au cours des dernières années (tel que nous les avons dégagés en introduction à la deuxième partie de notre thèse), témoignent de cette interpénétration intermédiatique

---

<sup>853</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, op. cit., p. 107. Voir aussi : André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1990, 159 p.

<sup>854</sup> Voir Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, « Figures », 1985, 389 p.

<sup>855</sup> Colin MacCabe, « On Impurity : the Dialectics of Cinema and Literature », dans : Julian Murphet et Lydia Rainford (dir.), *Literature and Visual Technologies. Writing after cinema*, New York, Palgrave MacMillan, 2003, p. 16.



qui détermine l'épistémè contemporaine. Or, sur le plan du mélange entre les images animées et les mots, le paradigme critique se voit en partie transformé : le texte littéraire n'est plus vu comme un simple territoire d'accueil pour les techniques d'écriture filmiques, où elles s'acclimateraient en acquérant des propriétés livresques. Avec les années 1990, la relation entre film et texte se complexifie : s'imprégnant du filmique, le récit littéraire devient le lieu d'un devenir médiatique autre, c'est-à-dire le lieu de potentiels filmiques virtuels, actualisables dans l'esprit du lecteur. Avec la notion d'intermédialité, les cloisons qui enserrrent traditionnellement le littéraire s'ouvrent pour laisser une plus grande place à la situation de communication qui s'instaure entre le livre et le lecteur, déployant ainsi avec richesse l'ensemble des « mondes possibles<sup>856</sup> » contenus dans le récit.

Quelques travaux récents sont emblématiques de cette tendance actuelle dans les études comparées ; ainsi les articles d'Antonio Costa, de Tara L. Collington et de Marie-Pascale Huglo<sup>857</sup> où l'intermédialité sert de point d'ancrage à l'analyse de manifestations filmiques dans le récit littéraire, ou encore à l'observation des tensions entre l'écrit et le cinéma dans le roman. Toutefois, afin d'explicitier les traits de

---

<sup>856</sup> J'entends ici cette expression comme une extension du sens que lui donne Umberto Eco dans *Lector in fabula*, où le sémioticien développe l'idée selon laquelle le texte est constitué d'une multiplicité de potentiels interprétatifs (à des degrés divers, selon que le récit soit « ouvert » ou « fermé »), qui apparaissent pour le lecteur comme autant de « mondes possibles ». Suivant une perspective intermédiaire, ces potentiels débordent le strict plan narratif pour toucher à celui de l'actualisation virtuelle de la *fabula* au sein d'un autre média, actualisation sans laquelle toutes les possibilités interprétatives d'un texte ne sauraient être déployées. Bien sûr, comme le note Eco, tant sur le plan narratif qu'intermédiaire, les possibilités prévisionnelles d'un récit sont fonction des capacités d'interprétation du lecteur : inadapté au code du scénario, par exemple, celui-ci pourra difficilement « visualiser » le film implicite contenu dans les ciné-romans robbe-grillétiens. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1985, 315 p.

<sup>857</sup> Antonio Costa, « Palomar : intermédialité et archéologie de la vision », *Cinémas*, vol. 10, nos 2-3, printemps 2000, p. 169-184 ; Tara L. Collington, « Le Chronotope intermédiaire du cinéma : le cas de La Jalousie », *L'Esprit créateur*, vol. XLIII, n° 2, Summer 2003, p. 60-71 ; Marie-Pascale Huglo, « La Fable suspendue : L'Appareil-photo de Jean-Philippe Toussaint », *Le Sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, op. cit., p. 96-113.

l'approche intermédiaire du fait filmique au sein de la littérature, nous nous pencherons plus particulièrement sur le concept d'« effet-cinéma » développé par Audrey Vermetten dans son article « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry <sup>858</sup> ».

Pour Vermetten, les romans dits cinématographiques sont « construit[s] pour faire penser au cinéma et, plus précisément, à l'esthétique filmique<sup>859</sup> » et ils incitent, grâce à une structuration cinématographique de leur intrigue, « le lecteur à adopter une certaine posture et à activer une certaine compétence, déclenchant en somme l'« effet-cinéma » propre au texte<sup>860</sup>. » L'effet-cinéma procède d'abord d'un pacte communicationnel instauré entre le texte et le lecteur, qui incite ce dernier à activer, « pour construire une représentation dotée de signification de certains segments romanesques, [...] les compétences qu'il met en œuvre lors du visionnage d'un film<sup>861</sup>. » Ce pacte peut être instauré par plusieurs indices, tant paratextuels (sous-titre, appartenance générique, etc...) que cotextuels (références et analogies filmiques), diégétiques (thématique filmique du roman) ou stylistiques (écriture syncopée, par exemple), qui éveillent chez le lecteur la reconnaissance du substrat cinématographique sur lequel repose le récit. Sur le plan strictement compositionnel, l'effet-cinéma est produit par la modélisation de certaines composantes propres à l'esthétique filmique, tant techniques, thématiques que stylistiques. Montage, mise en scène, point de vue, composition de l'image, style, etc. concernent ce versant de l'effet-cinéma, où se réalise à l'écrit l'expérience du septième art programmée par

---

<sup>858</sup> Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry », *Poétique*, n° 144, novembre 2005, p. 491-508.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 493-494.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 494.

l'auteur : « La modélisation de l'esthétique filmique combine ainsi des éléments typiques à divers degrés (caractéristiques d'un style cinématographique précis ou d'une époque, ou d'un genre, ou même d'un réalisateur) dont l'important est qu'ils prêtent au roman tout leur potentiel de significations<sup>862</sup>. » Chez Vermetten, le roman cinématographique est essentiellement une œuvre pragmatique qui, pour être pleinement consommée, interpelle les compétences filmiques du lecteur qui acquiert pour l'occasion le titre de spectateur.

La conception intermédiaire du roman cinématographique constitue une modification radicale des positions initiales concernant la relation du cinéma à la littérature. Alors que les premiers théoriciens des rapports entre l'écrit et les images animées maintenaient la thèse de l'impénétrabilité entre ces arts, la critique actuelle soutient au contraire l'idée selon laquelle il est possible de concevoir des transferts intermédiaires entre le septième art et la littérature. Pour ces derniers, une œuvre littéraire qui se veut cinématographique se caractérise par son aptitude à reproduire les modèles thématiques et compositionnels du cinéma, ainsi que par sa capacité à interpeller les aptitudes interprétatives du lecteur afin que celui-ci puisse faire l'expérience du film impliqué par le récit.

Il est toutefois intéressant de constater que la forme du scénario a été peu prise en compte dans les études qui observent les mélanges du cinéma et de la littérature. Pourtant, le scénario apparaît comme un des lieux privilégiés de ces transferts médiatiques dans la mesure où cette forme repose essentiellement sur une œuvre filmique latente, entretenant ainsi des liens formels et pragmatiques en maints points

---

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 503.

similaires aux particularités compositionnelles qui déterminent le roman cinématographique.

### **Le scénario, une structure dynamique**

Les liens douteux qu'entretient le scénario avec la littérature sont certainement la principale cause de son occultation presque généralisée par la critique comparée du littéraire et du filmique. Parce que c'est un texte éphémère, fonctionnel, destiné généralement à l'oubli après le tournage, donc peu souvent publié (sauf dans les cas où le réalisateur est un objet d'étude ou de culte particulier, à l'image d'Ingmar Bergman), le scénario a rarement été l'objet d'analyses sérieuses. Il n'a ainsi attiré l'attention des théoriciens qu'à de rares occasions, suivant deux angles de vue singuliers, selon qu'il bloque ou non la visualisation de son contenu filmique.

Les premières analyses approfondies du scénario se sont penchées sur les propriétés compositionnelles qui font de ce type d'écrit un genre spécifique. Ainsi chez Jeanne-Marie Clerc et Jacqueline Viswanathan, le scénario est vu comme une forme d'écriture ayant ses lois propres, tant sur le plan du traitement de la temporalité, de la narration, de la focalisation, que de l'organisation structurelle et du style<sup>863</sup>; lois principalement déterminées par la vocation filmique de ce genre d'écriture. Or, c'est sur cette vocation que nous arrêterons notre analyse car pour ces théoriciennes, si le scénario constitue le substrat d'un film en puissance, lorsqu'il est

---

<sup>863</sup> Nous avons déjà traité de ces particularités formelles au premier chapitre de notre thèse.

considéré dans sa stricte matérialité scripturaire (c'est-à-dire coupé de tout référent filmique effectif), il nie la possibilité de sa visualisation.

À l'image du roman qui cherche à mimer le cinéma en utilisant un point de vue justifié sur l'action (par exemple, à l'aide d'un personnage observateur), le scénario postule l'identité du narrateur et du narrataire en situant ce dernier en plein cœur de l'histoire : « l'horizon référentiel de l'histoire ne dépend plus apparemment de l'acte de discours du locuteur mais de la localisation précise du narrataire dans l'espace diégétique<sup>864</sup> ». Le « on voit » typique de la forme scénarique promeut le narrataire à titre de point focal d'où s'organise le récit, position que le lecteur emprunte à son tour naturellement. Le scénario sollicite ainsi directement l'activité interprétative du lecteur qui, mis en situation face à cet écrit performatif (où, pour employer les termes d'Austin, le dire est un faire) se voit poussé à « réaliser » le film en puissance. Toutefois, selon Jeanne-Marie Clerc cette activité interprétative se bute à un obstacle de taille : l'impossibilité, intrinsèque à la forme scénarique, de permettre la visualisation de l'œuvre potentielle. C'est que pour Clerc, les artifices qui permettent la mise en œuvre de la visualité dans le roman réaliste se voient doublement contraints par le scénario, d'abord en raison de son métalangage filmique qui nuit au bon déroulement de la diégèse en « ram[e]n[ant] [le lecteur] au point de vue démystificateur du technicien qui la fabrique<sup>865</sup> » ; mais aussi parce que le scénario, en raison de son aspect fonctionnel, décrit peu les décors et les personnages : « paradoxalement, la description, qui pourtant prédomine dans les indications scéniques, ne comporte aucune de ces précisions de détails qui définissent

---

<sup>864</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, op. cit., p. 205.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 201.

l'écriture réaliste. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre la forme-scénario ne donne guère à "voir"<sup>866</sup>. » Si le lecteur est le point focal du scénario, c'est en regard d'un spectacle invisible où ce qui est donné à lire renvoie moins à la représentation d'une réalité extérieure qu'à un enchevêtrement éclaté d'indications de tournage.

Ce point de vue est partagé par Jacqueline Viswanathan, mais selon des paramètres critiques quelque peu différents. Contrairement à Clerc qui mesure la visualité du scénario à partir de l'illusion mimétique qui détermine le roman réaliste, Viswanathan situe ses observations d'abord sur le plan des différences entre les médias écrit et visuel<sup>867</sup>. Elle considère ainsi, sur les traces des théoriciens de la première vague critique des relations entre la littérature et le cinéma (tel George Bluestone), qu'en raison de son substrat scripturaire, « pas plus que le roman le scénario ne "fait voir" au lecteur ce qu'il raconte. La diégèse du scénario est "filmique" mais ceci ne signifie pas qu'on puisse ou qu'on doive la visualiser<sup>868</sup>. » Pour Viswanathan, si le scénario construit un lecteur de type spectateur, en canalisant son regard et sa participation interprétative et affective (grâce aux énoncés de type déductifs<sup>869</sup>), il n'en demeure pas moins que sur le plan esthétique, la lecture d'un scénario demeure une expérience radicalement différente de celle qui consiste à visionner un film : « Il faut admettre que le scénario ne rend que très partiellement

---

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>867</sup> Notons tout de même que Viswanathan souligne le caractère très peu descriptif du scénario, avançant que ce type d'écrit tient son potentiel visuel de sa fonctionnalité, c'est-à-dire essentiellement du rapport qu'il entretient avec le film à réaliser : « "Visuels", ces textes le sont, non par la richesse et la précision des détails qu'ils fournissent sur cette représentation, mais plutôt par un processus de réduction suivant lequel se trouvent éliminés à la fois de l'énonciation et de l'énoncé tous les signifiants et les signifiés qui ne sont pas aptes à passer dans le système de l'image. » Dans : Jacqueline Viswanathan, « Le Discours sur l'image : les parties narrato-descriptives du scénario », *loc. cit.*, p. 43.

<sup>868</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 128.

<sup>869</sup> Une définition de l'énoncé déductif a été produite dans le premier chapitre de notre thèse, p. 73.

compte du vécu du spectateur. Le film introduit tout le foisonnement de la diégèse, toute l'ouverture apparente de la signification qui en fait une expérience esthétique bien plus satisfaisante que la lecture du scénario<sup>870</sup>. » Déficitaire par rapport au film, le scénario n'est pour Viswanathan qu'« une élaboration conceptuelle du film<sup>871</sup> », c'est-à-dire une ossature schématique dont l'achèvement effectif ne se trouve pas dans l'esprit d'un quelconque récepteur composite tel le « lecteur-spectateur », mais dans les yeux de son destinataire « réel » : le spectateur.

Les propos souvent cités de Pier Paolo Pasolini sur le scénario à la fois annoncent et éclairent les positions critiques récentes sur ce genre d'écrit. Dans son article « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », le cinéaste italien critique de manière foudroyante le présupposé de clôture textuelle propre au structuralisme des années 1960, promouvant à partir de l'exemple de la forme scénarique une plus grande interpénétration entre les arts. Pour Pasolini, le scénario constitue le « donné concret du rapport entre cinéma et littérature<sup>872</sup> », dans la mesure où cette forme d'écriture joue le rôle de médiatrice entre ces deux formes d'art. Caractérisé par son profond dynamisme, mû par son aspect illocutoire qui agit à titre d'impératif de réalisation, le scénario est pour Pasolini une forme mouvante qui, contrairement à ce qu'avanceront plus tard Clerc et Viswanathan, interpelle directement le lecteur afin qu'il exécute mentalement, selon son savoir cinématographique, le film implicite :

<sup>870</sup> Jacqueline Viswanathan, « Une écriture cinématographique ? », *loc. cit.*, p. 16.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>872</sup> Pier Paolo Pasolini, « Le Scénario comme structure tendant à être une autre structure », *L'Expérience hérétique : langage et cinéma*, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, p. 156.

L'auteur d'un scénario exige de son destinataire une collaboration toute particulière, consistant à prêter au texte un achèvement « visuel » qu'il n'a pas, mais auquel il fait allusion. Le lecteur se fait aussitôt le complice – face aux caractéristiques techniques du scénario immédiatement saisies – de l'opération à laquelle il est convié ; et son imagination représentative entre dans une phase créatrice bien plus élevée et intense, comme mécanisme, que lorsqu'il lit un roman<sup>873</sup>.

Selon cette conception, le lecteur n'est pas un simple récepteur passif, mais plutôt un interlocuteur pleinement actif dans le processus d'interprétation du scénario, agissant à titre de créateur du film implicite.

À l'aune des réflexions de Pasolini et en réaction contre les conceptions closes de la forme scénarique, la critique récente a cherché à redéfinir le statut de cette forme d'écriture, tant au niveau de sa performativité qu'à celui du rôle qu'elle prescrit à son lecteur. Suivant les percées théoriques de Michel Larouche et d'Isabelle Raynauld, le scénario acquiert dorénavant, comme chez Pasolini, le statut d'œuvre médiatrice qui « présente une anticipation, une capacité de suggérer, d'intégrer ou même de programmer un avenir médiatique. "Texte porteur d'un autre état", il est voué à un devenir qu'il est obligé d'organiser<sup>874</sup>. » Cette « intermédialité » qui détermine le scénario est due au métalangage technique qui le compose et qui a valeur d'impératif de réalisation ; mais aussi, au statut double de son destinataire, à la fois lecteur d'une œuvre écrite et réalisateur d'un film virtuel, c'est-à-dire « un énonciataire "siamois" : un lecteur aux attributs perceptifs du spectateur<sup>875</sup>. » En raison de son aspect prédictif et parce qu'il incite le lecteur à revêtir le rôle d'un

---

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>874</sup> Michel Larouche et Serge Cardinal, « Le Scénario : points de vue », dans : Michel Larouche (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2003, p. 21.

<sup>875</sup> Isabelle Raynauld, « Le Lecteur/spectateur du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 28.



spectateur, le scénario « donne autant à lire une histoire que sa future forme en récit<sup>876</sup>. »

Les observations effectuées par Jeanne-Marie Clerc et Jacqueline Viswanathan sur le plan de la spécificité compositionnelle du scénario permettent de saisir les mécanismes internes de cette forme d'écriture selon une perspective analogue à celle qui caractérisait la seconde vague critique du roman cinématographique. Toutefois, l'apport des idées de Pasolini, Larouche et Raynauld permet d'élargir la conception du scénario et d'aborder ce genre d'écrit sur le terrain de l'intermédialité : œuvre porteuse d'une autre, le scénario est conçu par ces penseurs comme une forme médiatrice qui prescrit chez le lecteur une posture réceptive de nature spectatrice. Ces deux perspectives critiques, en apparence opposées, ne sont cependant pas totalement irréconciliables : tant chez Clerc que chez Raynauld ou Larouche, le scénario apparaît comme le lieu privilégié de l'articulation du filmique en littérature.

Les formes hybrides que sont les ciné-romans robbe-grillétiens et le roman *Neige noire* d'Aquin reposent sur un tel substrat scénarique qui garantit chez le lecteur la possibilité de visionner mentalement un récit filmique second, créant chez ce dernier l'effet-cinéma défini par Audrey Vermetten. Mais comment cet effet est-il produit par ces écrivains et selon quelles visées ? De quelle manière s'articule l'effet-cinéma par rapport au média écrit dans lequel il prend forme ? Quels moyens sont offerts au lecteur pour lui permettre de visualiser adéquatement le film ? Dans les deux analyses qui suivent, nous ferons ressortir les particularités filmiques des ouvrages hybrides robbe-grillétiens et aquiniens, d'abord au niveau du rôle joué par le

---

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 30.

scénario au sein de leurs œuvres, ensuite par l'examen des techniques filmiques mises en place par ces auteurs, qui permettent au spectateur de visualiser l'œuvre virtuelle. Bien sûr, cela ne saurait se faire sans problématiser le rôle du cinéma au sein de ces ouvrages impurs, qui ne cessent d'afficher ouvertement leur statut d'œuvre romanesque.

### ALAIN ROBBE-GRILLET : CINÉMA + ROMAN = CINÉ-ROMAN ?

La question des rapports entre l'œuvre littéraire d'Alain Robbe-Grillet et le monde des images apparaît comme un des lieux communs de la critique du nouveau roman tant elle a fait couler d'encre. Cette encre n'a toutefois pas toujours coulé sans raison : les ouvrages robbe-grilléliens, parce qu'ils s'intéressent d'une manière inédite à la visualité qui détermine le roman depuis l'apparition de la photographie, s'exposent pleinement à la critique comparée de l'image et de la littérature. À peine *Les Gommages* paru, Roland Barthes soulignait le caractère hautement visuel de l'œuvre de Robbe-Grillet, voyant dans l'écriture du néoromancier la mise en place d'un « ordre unique de saisie [de la réalité] : la vue<sup>877</sup>. » Dans ses premiers essais critiques, commentant les voies possibles d'un nouveau roman, Robbe-Grillet confirmait cette intuition barthésienne en soulignant les changements encourus sur le plan épistémologique depuis la venue de l'image photographique :

Tout se passe en effet comme si les conventions de la photographie (les deux dimensions, le noir et blanc, le cadrage, les différences d'échelle entre les plans) contribuaient à nous libérer de nos propres conventions. L'aspect un peu inhabituel de ce monde reproduit nous révèle, en même temps, le caractère *inhabituel* du monde qui nous entoure : *inhabituel*, lui aussi, dans la mesure où il refuse de se plier à nos habitudes d'appréhension et à notre ordre<sup>878</sup>.

Pour Robbe-Grillet, la visualité de type photographique instaure un nouveau mode d'appréhension du réel, totalement différent de celui qui déterminait les conventions de la description dans le récit réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire exempt de sens

<sup>877</sup> Roland Barthes, « Littérature objective », *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>878</sup> Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 19-20.

prescrit et de significations « psychologiques, sociales, fonctionnelles<sup>879</sup> ». Puisque le monde est un univers de l'être-là des choses, qui se révèlent dans leur irréductible présence, l'écriture contemporaine doit forcément se fondre dans ce nouveau paradigme et épouser un point de vue chosiste sur le réel, en adoptant une esthétique du regard calquée sur le modèle de la lentille photographique :

Le regard apparaît aussitôt dans cette perspective comme le sens privilégié, et particulièrement le regard appliqué aux contours (plus qu'aux couleurs, aux éclats, ou aux transparences). La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances : le regard, s'il veut rester simple regard, laisse les choses à leur place respective<sup>880</sup>.

Bien sûr, qui dit regard dit observateur : malgré le présupposé chosiste qui détermine l'écriture de Robbe-Grillet, que l'on a souvent associé à un pur objectivisme, il n'en demeure pas moins que dans le nouveau roman robbe-grillétien, l'esthétique du regard implique toujours une vue située, c'est-à-dire un sujet observant : « ce n'est plus Dieu qui décrit le monde, c'est l'homme, *un* homme. Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas *un œil d'homme*<sup>881</sup>. » Qui plus est, ce sujet observant ne garantit nullement la réalité de ce qui est observé, puisque souvent dans les récits du néoromancier, réminiscences, fantasmes et rêves s'intriquent d'une manière indiscernable. C'est d'ailleurs cette possibilité de mettre à plat réalité et fiction qui

---

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 20. Notons que Robbe-Grillet paraît ignorer le rôle symbolique joué par l'image photographique sur le développement de la description dans le récit réaliste du 19<sup>e</sup> siècle, où elle agit à titre de modèle d'écriture (comme nous l'avons observé au chapitre précédent). Afin d'atténuer un peu la portée du propos de Robbe-Grillet, il conviendrait de mettre en évidence la similarité du modèle photographique pour les esthétiques réaliste et néoromanesque, tout en indiquant les différences sur le plan des usages respectifs de ce modèle.

<sup>880</sup> Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, *op cit.*, p. 65.

<sup>881</sup> Alain Robbe-Grillet, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *loc. cit.*, p. 130.

intéressera singulièrement Robbe-Grillet dans le cinéma, comme le souligne pertinemment Gilles Deleuze :

Quant à la distinction du subjectif et de l'objectif, elle tend aussi à perdre de son importance, à mesure que la situation optique ou la description visuelle remplacent l'action motrice. On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité. [...] [D]éjà, lorsque Robbe-Grillet fait sa grande théorie des descriptions, il commence par définir une description « réaliste » traditionnelle : c'est celle qui suppose l'indépendance de son objet, et pose donc une discernabilité du réel et de l'imaginaire (on peut les confondre, ils n'en restent pas moins distincts en droit). Tout autre est la description néoréaliste du nouveau roman : comme elle *remplace* son propre objet, pour une part elle gomme ou en *détruit* la réalité qui passe dans l'imaginaire, mais d'autre part elle en fait surgir toute la réalité que l'imaginaire ou le mental *créent* par la parole et la vision. L'imaginaire et le réel deviennent indiscernables<sup>882</sup>.

Si elle s'inspire d'abord de la visualité photographique (comme le prouvent les premières fictions du néoromancier, réunies sous le titre évocateur d'*Instantanés*), l'esthétique robbe-grillétienne ne se réfère pas moins à la visualité de type filmique, qu'elle conçoit dans sa matérialité iconique comme corollaire de la photographie. Seulement, parce que l'image cinématographique a la particularité de combiner d'une manière particulièrement productive monstration et narration, sans parler des possibilités qu'offre la bande sonore, elle présente des potentialités de mise en récit qui font généralement défaut à l'image fixe. C'est à partir de ces possibilités créatrices que Robbe-Grillet échafaude en grande partie son travail d'écriture romanesque.

---

<sup>882</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p.15.

Il est intéressant de souligner qu'à l'exception du très court article « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque » publié en 1958, ce n'est qu'après avoir tâté du cinéma que le néoromancier commente réellement les potentialités compositionnelles qu'offre le média filmique à l'écriture romanesque. Comme si l'expérience concrète du cinéma donnait la possibilité d'un regard théorique rétrospectif (quoique succinct) sur le nouveau roman. Ainsi, deux ans après l'écriture du scénario de *L'Année dernière à Marienbad* (1961), et la même année que la réalisation de *L'Immortelle* (1963), Robbe-Grillet commente dans son article « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui<sup>883</sup> » l'influence du média cinématographique sur la littérature contemporaine. Il relève plus spécifiquement les latitudes qu'offre la technique du cinéma sur le plan de la bande-son et du montage, et s'attaque d'un même souffle au présupposé d'objectivité généralement accolé à l'image filmique, affirmant au contraire l'interdépendance du réel et de l'imaginaire :

Ce n'est pas l'objectivité de la caméra qui passionne [les nouveaux romanciers], mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire. Ils ne conçoivent pas le cinéma comme un moyen d'expression, mais de recherche, et ce qui retient le plus leur attention c'est, tout naturellement, ce qui échappait le plus aux pouvoirs de la littérature : c'est-à-dire non pas tant l'image que la bande sonore – le son des voix, les bruits, les ambiances, les musiques – et surtout la possibilité d'agir sur deux sens à la fois, l'œil et l'oreille ; enfin, dans l'image comme dans le son, la possibilité de présenter avec toutes les apparences de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est, aussi bien, que rêve ou souvenir, en un mot ce qui n'est qu'imagination.

Il y a dans le son que le spectateur entend, dans l'image qu'il voit, une qualité primordiale : c'est là, c'est du présent. Les ruptures de montage, les répétitions de scène, les contradictions, les personnages tout à coup figés comme sur des photos d'amateur, donnent à ce présent perpétuel toute sa force, toute sa violence. Il ne s'agit plus alors de la nature des images, mais de

---

<sup>883</sup> Alain Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 123-134.

leur composition, et c'est là seulement que le romancier peut retrouver, quoique transformées, certaines de ses préoccupations d'écriture<sup>884</sup>.

Il apparaît que pour Robbe-Grillet, les discordances, les ruptures et les possibilités oniriques du cinéma importent plus que tout effet de transparence de type réaliste. Manifestement, le néoromancier retient surtout du septième art son potentiel d'hétérogénéité, perceptible d'ailleurs au sein de ses œuvres filmiques : pensons seulement aux contrastes créés par la conjonction disjonctive d'images et de sons dans *L'Homme qui ment*, ou encore au mélange chimérique des temporalités, du réel et des fantasmes dans *L'Année dernière à Marienbad*. Or, cette fonction désorganisatrice du cinéma se remarque également sur le plan organisationnel du récit.

Selon Robbe-Grillet, une des caractéristiques les plus singulières du cinéma consiste en la structuration que l'image filmique impose au récit. L'éternel présent de l'image impose une ordonnance des histoires qui doit moins à l'écoulement linéaire du temps qu'à la coordination de divers instants à l'aide des artifices du montage. Ainsi, le film se singularise par une organisation spatiale de son histoire, où les relations temporelles s'effacent derrière la réunion d'événements disparates. C'est sur ce terrain, selon le néoromancier, que le roman moderne rejoint le cinéma :

Le film et le roman se présentent de prime abord sous la forme de déroulements temporels – contrairement, par exemple, aux ouvrages plastiques, tableaux ou sculptures. Le film, à l'instar de l'œuvre musicale, est même minuté de façon définitive (alors que la durée de la lecture peut varier à l'infini, d'une page à l'autre et d'un individu à l'autre). En revanche, nous l'avons dit, le cinéma ne connaît qu'un mode grammatical : le présent de l'indicatif. Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la

---

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 128.

construction d'instants, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier<sup>885</sup>.

Ces propos ne sont pas sans rappeler certaines idées développées par la critique comparée du cinéma et de la littérature, selon laquelle l'image et le montage filmiques apparaissent comme les modèles organisationnels privilégiés du récit littéraire contemporain, dans lequel « l'instant nie la continuité<sup>886</sup> ».

Les éléments critiques avancés par Robbe-Grillet mettent en lumière la sensibilité de l'écrivain envers la visualité filmique, ainsi que sa profonde conscience de l'influence du média cinématographique sur la forme romanesque. Soulignant l'organisation structurelle du récit, le présent de l'image, le mélange du réel et de la fiction, les possibilités ouvertes par la présence de la bande-son, ainsi que les particularités du point de vue cinématographique, Robbe-Grillet démontre que les techniques du septième art prescrivent une façon nouvelle d'aborder le récit romanesque. Mais affirmer que le néoromancier ne voit que des concordances entre le cinéma et le roman serait aller un peu trop vite. Si les moyens compositionnels offerts par le cinéma peuvent inspirer l'écriture du roman, l'expérience esthétique que commande le film diffère de beaucoup de celle de l'écrit ; et cela, tant sur le plan de

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 130. Nous ne saurions passer sous silence les observations effectuées par Gilles Deleuze dans *Cinéma 2*, où le philosophe constate que l'esthétique filmique robbe-grillétienne favorise une expérience du temps fondée moins sur le souvenir ou la mémoire que sur une idée augustinienne des différents modes temporels : « Il n'y a jamais chez [Robbe-Grillet] succession des présents qui passent, mais simultanéité d'un présent du passé, d'un présent de présent, d'un présent de futur, qui rendent le temps terrible, inexplicable. La rencontre de "*L'Année dernière à Marienbad*", l'accident de "*L'immortelle*", la clé de "*Trans-Europ-Express*", la trahison de "*L'homme qui ment*" : les trois présents impliqués se reprennent toujours, se démentent, s'effacent, se substituent, se recréent, bifurquent et reviennent. C'est une image-temps puissante. » Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>886</sup> Alain Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 133.



la production que sur celui de la réception. Pour Robbe-Grillet, les mots et les images n'ont que très peu en commun :

Voir des correspondances précises entre des phrases et des images, je crois que c'est inutile et dangereux. Pour moi, ce sont deux matériaux complètement différents, et même opposés. Je continue à faire des films et à écrire des romans, et je ne ferai pas de films avec mes romans ni de romans avec mes films. Ce sont deux activités parfaitement détachées l'une de l'autre<sup>887</sup>.

La différence essentielle entre film et littérature est due à la spécificité de leurs matériaux respectifs, qui induisent des expériences cognitives opposées. Comme le soulignait George Bluestone, selon lequel « a film is not thought, it is perceived<sup>888</sup> », pour Robbe-Grillet le cinéma est un art qui s'adresse d'abord à la sensibilité du spectateur, alors que le roman conditionne une expérience essentiellement intellectuelle :

l'image du film s'adresse à l'œil, et sa bande sonore à l'oreille. La phrase du roman passe d'abord par l'œil, mais elle ne s'adresse pas à lui (et elle peut très bien le remplacer par les doigts de l'aveugle) ; ensuite elle semble requérir l'oreille, mais c'est une oreille tout intérieure, car on lit très rarement à haute voix [...]. [L]a phrase ne saurait s'adresser qu'à des sens imaginaires, eux-mêmes verbaux. Elle est aussi abstraite, aussi vide et aussi pure que l'équation mathématique<sup>889</sup>.

Nous aurons reconnu dans ces propos un des lieux communs les plus largement véhiculés par la critique comparée du cinéma et de la littérature au cours des années 1950, 1960 et 1970. Robbe-Grillet apparaît de son temps lorsqu'il affirme

<sup>887</sup> Alain Robbe-Grillet, en entrevue avec Jean-Jacques Brochier, « Alain Robbe-Grillet : deux activités parfaitement détachées l'une de l'autre », *Magazine Littéraire*, n° 41, Juin 1970, p. 14.

<sup>888</sup> Tel que cité en introduction à ce chapitre, p. 368. George Bluestone, *Novels into film*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>889</sup> Alain Robbe-Grillet, « Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène au cinéma », *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Points », 2001, p. 91.

l'imperméabilité des systèmes iconique et scripturaire. Toutefois, si l'écrit commande une position réceptive différente de celle du film, il n'en demeure pas moins que les récits robbe-grillétiens sont substantiellement imprégnés de la visualité filmique, qu'ils intègrent de manière à créer chez le lecteur l'impression que l'œuvre qu'il déchiffre émane (au moins en partie) du média cinématographique. Cette « filmicité », nombre de critiques ont tenté de la mettre au jour, souvent avec succès, mais parfois aussi avec abus.

Il ne serait peut-être pas exagéré d'avancer que la critique contemporaine du cinéma et de la littérature s'est amplement développée à la lumière des expérimentations néoromanesques du septième art. Icône de ces « postcinematic novelists<sup>890</sup> », Robbe-Grillet a tout particulièrement captivé cette critique naissante, et ce, dès les années 1950 en raison de la forte prégnance du modèle filmique dans ses œuvres romanesques. Déjà en 1958, Colette Audry notait que le néoromancier « utilise à maintes reprises (et à un degré jamais atteint peut-être par les romanciers qui s'inspirent du cinéma), pour raconter ses histoires non filmiques, des procédés d'expression filmiques, à savoir une certaine forme de visualisation authentiquement cinématographique<sup>891</sup>. » Or, il semble que les commentaires de la critique du filmique chez Robbe-Grillet recourent souvent les énoncés théoriques avancés par le néoromancier dans ses articles savants, comme si elle cherchait à faire coïncider la théorie et la pratique robbe-grillétiennes ; ce qui crée chez le lecteur habitué des écrits du néoromancier certains effets de redondance.

<sup>890</sup> Expression utilisée par Keith Cohen pour qualifier les auteurs influencés par les techniques filmiques, dans : Keith Cohen, *Film and Fiction*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>891</sup> Colette Audry, « La Caméra d'Alain Robbe-Grillet », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 38-38, été 1958, p. 133.

Afin d'éviter de telles répétitions, nous n'évoquerons que brièvement les éléments abordés par la critique, pour nous concentrer plutôt sur l'observation de quelques-uns de ses points aveugles.

Le présupposé d'objectivité est certainement l'élément qui a d'abord le plus marqué la critique robbe-grillétienne qui, poussée par les premières observations du néoromancier sur la visualité moderne, n'a pas hésité à associer le chosisme de ses romans à la froideur de la lentille de la caméra. Afin d'enregistrer le réel, Robbe-Grillet « [imitates] the objectivity of the movie camera<sup>892</sup> », nourrissant ainsi le culte de la surface qui détermine son esthétique romanesque, particulièrement perceptible dans ses deux premiers romans publiés : « le regard que posent sur la jetée le héros du *Voyeur* ou sur le dos de sa femme le mari de *La Jalousie* est un regard sans arrière-fond, à fleur de paupière, c'est le regard déshumanisé, désensibilisé, objectal en un mot, d'une simple lentille de verre, d'un pur *objectif*<sup>893</sup>. » Cette objectivité de type filmique a rapidement été relativisée par la critique, qui en a atténué la portée en soulignant l'irréalité de certaines séquences des romans, souvent issues de fantasmes, mais surtout en opposant à la froideur de la lentille robbe-grillétienne la subjectivité du point de vue narratif qui, à l'image de la caméra, est toujours placé en situation à l'égard de la réalité qu'il cherche à enregistrer. Ainsi, le narrateur robbe-grillétien apparaît souvent comme un « I-am-a-camera narrator<sup>894</sup> », fondamentalement impliqué au sein de l'univers fictionnel :

<sup>892</sup> Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, op. cit., p. 110.

<sup>893</sup> Colette Audry, « La Caméra d'Alain Robbe-Grillet », loc. cit., p. 139.

<sup>894</sup> Edward Murray se réfère ici au narrateur de *La Jalousie*. Edward Murray, *The Cinematic Imagination : Writers and Motion Picture*, op. cit., p. 284.

Par rapport à l'objet qu'elle enregistre la caméra est toujours située, et souvent de façon fort précise, en raison des impératifs techniques : ceux du « point » et de la profondeur de champ par exemple. Parallèlement, l'œil du romancier est situé ; il a abandonné le privilège d'être à la fois en dehors et en dedans de l'objet à décrire. Mais dans le cas de la caméra, la mise en situation appartient à un déterminisme d'origine mécanique, pour le narrateur elle relève d'un choix ; à l'omnipotence d'un Balzac le nouveau romancier oppose une parole relativisée<sup>895</sup>.

Pour d'autres, à l'instar de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, le lien le plus manifeste qu'entretiennent les œuvres romanesques de Robbe-Grillet (ainsi que celles de ses contemporains) avec le cinéma consiste moins dans son chosisme ou dans le point de vue situé que dans les effets de sens créés par le montage : « par-delà l'objectivité ou la subjectivité du point de vue, l'apparence réelle ou imaginaire des matériaux, c'est peut-être dans cette technique de juxtaposition immédiate [des images filmiques] qu'il faudrait éventuellement chercher l'influence du cinéma sur les nouvelles formes du roman<sup>896</sup> ». La structuration des récits robbe-grilléliens apparaît de la sorte essentiellement filmique : le travail du néoromancier sur le temps présent et sur la discontinuité entre les unités narratives crée un univers organisé moins de manière chronologique que selon des impératifs spatiaux, à l'image du cinéma qui structure ses histoires selon les principes de raccordement du montage : « whereas the traditional novel renders the illusion of space by going from point to point in time, Robbe-Grillet's novels, like the film, render time by going from point to point in space<sup>897</sup> ». Cette organisation particulière propre au récit filmique est souvent exacerbée dans les romans de Robbe-Grillet, l'auteur créant une temporalité

<sup>895</sup> André Gardies, « Nouveau roman et cinéma : une expérience décisive », dans : Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui I*, op. cit., p. 189-190.

<sup>896</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970, p. 180.

<sup>897</sup> Ben F. Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, op. cit., p. 109.

fortement atomisée, tabulaire, fondée moins sur la durée que sur l'instant : « Robbe-Grillet has finally dissected the process of motion into units so fine that any sense of continuous motion is now all but abandoned. His treatment demonstrates that what we have all along perceived as motion has actually been an optical illusion composed of an infinite number of minute and separable units<sup>898</sup>. »

La critique robbe-grillétienne a finalement souvent relevé dans l'écriture du néoromancier certains passages qui évoquent des techniques proprement filmiques, comme les mouvements de caméra ou les raccords. Ces observations se sont multipliées au cours des cinquante dernières années, initiées par la lecture particulière qu'a faite Collette Audry du *Voyeur*, constatant dans les premières pages de ce récit diverses tactiques d'écriture qui rappellent les procédés de composition et d'enregistrement filmiques, par exemple un « travelling-avant qui nous révèle progressivement la cale en pente<sup>899</sup> » d'un quai. Les manifestations techniques du cinéma dans le roman robbe-grillétien ont abondamment été sondées par la critique, souvent de manière partielle, certains allant jusqu'à affirmer que « the ninety-three minutes of *Last Year at Marienbad*, like the hundred odd pages of *Jealousy*, strike me as being too much of the same thing<sup>900</sup>. » Ces propos nous amènent aux écueils de la critique du roman cinématographique robbe-grillétien.

Dans « Nouveau roman et cinéma : une expérience décisive », André Gardies effectue une intéressante observation à propos des analyses pratiquées par Colette Audry à propos du *Voyeur*. Constatant que la critique tend à métaphoriser le récit robbe-grillétien en le pourvoyant de significations filmiques qu'il ne contenait

<sup>898</sup> Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye*, op. cit., p. 126.

<sup>899</sup> Collette Audry, « La Caméra d'Alain Robbe-Grillet », loc. cit., p. 135.

<sup>900</sup> Edward Murray, *The Cinematic Imagination : Writers and Motion Picture*, op. cit., p. 289.

pas à l'origine (tel mouvement de caméra, par exemple), il soutient qu'une telle lecture des romans robbe-grilléliens crée une fausse sensation d'effet cinématographique. Pour Gardies, dans la lecture que fait Audry du second roman de Robbe-Grillet, « le pouvoir d'illusion [cinématographique] est donc né des gauchissements apportés au texte<sup>901</sup>. » Une telle vision métaphorique du cinéma dans le roman robbe-grillélien n'est pas isolée. Qui plus est, elle constitue un piège à éviter dans la mesure où, à la manière des anagrammes saussuriens, elle incite à une interprétation abusive. Voyons un exemple récent de cet enthousiasme critique.

Dans son article « Le Chronotope intermédiaire du cinéma : le cas de *La Jalousie* », Tara L. Collington s'intéresse à la façon dont Robbe-Grillet s'approprie les conventions cinématographiques en prenant appui sur le concept bakhtinien de « chronotope intermédiaire<sup>902</sup> ». Analysant la filmicité du roman *La Jalousie*, la critique soutient que :

Le chronotope intermédiaire du cinéma implique une super-structure narrative dans laquelle la présentation des scènes, les changements de perspectives et le déroulement des événements évoquent le mouvement d'une caméra. Prenons comme exemple les toutes premières pages de *La Jalousie* dans lesquelles la description visuelle commence à la terrasse (gros plan), se déplace vers la chambre (intérieur), ensuite se détourne vers la balustrade qui est décrite de près (coupure abrupte, zoom) avant de tomber sur la plantation (gros plan, panorama). Ces pages provoquent cette remarque facétieuse de la part de Brigham : « a great waste of prose for one filmic shot »<sup>903</sup>.

<sup>901</sup> André Gardies, « Nouveau roman et cinéma : une expérience décisive », *loc. cit.*, p. 189.

<sup>902</sup> Dans l'optique de Collington, ce concept consiste en une superstructure qui organiserait le roman selon des schémas génériques particuliers (se fondant ainsi à l'idée bakhtinienne de genre structurant). Collington élargit la portée de ce concept aux modèles médiatiques, qui ne sont pas pris en compte par Bakhtine.

<sup>903</sup> Tara L. Collington, « Le Chronotope intermédiaire du cinéma : le cas de *La Jalousie* », *loc. cit.*, p. 66.

À la lecture des pages de *La Jalousie* qu'analyse Collington, plusieurs éléments relevés par celle-ci posent problème<sup>904</sup>, plus spécifiquement sur le simple plan des techniques filmiques observées par la critique. D'abord, dans la série des termes mis entre parenthèses par la critique, qui majoritairement équivalent à des procédés cinématographiques, l'énoncé « intérieur » ne se rapporte à aucune technique filmique. Seulement, peut-être, évoque-t-il une indication de lieu que l'on retrouverait dans un scénario hypothétique de *La Jalousie*. Outre cette indication spatiale, la locution « gros plan » appliquée à la terrasse de la maison de *La Jalousie* s'avère douteuse : on imagine mal la possibilité pratique d'effectuer le gros plan d'une terrasse (ainsi que celui d'une plantation, évoqué plus loin par Collington). En ce sens, cette vue de la terrasse consiste peut-être moins en la reproduction d'un regard de type filmique, qu'en l'isolement d'un élément du décor (l'extérieur de la maison) afin d'en pratiquer la description minutieuse d'une manière proprement romanesque. La description littéraire tient cette pratique du détail de sa capacité à « arpenter » son objet, selon l'expression employée par Philippe Hamon dans son livre *Introduction à l'analyse du descriptif*, c'est-à-dire à recenser portion par portion ce qu'elle décrit, de manière à en épuiser toutes les facettes<sup>905</sup>. Cette pratique est répandue dans le roman réaliste, qui cherche à créer un certain « effet de réel » grâce à l'accumulation de petits détails décrits. Chez Robbe-Grillet, cet « arpentage » descriptif des objets est fréquent (quoique souvent exacerbé). Toutefois, la description chez le néoromancier

<sup>904</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, p. 9-12.

<sup>905</sup> Pour Hamon, le descripteur est un arpenteur de l'espace qui déploie une « esthétique du "fragment", du "morceau", de la "tranche de vie", du "tableau" (étymologiquement : idylle), du "cas", de la "coupure" (de presse, ou autre), du "lambeau", de la "classe", du "détail", etc. » Dans : Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981, p. 62.

n'implique pas nécessairement une visualité de type filmique : que le narrateur soit un observateur, comme dans *La Jalousie*, ne l'équipe pas pour autant invariablement d'un œil-caméra. Enfin, le mouvement d'appareil que Collington associe à un zoom n'a pas son équivalent dans *La Jalousie* ; si le zoom implique un grossissement progressif de l'image, dans le passage du roman de Robbe-Grillet analysé par Collington, ce dispositif optique n'est nullement signifié ; nous n'y rencontrons que des descriptions fixes du décor, où une esthétique de la vue (et même de la photographie) pourrait aisément se substituer à celle du cinéma. Par conséquent, le filmique dans cette portion de *La Jalousie* se situe peut-être moins du côté des mouvements et des plans de caméra que de celui de la dominante visuelle et de l'organisation des unités narratives (montage et raccords). À la manière de Colette Audry, Tara L. Collington substitue dans son analyse des termes techniques propres au média cinématographique à des procédés d'écriture qui ne les commandent a priori nullement.

Le versant critique opposé à celui que nous avons rencontré chez Collington consiste en un ferme scepticisme envers la présence du filmique dans les romans robbe-grilléliens. Il est représenté particulièrement par Bruce Morrissette qui soutient que voir du cinéma dans les récits robbe-grilléliens consiste à effectuer une lecture abusive des œuvres du néoromancier. Ainsi, pour Morrissette, aucun signe ne renvoie à une quelconque caméra dans le récit *Le Voyeur* (tel qu'analysé par Colette Audry), et considérer le narrateur de *La Jalousie* comme une caméra-personnage (comme chez Edward Murray, Tara L. Collington et Ben F. Stoltzfus<sup>906</sup>) s'avère quelque peu

---

<sup>906</sup> Ce dernier énonce éloquemment que « *La Jalousie* [...] is not as different from Robert Montgomery's *Lady in the Lake* as Colette Audry or Bruce Morrissette imply. Since everything is seen



excessif. Pour Morrissette, les romans robbe-grilléliens sont d'abord et avant tout des jeux de langage qui entretiennent une relation presque accessoire avec le cinéma :

The art of Robbe-Grillet (like the art of any artist) does not depend on the thing seen; it depends upon the complexity of internal processes – vision, language, habits of thought – that constitute his manner, his style. Such a description of a wave's motion [dans *Le Voyeur*] is so in no sense. It is an entirely literary structure : a verbal wave or billow that is Robbe-Grillet-like, whose reality in no way resides in some presumed realist-scientific exactitude, since that reality resides nowhere other than in the total effect – literary effect – of the words, sentences, and arrangements of structural parts. The image remains at most an epiphenomenon that accompanies, valorizes in accessory fashion, a manifestation that is, first, in the realm of language<sup>907</sup>.

Bruce Morrissette conçoit la possibilité que le roman adopte certaines techniques filmiques ; toutefois, elles ne peuvent s'acclimater au langage écrit que si elles renoncent à leur filmicité d'origine. Ainsi, le fondu trouve son équivalent dans le roman robbe-grillélien, mais selon des critères qui le distinguent totalement du fondu cinématographique :

Y a-t-il réellement des *fondus* littéraires ? Je crois qu'ils existent bien, mais qu'ils sont d'un ordre différent. Le terme *fondu*, employé de façon analogique, peut encore leur convenir. Ce sont, par exemple, ces passages dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet où, entre deux scènes différentes [...], s'insère une phrase de transition contenant un ou plusieurs mots ou éléments s'accordant également avec la première scène et avec la suivante [...]<sup>908</sup>.

Dans cette perspective, le fondu littéraire consiste simplement en une figure de style, inspirée d'une technique de raccord cinématographique. Pour Morrissette, les

---

through the eyes of the jealous husband and since his jealousy only becomes meaningful as a result of the selection and juxtaposition of objects and events, the invisible eye of the camera would correspond to the invisible presence of the unseen husband who spies on his wife through the jealousies, through windows, through doors, and in his imagination. » Ben F. Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>907</sup> Bruce Morrissette, « The Case of Robbe-Grillet », *Novels and Films : Essays in two Genres*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>908</sup> Bruce Morrissette, « Problèmes du roman cinématographique », *loc. cit.*, p. 280-281.

langages filmique et littéraire commandent des modalités compositionnelles ainsi que des expériences esthétiques totalement différentes.

Les deux derniers paradigmes critiques que nous avons abordés constituent les extrêmes opposés de l'interprétation de la filmicité dans les romans robbe-grillétiens. Soit elle se fait métaphorique et pourvoit de significations cinématographiques étrangères les œuvres du néoromancier, soit elle nie catégoriquement la possibilité de voir du filmique chez Robbe-Grillet. Pour notre perspective d'analyse, il convient de trouver une alternative viable à ces positions contraires. Cette voie repose sur un postulat simple : la nécessité qu'il y ait des indices clairs de la présence du cinéma au sein de l'œuvre analysée, indices qui permettent à la lecture de s'engager sur le référent cinématographique de manière à créer chez le lecteur l'effet-cinéma défini par Audrey Vermetten. Suivant cette perspective, le ciné-roman apparaît comme un lieu d'étude privilégié dans la mesure où, en raison de son substrat scénarique, il interpelle directement la technicité du média filmique. Ainsi, nous aborderons ces ouvrages hybrides suivant la voie ouverte par Ben F. Stoltzfus, selon lequel dans le ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad*, « the fundamental conflict which George Bluestone (*Novels into Film*) sees between the novel and the film has broken down. These two art forms are not necessarily exclusive<sup>909</sup>. »

---

<sup>909</sup> Ben F. Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, op. cit., p. 103.

## Les ciné-romans robbe-grillétiens : des œuvres intermédiaires

Analysant les différences entre la littérature et le cinéma, et en s'appuyant sur l'exemple de l'esthétique robbe-grillétienne, Jean Ricardou commente cet « ouvrage curieux<sup>910</sup> » qu'est *L'Année dernière à Marienbad*, œuvre difficilement classable qui, cherchant à effectuer la conjonction de la description filmique et littéraire, « soulign[e] les différences fondamentales qui séparent les relations entre les objets filmés des correspondances entre les objets décrits<sup>911</sup>. » Pour Ricardou, l'aspect redondant de certains passages du film tiré du premier scénario robbe-grillétien, où la bande-son et l'image décrivent simultanément les mêmes éléments de décor, crée un dédoublement particulier de la perception chez le destinataire, lui faisant endosser en même temps les attributs perceptifs d'un spectateur et d'un lecteur :

Jouxtant l'image filmique d'une description parcellaire, Robbe-Grillet exige de la perception du spectateur qu'elle joue *sur les deux niveaux simultanément*. La perception globale se double d'une perception du détail descriptif. Comme tout roman comporte la pédagogie de la lecture qu'il exige, en façonnant la lecture de son lecteur, *L'Année dernière à Marienbad* monte une manière de réflexe conditionné. Même là où la description est absente, la double perception (aidée par l'immobilité des personnages) continue à se produire. Peuvent alors s'épanouir les correspondances filmiques globales, et les correspondances descriptives détaillées. S'efforçant d'obtenir la synthèse de ces deux spécificités, *L'Année dernière à Marienbad* confirme leur existence<sup>912</sup>.

À l'image de la presque totalité de la critique robbe-grillétienne, qui conçoit les ciné-romans publiés comme des ouvrages accessoires ne servant qu'à l'analyse des films

<sup>910</sup> Jean Ricardou, « Plume et caméra », *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p. 71.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 72.

auxquels ils se réfèrent<sup>913</sup>, Ricardou émet ses observations sur la spécificité des images et des mots dans *L'Année dernière à Marienbad* selon la perspective seule de l'œuvre réalisée, confondant texte et film, lecteur et spectateur. Ce faisant, le critique omet de poser la question du redoublement des descriptions dans le ciné-roman, où bien sûr domine le verbal et s'absente l'image animée. Or, une lecture attentive du ciné-roman aurait permis à Ricardou de constater que Robbe-Grillet programmait déjà dans *L'Année dernière à Marienbad* le double registre descriptif constaté dans la version filmique du récit. Posant ce problème en guise d'introduction à notre analyse des ciné-romans robbe-grilléliens, nous élargirons quelque peu les conclusions observées par Ricardou : il ne sera pas tant question de souligner les différences entre les types de décodages qu'impliquent les médias cinématographique et littéraire, que de démontrer comment les sections narrato-descriptives du ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad*, malgré le matériau scripturaire sur lequel elles reposent, forcent la perception filmique, altérant ainsi la « réciproque limitation des deux [types de] lectures<sup>914</sup> ».

L'observation effectuée par Ricardou sur le redoublement des descriptions dans le film réalisé par Alain Resnais à partir du scénario de *L'Année dernière à Marienbad*, peut aussi être effectuée sur le plan purement livresque du récit, où souvent les paroles des personnages décrivent les éléments du décor en des termes fortement analogues aux sections narratives. Mais contrairement à la version filmée où, selon Ricardou, en raison de leurs compétences partagées, le visuel complète le

---

<sup>913</sup> Par exemple : Marjorie H. Hellerstein, « The Hidden I and the Camera Eye », *Inventing the Real World. The Art of Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 59-79, où la critique envisage les ciné-romans robbe-grilléliens comme des outils d'analyse pour les films.

<sup>914</sup> Jean Ricardou, « Plume et caméra », *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p. 72.

verbal, l'effet créé par cette adjonction dans le ciné-roman apparaît d'abord fortement pléonastique. Les premières pages du récit sont à cet égard évocatrices<sup>915</sup> : alors que les didascalies décrivent un décor luxueux et baroque, où se multiplient les couloirs, les halls, les colonnes, les tableaux, les moulures, les boiseries, les ornements, etc., la voix du narrateur énonce en écho :

*Voix de X : Une fois de plus –, je m'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, – lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, – silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiseries, de stuc, de panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, lourdes tentures, – encadrements sculptés des portes, enfilades de portes, de galeries, – de couloirs transversaux, qui débouchent à leur tour sur des salons déserts, des salons surchargés d'une ornementation d'un autre siècle, des salles silencieuses<sup>916</sup>...*

L'impression de redondance est certaine : tant dans les dialogues qu'au sein des didascalies, un même décor nous est décrit, dans un vocabulaire comparable. Toutefois, chacune de ces descriptions est créée suivant des règles compositionnelles spécifiques, ainsi que dans des contextes et selon des visées qui font différer sensiblement les paramètres de réception chez le lecteur.

L'altérité entre les paroles des personnages et les didascalies dans le ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad* est d'abord soulignée par une typographie singulière : les premières sont placées en italique, isolées du texte, introduites par une indication précise signalant le locuteur. Elles sont ainsi différenciées sur le plan de leur présentation matérielle, puisque les didascalies se présentent au contraire en caractères romains. Suivant les conventions du scénario, Robbe-Grillet précise de la

<sup>915</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p. 23-26.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

sorte que les sections dialoguées de son découpage filmique ne s'offrent pas au transfert en images, contrairement aux didascalies. Ces dernières, au contraire, montrent plusieurs indices de leur intermédialité. Une forte dominante visuelle empreint les didascalies : le « on voit » scénarique se manifeste à plusieurs reprises et les descriptions s'y trouvent plus foisonnantes, plus précises, dominées par les jeux du visible (netteté de l'image, contrastes, ombre et lumière, etc.). Des « acteurs » singuliers s'y montrent, qui pointent tous vers une certaine visualité : la caméra, l'image, le champ, le cadre, la photographie, etc. De plus, le procès énonciatif des didascalies est à forte dominante illocutoire : son métalangage technique (malgré son caractère parfois approximatif) sous-tend un « devoir faire » qui prend la forme d'un impératif de réalisation et qui force la mise en images des mots. L'effet général est éminemment cinématographique :

Le mouvement de caméra, amorcé sur la fin du générique, se poursuit, lent, rectiligne, uniforme, le long d'une sorte de galerie, dont on voit un seul côté, assez sombre, éclairée seulement par des fenêtres régulièrement espacées, placées de l'autre côté. Il n'y a pas de soleil, peut-être même est-ce la tombée du jour. Mais les lumières électriques ne sont pas allumées ; à intervalles constants, une zone plus claire, en face de chaque fenêtre invisible, montre avec plus de netteté les ornements qui couvrent la paroi.

Le champ de l'image comprend tout le mur, de haut en bas, avec une bande peu étendue de plancher ou de plafond, ou les deux à la fois. La photographie n'est pas prise face au mur, mais légèrement de biais (vers la direction dans laquelle avance l'appareil).

La paroi ainsi découverte, explorée régulièrement mètre par mètre, est la même que celle aperçue déjà entre les deux derniers tableaux du générique : c'est-à-dire une surface ornée d'une profusion de baguettes, cimaises, frises, corniches, appliques et ouvrages en stuc de toutes sortes<sup>917</sup>.

Si leur propos est souvent analogue et si elles reposent sur un même matériau verbal, les descriptions qui se présentent dans les dialogues et les didascalies impliquent des

---

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 25.

paramètres de réception différents : alors que les premières sont destinées exclusivement à l'« oreille tout intérieure<sup>918</sup> » du lecteur, les secondes tendent plutôt à encourager une expérience seconde de type filmique. En ce sens, l'effet-cinéma fonctionne pleinement dans les sections narrato-descriptives de *L'Année dernière à Marienbad*, comme le souhaitait d'ailleurs le néoromancier au moment de l'écriture du scénario : « Ce que j'ai remis à Resnais (et que j'ai publié ensuite aux éditions de Minuit sous le nom de Ciné-roman) c'était déjà un film visualisé, c'est-à-dire que j'ai décrit à Resnais non pas une histoire mais des images<sup>919</sup>. »

À partir de ces remarques préliminaires, il convient de définir avec exactitude le fonctionnement intermédial du ciné-roman robbe-grillétien, de *L'Année dernière à Marienbad* à *C'est Gradiva qui vous appelle*. Nous survolerons la dynamique intermédiale de ce type hybride d'écrit à la lumière du discours critique qui, généralement, conteste leur potentiel visuel, en nous concentrant principalement sur *Glissements progressifs du plaisir* où se manifeste d'une manière particulièrement achevée l'effet-cinéma. Nous terminerons nos observations avec *C'est Gradiva qui vous appelle* où s'opère un tournant majeur dans l'évolution du genre, puisque le rôle actif du lecteur sur le plan de la visualité du récit se voit acquérir une importance jusqu'alors inédite.

Peu de critiques se sont penchés sur les ciné-romans robbe-grilléliens, du moins sur le plan de leur singularité scripturaire. Ce manque est certainement dû à la

---

<sup>918</sup> Selon les termes de Robbe-Grillet, déjà rencontrés. Alain Robbe-Grillet, « Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène au cinéma », *Le Voyageur, op. cit.*, p. 91.

<sup>919</sup> Alain Robbe-Grillet, en entrevue avec Jean-Jacques Brochier, « Alain Robbe-Grillet : deux activités parfaitement détachées l'une de l'autre », *loc. cit.*, p. 15.

domination du discours structuraliste, qui a longtemps contribué à cantonner le verbal et le visuel, favorisant peu l'étude comparée de telles œuvres hybrides. Robbe-Grillet lui-même s'est fait occasionnellement le porte-étendard de cette doctrine, avançant à propos de *Glissements progressifs du plaisir* que « [r]ien ne peut "remplacer" les images et les sons constituant la matière textuelle de cette œuvre [le film], même les descriptions plus ou moins précises que l'on trouvera dans les pages qui suivent<sup>920</sup>. » La rareté du discours critique est assurément aussi causée par le propos dépréciatif tenu par Robbe-Grillet envers son œuvre cinéromanesque, préférant à ces ouvrages atypiques les films réalisés : « [L]e livre que l'on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui-même. L'œuvre, c'est le film, tel qu'on peut le voir et l'entendre dans un cinéma<sup>921</sup>. » Néanmoins, quelques théoriciens se sont tout de même intéressés aux ciné-romans robbe-grilléliens. Nous avons déjà rencontré les cas de Alain et Odette Virmaux qui ont analysé, dans *Un genre nouveau : le ciné-roman*, la littérarité des ciné-romans de Robbe-Grillet, sans toutefois se pencher réellement sur les spécificités scénarique et visuelle de ces récits hybrides. Encore une fois, nous devons à Jeanne-Marie Clerc la première étude approfondie de la pratique robbe-grillélienne de ce genre littéraire. Toutefois, les idées qui guident la théoricienne dans son analyse de la visualité des ciné-romans robbe-grilléliens diffèrent de beaucoup des perspectives qui pilotent les nôtres.

Pour Clerc, le travail d'écriture cinéromanesque de Robbe-Grillet vise la déstructuration du sens, le brouillage de la référence et, en fin de compte, l'autotélisme. Observant l'évolution du ciné-roman robbe-grillélien jusqu'à

---

<sup>920</sup> Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, op. cit., p. 9.

<sup>921</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, op. cit., p. 7.



*Glissements progressifs du plaisir* (*C'est Gradiva qui vous appelle* n'était pas publié au moment où Clerc a effectué ses observations), la théoricienne constate que dans son travail d'écriture filmique, Robbe-Grillet cherche moins à représenter les images d'un éventuel film que sa propre « aventure créatrice<sup>922</sup> ». L'aspect programmatique que le ciné-roman tient du scénario ne se voit pas étranger à ce processus de brouillage de l'image. Robbe-Grillet, promouvant un « discours [qui] s'efforce d'"instaurer" cette réalité à venir que sera le film<sup>923</sup> », chercherait d'un même souffle à miner toute possibilité de représentation mentale de l'œuvre filmique. Ce brouillage référentiel se réalise, selon Clerc, d'une manière assurée dans *Glissements progressifs du plaisir*, où le néoromancier use des conventions de l'écriture filmique afin de rendre impossible la reconnaissance des images sous-tendues par le texte. Pour ce faire, l'écrivain fragmente à l'extrême son récit, spatialise son histoire et multiplie les renvois à des scènes précédentes ; ainsi, le ciné-roman acquiert sur le plan diégétique une discontinuité qui contribue à opacifier l'image : « contrairement à l'homogénéité référentielle postulée habituellement par le plan filmique, le ciné-roman décrit un espace dont est régulièrement souligné le caractère fragmentaire et discontinu<sup>924</sup>. » D'un même souffle, le néoromancier fait proliférer les termes techniques propres au langage filmique<sup>925</sup>, d'une manière telle que « le destinataire non averti [de ce]

---

<sup>922</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, op. cit., p. 277.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>925</sup> Comme le démontre le relevé du montage de *Glissements progressifs du plaisir*, qui se singularise par l'austérité de son style. Rappelons que *Glissements progressifs du plaisir* est un ciné-roman composé de trois parties distinctes : le synopsis résume l'histoire, la continuité dialoguée tient lieu de scénario et le relevé du montage consiste en un inventaire descriptif et numéroté des plans. Pour Clerc, qui reprend l'idée à Robbe-Grillet, le ciné-roman perd son sens tout au long de cette structure évolutive, au profit de la forme. Or, comme nous l'avons brièvement noté au premier chapitre, à la lecture du ciné-roman, il apparaît que c'est moins le sens de l'œuvre qui se perd que les éléments de

discours manifestement trop spécialisé<sup>926</sup> » risque de s'en voir totalement exclure. Enfin, les indications de régie, les commentaires et l'aspect performatif du cinéroman tendent à créer un récit qui pointe moins vers son référent iconique que vers l'énonciateur même du discours ; ainsi pour Clerc, dans *Glissements progressifs du plaisir* « c'est moins le contenu des énoncés qui importe que la façon dont ils s'affichent comme actes : ordre, question prédiction, avertissement<sup>927</sup>. » Cette sujétion de l'image à l'énonciation du récit a pour conséquence d'enserrer le lecteur dans la contingence d'un film à réaliser, sans possibilité de visualiser de manière cohérente l'œuvre implicite : « loin de prédominer, l'illusion mimétique liée à la description des images s'efface souvent devant une modalisation proliférante qui ne se contente pas ici, comme c'est le cas dans la plupart des romans, de servir d'alibi à l'auteur pour imposer de façon détournée sa propre vérité, mais confère à l'écriture une ambiguïté réelle liée à son caractère performatif<sup>928</sup>. » Bref, en fragmentant son récit et en saturant d'indications techniques et de régie les sections narrato-descriptives de ses ciné-romans, Robbe-Grillet « [a]chève[e] de brouiller le processus de reconnaissance de l'image derrière les signes écrits<sup>929</sup> », créant ainsi une œuvre qui couple illisibilité et invisibilité. Face à ce type complexe d'ouvrage, le lecteur se trouve selon Clerc « en situation d'échec référentiel<sup>930</sup> » : dans l'impossibilité

---

l'intrigue qui se dissolvent, soit le « sens anecdotique des séquences » (*Glissements progressifs du plaisir*, *op. cit.*, p. 12). Ce sens, d'un état à l'autre du texte, s'efface progressivement derrière les indications de régie, créant ainsi un récit aux allures déstructurées, typiquement robbe-grillétien dans la mesure où il en vient à s'opposer aux « films traditionnels, ceux justement qui vendent de l'anecdote et de la profondeur » (*Ibid.*, p. 13).

<sup>926</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 301.

d'« imaginer » adéquatement l'œuvre filmique, il est sans cesse ramené à de complexes jeux de mots où le sens se perd.

L'écriture du ciné-roman se situe en ligne directe avec les recherches formelles effectuées par Robbe-Grillet sur la forme romanesque, où l'écrivain s'est efforcé de remettre en question les règles du récit conventionnel ; toutefois, en raison du substrat scénarique sur lequel il repose, le ciné-roman apparaît comme un lieu privilégié pour les volontés dissidentes du néoromancier. Pointant vers un film à venir, ce type hybride d'écrit ne vise pas tant à représenter le monde que sa transposition préalable dans un autre système de signes. Cette stratification des niveaux représentationnels sert pleinement les desseins antiréalistes de Robbe-Grillet qui peut ainsi faire migrer la référence du récit du réel vers l'image animée. Cependant, ce déplacement ne va pas sans modifier les modalités d'intellection chez le destinataire, puisque le code scénarique nécessite des compétences lectorales spécifiques, le lecteur devant, s'il veut visualiser adéquatement l'œuvre implicite, revêtir les habits d'un spectateur de cinéma.

Selon Clerc, cette posture réceptive est contestée par le ciné-roman robbe-grillétien, en raison justement de sa composition technique, éclatée et contingente, qui fait de l'image filmique un horizon référentiel inaccessible. Toutefois, il ressort de ses observations que le destinataire qu'elle postule ne s'avère pas familier du genre scénarique<sup>931</sup>, il serait plutôt un lecteur déterminé par de profondes attentes de type réaliste, anticipant une certaine cohérence narrative, une homogénéité diégétique, un

---

<sup>931</sup> Nous avons effectué le même constat en introduction à ce chapitre, à propos de la conception du scénario que développe Clerc, celle-ci considérant le métalangage scénarique comme un frein à la bonne intellection de l'histoire. Dans son analyse des ciné-romans robbe-grilléliens, Clerc perpétue cette idée selon laquelle la technicité du langage scénarique bloque l'accès du lecteur à l'intrigue et à sa mise en images.

sens plein et aisément déchiffrable, en d'autres mots : des codes compositionnels conventionnels, auxquels d'ailleurs Robbe-Grillet s'oppose avec énergie tant dans ses œuvres romanesques que cinéromanesques ou filmiques<sup>932</sup> (où il pratique généralement un art « dysnarratif<sup>933</sup> »). Ainsi, face à l'éclatement qui détermine l'organisation du ciné-roman, à son aspect illocutoire et à son langage parfois hautement technique, un tel lecteur se trouve nécessairement égaré et déçu (selon les termes mêmes de Clerc), car dans l'impossibilité de réaliser mentalement le film implicite : « sans un savoir particulier, [il] ne participe que difficilement à un acte de parole qui, pourtant, le postule comme narrataire<sup>934</sup> ». Ce n'est évidemment pas un destinataire néophyte que vise le ciné-roman : à la manière d'un texte scientifique qui commande une lecture spécialisée, c'est à un lecteur particulier que s'adressent les ouvrages hybrides robbe-grilléliens, adapté à l'esthétique néoromanesque, apte à remplir les trous du scénario, à jouir d'une lecture tabulaire du récit et surtout, détenant un minimum de connaissances filmiques pour être capable de produire, en collaboration avec le narrateur, les images qui se cachent derrière les mots ; bref,

---

<sup>932</sup> Dans « Pour un nouveau cinéma », Robbe-Grillet dit éloquemment : « L'écran de cinéma n'est en aucune façon le monde, encore moins une fenêtre ouverte sur lui : c'est seulement le lieu où s'affrontent des formes et des matières filmiques (exactement comme la toile du peintre est la surface où s'affrontent des formes et des matières picturales), le lieu aussi où notre fonction narrative se voit mise en question à travers et par ce matériau. » Alain Robbe-Grillet, « Pour un nouveau cinéma », *Le Voyageur, op. cit.*, p. 212.

<sup>933</sup> C'est ainsi que Robbe-Grillet qualifie l'art filmique qui s'oppose aux codes narratifs conventionnels, que le néoromancier associe à « l'idéologie » régnante, selon laquelle « un bon film, c'est une belle histoire bien racontée ». Au contraire, le cinéma « dysnarratif [...] vise à introduire dans le système des dysfonctionnements qui le font grincer, soit qu'il montre dans un autre ordre des fragments découpés dans le discours régnant et empêchant ainsi l'effet totalitaire de continuité (l'idéologie ne peut fonctionner que comme un tout, clos et continu), soit qu'il en désigne les effets illusionnistes par un renvoi du matériau et de la technique à leur statut d'artifices (l'idéologie ne s'impose que sous le masque du naturel), soit qu'il en retourne comme un gant les mœurs et les mécanismes (l'idéologie ne travaille bien que si on ne la voit pas travailler). » Alain Robbe-Grillet, « Le Cinéma et l'idéologie », *Le Voyageur, op. cit.*, p. 151-152.

<sup>934</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma, op. cit.*, p. 116.

habile à mettre en scène le film, tel que le commande le « modèle » scénarique sur lequel repose le ciné-roman, selon l'acceptation de Francis Vanoye :

Le scénario est un modèle. Modèle dans le sens, ou la fonction, instrumental(e). D'une certaine manière, le scénario est le modèle du film à faire. Il est la base, le référent, l'intermédiaire entre le projet (le fantasme ?) et sa réalisation. Il figure abstraitement le film, et le détermine concrètement : il est une maquette ; comme telle, il reproduit certaines propriétés du film, mais dans un autre langage et selon une autre échelle, tel un modèle réduit. Le scénario est à la fois figuration et schéma directeur du film<sup>935</sup>.

Or, afin de rendre possible l'intellection juste du film, le ciné-roman robbe-grillétien déploie tout un arsenal d'artifices organisationnels et compositionnels ; car si d'un côté le substrat scénarique sur lequel reposent les ciné-romans nécessite une lecture instruite et active, de l'autre les récits hybrides robbe-grillétiens cherchent par plusieurs moyens à faciliter l'activité interprétative du lecteur en lui fournissant les outils nécessaires à la transposition virtuelle des mots en images. Il convient d'explicitier quelque peu notre propos, à l'exemple de *Glissements progressifs du plaisir*<sup>936</sup>.

Le dispositif organisationnel et compositionnel déployé par Robbe-Grillet dans *Glissements progressifs du plaisir*, loin de bloquer la visualisation du film sous-entendu par ce ciné-roman, constitue au contraire la condition *sine qua non* de sa mise en images par le lecteur, et d'abord, sur le plan de la structuration d'ensemble du récit. Texte en trois états, comme nous l'avons déjà indiqué à l'aune des commentaires de Clerc, *Glissements progressifs du plaisir* paraît a priori commander

<sup>935</sup> Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, op. cit., p.13.

<sup>936</sup> *L'Immortelle* reproduit, à quelques détails près, les mêmes schémas intermédiaires que dans *Glissements progressifs du plaisir*. Ainsi, nous ne traiterons qu'indirectement de cette œuvre cinéromanescque.

une lecture linéaire et évolutive, du synopsis au relevé du montage. Ainsi comprise, l'intrigue de ce ciné-roman semble graduellement s'effacer derrière le foisonnement grandissant du style technique propre au scénario, dominant dans le relevé du montage. L'inconvénient avec cette vision évolutive du ciné-roman est qu'elle proscrit tout retour en arrière, comme tout bond en avant de la part du lecteur ; bref, elle interdit une lecture tabulaire du ciné-roman, pourtant commandée par le récit. Le genre du scénario découpe ses unités et les numérote de manière à permettre une meilleure organisation du travail lors de la réalisation, qui rarement se produit suivant l'ordre exact des séquences dans le récit. Robbe-Grillet souligne d'ailleurs cette particularité du tournage filmique, notant à la scène 7 de son ciné-roman que « [c]ette scène doit commencer par la reprise exacte de l'image qui a terminé le plan 1 (il faudrait donc la tourner à la suite)<sup>937</sup> ». Transposé dans le ciné-roman, le système de numérotation des séquences produit un effet analogue chez le lecteur : il lui permet de se repérer au travers de l'enchevêtrement des plans qui composent le scénario et ainsi, parmi les multiples renvois à des images ou des scènes précédentes, de créer des effets de correspondance entre les images. Ces retours en arrière, s'ils induisent une lecture syncopée, atténuent toutefois la fragmentation du récit en permettant au lecteur de créer des liens de continuité entre les différents espaces et temps représentés. Dans la continuité dialoguée, par exemple, suite à la séquence 15 du ciné-roman où nous est montrée Alice dans sa cellule, sont insérées des images de « ponctuation » (selon les termes de Robbe-Grillet : une vaguelette, une chaussure, une flaque d'eau) ; par souci de cohérence, le texte introduit la séquence 16 en

---

<sup>937</sup> Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, op. cit., p. 39.

effectuant le pont avec la séquence 15 ainsi : « 16. – Suite de la scène n° 15 dans la cellule<sup>938</sup>. »

Le système de numérotation mis en place par Robbe-Grillet dans son ciné-roman ne permet pas seulement des échanges internes à la continuité dialoguée, mais aussi entre celle-ci et le relevé du montage, où l'inventaire des séquences suit exactement la numérotation développée dans la partie médiane du ciné-roman. L'interdépendance entre ces deux états du texte motive une telle correspondance entre les séquences : parce qu'il tronque les dialogues, le relevé du montage requiert le concours de la continuité dialoguée afin de garantir au lecteur l'intégrité du récit filmique. Et parce qu'elle est le lieu d'une certaine contingence (dans la mesure où elle manifeste à plusieurs reprises son incomplétude) et que sa technicité est relativement peu développée, la continuité dialoguée interpelle le relevé du montage où le hasard du tournage s'annule et où le produit filmique se présente dans un état fortement détaillé (numéroté plan par plan et chronométré). Ainsi, pour le lecteur, le relevé du montage offre avant tout des réponses aux questions soulevées par la continuité dialoguée, tant sur le plan du montage que des techniques filmiques ; et en somme, les possibilités de mise en correspondance de la continuité dialoguée et du relevé du montage permettent une meilleure compréhension de l'organisation globale du film impliqué dans le ciné-roman. Prenons par exemple le plan 29 b, inclus dans la séquence 29 : dans la continuité dialoguée, une question est soulevée par le scénariste à propos de l'ajout d'une parole de personnage à ce plan, qui permettrait de donner un effet de continuité à son intercalation dans la séquence 29 : « Puis la scène continue entre Alice et son avocate. Pour que la coupure soit moins nette on pourrait

---

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 63.

entendre sur le 29 b une phrase off d'Alice : "Je vous aide comme je peux !<sup>939</sup>" ». Le relevé du montage révèle ce que la continuité dialoguée ne faisait que supposer et, effectivement, la solution a été adoptée :

**29 b. Ponctuation intérieure :**

366. – Le fossoyeur, dans son trou rectangulaire déjà bien avancé, pioche avec vigueur, s'arrête un instant et reprend son travail. Voix off d'Alice dans la cellule : *Ben, je vous aide comme je peux !* [16 secondes]<sup>940</sup>

À l'image de *Pale Fire* de Vladimir Nabokov où le poème et son commentaire se lisent de manière corrélative, *Glissements progressifs du plaisir* commande une lecture globale. Le lecteur, aidé par le système de numérotation du récit, effectue le saut entre les différents états du texte, permettant à celui-ci d'acquérir la cohérence nécessaire à sa pleine lisibilité. En ce sens, *Glissements progressifs du plaisir* est réellement un « document », selon le terme employé par Robbe-Grillet<sup>941</sup> : c'est un texte atypique qui commande moins une lecture au sens conventionnel qu'un déchiffrement en forme de consultation.

L'intellection juste des images de *Glissements progressifs du plaisir* est aussi rendue possible grâce aux artifices compositionnels mis en place par Robbe-Grillet, notamment au niveau de la continuité dialoguée. Nous ne réitérerons pas les observations effectuées au premier chapitre, où nous avons constaté que la mise en concordance des modèles d'écriture scénarique et romanesque dans ce ciné-roman permettait au néoromancier de créer un récit qui allie d'une manière achevée la

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>941</sup> Rappelons les mots souvent cités de l'auteur en introduction à *Glissements progressifs du plaisir* : « Le présent volume ne prétend pas être une œuvre littéraire ; c'est seulement un document concernant une œuvre qui existe extérieurement à ce volume, et indépendamment : une œuvre cinématographique. » *Ibid.*, p. 9.



technicité du scénario à la lisibilité romanesque, lui offrant ainsi une intelligibilité que son substrat scénarique ne programmait pas à l'origine. Le néoromancier atténue ainsi le caractère spécialisé du scénario, notamment par la reprise de certaines mentions de décors d'une scène à l'autre (rendant ainsi plus aisée la reconnaissance des lieux d'action), par l'assouplissement de certaines indications techniques (qui trouvent occasionnellement à être définies) et par une insertion des dialogues dans le corps scénarique qui rappelle fortement les manières du roman (à l'aide de tirets et de guillemets). Or, en plus de permettre au ciné-roman d'acquérir une lisibilité plus aisée, ce couplage générique a aussi des incidences sur le plan visuel du récit, dans la mesure où l'intrication du roman et du scénario garantit à *Glissements progressifs du plaisir* à la fois sa visualité et sa potentialité filmique. Voyons quelques-uns de ces dispositifs ainsi que leurs incidences.

Alors que le scénario décrit généralement peu, le ciné-roman robbe-grillétien au contraire est généreux de détails sur les décors, les lieux, les costumes et les personnages :

*L'appartement est vaste, tout blanc (le sol comme les murs) et très clair. Les nombreuses baies vitrées par lesquelles entre le jour de toute part sont masquées par des stores en toile blanche, tous baissés mais si translucides qu'ils constituent, par endroits, des surfaces éblouissantes produisant sur l'image un léger effet de diffusion. L'architecture de ce local est comme l'envers de celle que l'on découvrira dans la cellule de la prison, où les rares meubles (en tiges de fer noires) se trouvent adossés aux parois latérales sans ouvertures : ici, au contraire, les murs extérieurs semblent entièrement occupés par des fenêtres et des portes, les rares meubles – et principalement le vaste lit en cuivre avec sa table de nuit assortie – étant alors rejetés vers un espace central, partiellement dissimulé par des cloisons intérieures discontinues<sup>942</sup>.*

---

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

De telles descriptions, fines et minutieuses, sont inhabituelles dans le scénario conventionnel, puisque la visée fonctionnelle de ce type d'écrit rend inutile le détail de ce qui paraîtra à l'écran. À l'inverse du scénario, le ciné-roman robbe-grillétien ajoute à ses schèmes narratifs une foule d'éléments descriptifs qui garantissent au lecteur les ingrédients nécessaires afin qu'il puisse se figurer adéquatement l'univers fictionnel dans lequel évoluent les personnages du récit. Ce faisant, Robbe-Grillet offre au ciné-roman les détails visuels nécessaires à son autonomisation par rapport à son film référent, permettant à l'œuvre cinématographique d'être imaginée malgré son absence.

Comme dans l'exemple brièvement noté plus haut sur les moyens utilisés par Robbe-Grillet afin de créer l'effet-cinéma dans *L'Année dernière à Marienbad*, le néoromancier enchâsse l'intrigue de *Glissements progressifs du plaisir* dans un cadre référentiel filmique qui, grâce aux techniques d'écriture du scénario, permet d'amorcer la lecture sur une expérience de type cinématographique. Les manifestations du cinéma dans le troisième ciné-roman robbe-grillétien sont multiples : tant sur le plan lexical où est constamment signifié l'univers filmique (par l'usage de termes tels : caméra, décor, éclairage, objectif, acteur, plan, séquence, image) qu'à celui du vocabulaire spécialisé (champ-contrechamp, plongée, travelling), en passant par la mention de certaines techniques de l'image et du son (voix off, faux raccord, raccord elliptique, hors-champ) et du point de vue du spectateur sur l'action (qui se manifeste par le traditionnel « on voit », mais aussi au moyen des techniques de composition de l'image qui supposent un spectateur en situation devant l'écran). Ainsi, une foule d'embrayeurs du filmique se manifestent

dans *Glissements progressifs du plaisir*, dont les mécanismes sont généralement aisément déchiffrables pour un lecteur moyen ; comme dans le court extrait suivant où le vocabulaire, l'image (« plan »), la technique (« contrechamp ») et la bande-son (voix « in ») qui composent le système représentationnel du septième art signalent l'horizon cinématographique vers lequel tend le récit :

Nouveau plan de la maîtresse et de la rivale : la première s'apprête à franchir un passage difficile. C'est ensuite un contrechamp (assez serré) du visage d'Alice les regardant fixement et disant à voix haute (in) en séparant bien les mots :

« Maintenant, l'amour va glisser<sup>943</sup>. »

L'univers du cinéma déployé dans ce ciné-roman, au lieu de brouiller la référence à l'image, garantit au contraire la possibilité de sa visualité. L'impératif de réalisation qui sous-tend le langage scénarique prescrit la mise en images des actions qui composent le ciné-roman ; couplé aux abondantes descriptions qui composent ce genre hybride de récit, il engage la visualité latente de *Glissements progressifs du plaisir* au sein du système de représentation filmique, vers la réalisation intellectuelle du film implicite.

Enfin, les commentaires et les corrections qui apparaissent en italique au sein de la continuité dialoguée, s'ils tendent à accentuer la présence d'un narrateur régisseur qui témoigne de son emprise sur le récit, n'en demeurent pas moins un des mécanismes majeurs qui garantissent la visualité de *Glissements progressifs du plaisir*. Il est vrai, comme l'avance Clerc, que ces commentaires tendent parfois à déployer le ciné-roman dans diverses directions, comme lorsqu'ils cherchent à créer des effets ludiques en paraphrasant certains lieux communs de la critique

---

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 56.

cinématographique<sup>944</sup>. Malgré tout, en plus de créer un effet d'homogénéité parmi les fragments qui composent le ciné-roman en lui offrant une « voix » globalisante, ces commentaires servent généralement à apporter les précisions nécessaires à l'intellection juste du scénario, tant sur le plan des décors (comme dans l'exemple des pages 33 et 34, cité plus haut), des costumes, des actions, de la musique et du montage, que des techniques filmiques :

42. – Image de purification par le feu : Alice livrée aux flammes ; son visage est immobile, serein, vaguement extatique. Étudier avec le chef-opérateur ce qu'il est possible de faire – de préférence sans trucage – et dans quel genre de décor. Ce plan doit donner une impression de durée longue. Ce pourrait être, par exemple, sur le sable de la plage, de hautes flammes occupant tout le premier plan et l'actrice debout, un peu en arrière. Écrasée de loin au téléobjectif, cette image confondrait plus ou moins le plan des flammes et celui de la jeune fille. On entend une sorte de glas, et le crépitement du feu.

*Le plan a été réalisé, exactement tel que décrit ici, avec un objectif de 400 mm. Au bruit des flammes se mêlent des litanies grégoriennes et le si d'orgue entendu déjà plusieurs fois dans le film*<sup>945</sup>.

La fonction première de ces commentaires consiste à désamorcer la contingence qui détermine le scénario ; grâce aux détails qu'ils fournissent aux parties plus sombres

<sup>944</sup> Notons que ce phénomène est tout de même rare dans *Glissements progressifs du plaisir* ; par exemple, ce commentaire presque parodique sur le réalisme de la bande-son : « Remarquons, pour les amateurs inattentifs, que ces décors sonores entendus dans la cellule sont soit sans rapport avec l'action (par exemple les bruits de port au n° 7), soit en rapport réaliste direct (on construit un échafaud dans la cour de prison aux n°s 23 et 29), soit encore en rapport métaphorique (les flammes de l'Enfer au n° 33). Dans le cas présent, comme Alice devrait se laver et sans doute va le faire bientôt, il s'agirait davantage d'une liaison métonymique ! Bien entendu, chaque type de liaison peut subir des glissements vers les autres catégories : le port lui-même est peut-être une métaphore de l'évasion, ou l'anticipation de futures scènes au bord de la mer ; et, pareillement, un son métaphorique peut devenir métonymie à la lumière de la séquence suivante (la mer qui déferle sur le visage d'Alice à la fin du n° 21), ou le contraire : ici, par exemple, les bruits de robinets ne sont aussi bien qu'une métaphore ironique de la purification de l'âme. On a sûrement constaté que ces mêmes catégories et glissements se trouvaient déjà mis en œuvre avec les apparitions des divers objets comme signes de ponctuation dans l'image. » *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

du récit, ils permettent au lecteur de se figurer plus aisément l'œuvre filmique latente dans *Glissements progressifs du plaisir*.

À la lumière de ces observations, il ressort que le néoromancier développe dans son troisième ciné-roman une mécanique recherchée qui vise, grâce à la mise en place de procédés d'atténuation de la complexité du genre scénarique et de la promotion d'un univers référentiel de type cinématographique, à élaborer une œuvre qui commande une expérience filmique seconde. Ainsi, la structure globale du récit et le couplage du métalangage filmique et de procédés d'écriture romanesques permettent à *Glissements progressifs du plaisir* de donner à ressentir chez le lecteur l'effet-cinéma nécessaire à la visualisation virtuelle du film impliqué dans le ciné-roman ; loin d'être mis en échec par la technicité et l'éclatement du récit, le lecteur prend au contraire appui sur le potentiel filmique que renferme le genre scénarique. Or, ce travail intellectuel que commande le ciné-roman, Robbe-Grillet l'avait déjà sommairement décrit dans sa préface à *L'Immortelle*, à l'aide d'une image qui a marqué l'imaginaire de la critique, sans toutefois que celle-ci ne prenne la réelle mesure de ses implications. Caractérisant le ciné-roman d'ouvrage abstrait qui, s'il ne peut se substituer réellement aux images du film, peut tout de même agir à titre de palliatif à l'expérience sensible que promeut le cinéma, le néoromancier avançait : « pour celui qui n'a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut aussi se lire comme se lit une partition de musique ; la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'œuvre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer<sup>946</sup>. » Robbe-Grillet souligne la différence traditionnelle qui sépare les mots des images (et à laquelle, nous l'avons vu précédemment, il souscrit) :

---

<sup>946</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 8.

alors que les premiers s'adressent aux capacités conceptuelles du lecteur, les secondes font d'abord appel à ses sens. Toutefois, dans l'analogie créée entre le ciné-roman et la partition musicale se profile une conception particulière de la lecture d'une telle œuvre hybride : certes, le ciné-roman n'est pas le film, toutefois, il permet (et même, promeut, du fait de sa dimension illocutoire) un travail intellectuel de figuration abstraite du film implicite, comme la partition musicale qui emporte déjà le lecteur-musicien vers la mélodie. Dans cet exercice intellectuel se profilent les capacités interprétatives du lecteur, ses compétences à activer l'œuvre filmique seconde. Ce travail d'intellection est pleinement en jeu dans le dernier ciné-roman de l'auteur, *C'est Gradiva qui vous appelle*.

Fidèle à son incapacité à déterminer de manière exacte la nature générique de ses ciné-romans, Robbe-Grillet avance en introduction à *C'est Gradiva qui vous appelle* :

Le présent récit de cette aventure n'est pas un roman, et ne constitue pas encore une œuvre cinématographique. C'est un projet de film, rédigé hâtivement (selon mon habitude pour une « continuité dialoguée » à strict but descriptif) pendant l'interruption assez longue qui a marqué l'écriture de *La Reprise*<sup>947</sup>.

Cette œuvre atypique, intermédiaire entre l'état scripturaire et filmique, se démarque toutefois des ciné-romans antécédents du néoromancier dans la mesure où l'œuvre cinématographique à laquelle elle se réfère n'a pas été tournée au moment de sa publication (comme le démontre l'absence de photographies tirées du film). La réception du ciné-roman s'en trouve profondément bouleversée, puisque d'emblée, ce

---

<sup>947</sup> Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, op. cit., p. 7.

ciné-roman commande une lecture coupée de son référent filmique réel (ce dernier se voit même fortement accessoirisé par Robbe-Grillet qui, tout en reléguant la mise en scène à un autre réalisateur – Dimitri de Clercq –, en conçoit de plus la réalisation sur un mode conditionnel). L'autonomie du ciné-roman à l'égard de son équivalent cinématographique, latente dans les œuvres hybrides antérieures du néoromancier, se voit ainsi fortement affirmée. Or, cette autonomisation implique des paramètres réceptifs singuliers : face à un tel « texte hypothétique », le lecteur s'avère dans l'obligation de revêtir, en plus du rôle de spectateur, celui de réalisateur filmique, aux prises avec la technicité, l'éclatement, l'antiréalisme et les aléas qui déterminent le genre scénarique :

Si je préfère néanmoins en publier sans attendre le texte hypothétique, c'est que cela ne peut en rien nuire à l'accomplissement du projet [le tournage], peut-être même au contraire. Et, de façon paradoxale, son ouverture actuelle, les options qu'il laisse souvent libres entre plusieurs solutions possibles, les indications de mise en scène, de jeu d'acteur, de montage, de bande sonore, etc., qui rompent sans cesse le déroulement de l'intrigue et l'illusion réaliste recherchée dans les œuvres du commerce, ne constituent en rien selon mon point de vue une gêne pour la lecture, ni un empêchement d'entrer dans ce monde imaginaire. Je pourrais même prétendre que les hésitations et divergences concernant « ce qui se passe » sur l'écran ne font que donner un plus grand poids de réel à l'univers mental en train de prendre forme<sup>948</sup>.

Nous aurons reconnu dans cette ouverture du récit un des plus importants présupposés de la modernité littéraire, que Robbe-Grillet applique aux possibilités interprétatives qu'offre le modèle scénarique<sup>949</sup>. C'est dans ces interstices ouverts sur

---

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>949</sup> Éloquemment, Robbe-Grillet oppose la relative liberté créatrice sous-tendue par la lecture du ciné-roman au travail du réalisateur réel, dans la mesure où les contraintes matérielles sont inexistantes pour le lecteur : « Si le film se tourne l'hiver prochain, Dimitri de Clercq, qui assurera la plus grande part de la réalisation, devra en revanche opérer certains choix tenant compte des contraintes financières, des décors naturels qu'il aura retenus et des multiples aléas climatiques ou humains. » *Ibid.*, p. 8.

le film que cherche à être lu le dernier ciné-roman robbe-grillétien, procurant au lecteur une liberté interprétative et un potentiel créateur jusqu'alors inédits pour visualiser l'œuvre filmique virtuelle. Toutefois, cette liberté se voit contrainte par le récit qui cherche à orienter la participation cognitive du lecteur, en sollicitant avec insistance ses souvenirs filmiques à l'aide d'un foisonnant réseau de références qui proviennent essentiellement de la filmographie robbe-grillétienne.

Comme nous l'avons vu à propos de *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet a cherché dans ses ciné-romans à gommer tout effet de contingence, soit en retravaillant le texte après le tournage de manière à corriger les trous du récit, soit en créant un scénario déjà presque « parfait », dont les corrections a posteriori s'avèrent inutiles. *L'Immortelle* et *Glissements progressifs du plaisir* font partie de la première catégorie : ils suivent, à des degrés divers, l'idée développée dans le second ciné-roman publié par Robbe-Grillet, selon laquelle « chaque fois que des modifications du projet sont intervenues en cours de réalisation, le texte qui suit correspond aux solutions effectivement apportées<sup>950</sup>. » *L'Année dernière à Marienbad*, de son côté, est présenté comme étant le scénario même remis à Resnais pour le tournage et n'a donc apparemment subi aucun travail de réécriture, sinon sur le plan de la composition et de l'agencement des dialogues avec les sections narrato-descriptives :

Le texte qu'on va lire est en principe celui qui fut remis à Resnais avant le tournage, rendu seulement plus accessible par une présentation un peu différente (le son et l'image, par exemple, figuraient sur des pages séparées). Mais il était prévu, dès ce moment-là, que certains passages du récit off [...] devraient être modifiés ou complétés lors du montage en tenant compte de

---

<sup>950</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, op. cit., p. 7-8.



l'image définitive (pour obtenir un rapport précis de contenu et de durée) ; ces quelques phrases ont donc été remplacées dans le texte primitif<sup>951</sup>.

Néanmoins, les manifestations de la contingence propre au genre scénarique s'avèrent rares dans ce ciné-roman ; à quelques reprises seulement le narrateur du scénario, manifestement néophyte, s'interroge sur les possibilités techniques du cinéma :

L'homme et la jeune femme font un ou deux pas vers le côté de l'image et A apparaît derrière eux, un peu plus loin, immobile et regardant vers la caméra. (Est-il possible qu'elle devienne peu à peu de plus en plus nette, bien que restant éloignée, tandis que les personnages situés de côté au premier plan perdent au contraire de leur netteté<sup>952</sup>?)

Il n'en demeure pas moins que dans *L'Année dernière à Marienbad*, l'écriture s'avère dans un rapport de complétude certain avec la réalisation, comme aime à le souligner Robbe-Grillet en introduction, qualifiant sa relation avec Resnais de quasi symbiotique : « Ce que j'écrivais, c'est comme s'il l'avait eu déjà en tête ; ce qu'il ajoutait au tournage, c'était encore ce que j'aurais pu inventer<sup>953</sup>. » De *L'Année dernière à Marienbad* à *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet a cherché à atténuer l'effet de contingence propre au genre scénarique, soit en tentant de prévoir dans tous ses détails les qualités de l'image, soit en retravaillant après-coup le texte du scénario, offrant ainsi un produit similaire à la version filmée.

Avec *C'est Gradiva qui vous appelle*, la donne change : le scénario s'avère considérablement troué et l'indétermination, amplement exploitée par le néoromancier (qui surmultiplie les « peut-être », les interrogations et les propositions au mode conditionnel), devient un des acteurs principaux du récit : « La suite de cette

<sup>951</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p. 18.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 9.

séquence se déroule dans les rues et ruelles de la médina de Marrakech et devra être organisée en fonction des lieux choisis pour le tournage<sup>954</sup>. » Dans le même sens :

Après les dernières images mentales en question, on retrouve la voiture rouge arrêtée dans une sorte de cour assez vaste, sur laquelle donnent de nombreuses portes, entrées ouvertes, passages en arcades et issues diverses. Il est impossible d'en faire ici une description précise, puisqu'il faudra chercher d'abord le décor réel du tournage : un lieu étrange et compliqué, avec des possibilités multiples d'accès, rendant vraisemblable ce que l'on comprendra ensuite, c'est-à-dire que l'on accède par là à des locaux en principe différents, la demeure de l'antiquaire, une maison de plaisirs clandestine, d'éventuels cachots pour captives récalcitrantes, un hôtel louche, des entrepôts remplis de marchandises ou d'accessoires pour la location. L'ensemble doit être déroutant et labyrinthique<sup>955</sup>.

Dans de tels passages, Robbe-Grillet signale les vides du texte : les décors sont souvent indéterminés, les effets de montage, d'insertions ou de raccords sont à l'état d'ébauche, les costumes, les poses et les gestes des personnages demeurent à préciser. Bref, dans cette œuvre où « [t]out dépend de ce que le réalisateur veut montrer<sup>956</sup> », le film est manifestement à compléter. Face à l'incertitude volontaire du récit, ce rôle revient au lecteur qui se doit d'enclencher d'une manière particulièrement active ses capacités interprétatives et revêtir momentanément le rôle d'un réalisateur.

La mise en images virtuelles des mots qui composent *C'est Gradiva qui vous appelle* est rendue possible grâce aux techniques d'écriture employées par Robbe-Grillet qui fait appel aux possibilités visuelles du scénario afin de constituer son récit. Ainsi, comme nous l'avons fait remarquer au premier chapitre, *C'est Gradiva qui vous appelle* fait preuve d'une intrication subtile du scénario et du roman qui en fait le ciné-roman robbe-grillétien le plus aisément lisible, très proche de la forme

<sup>954</sup> Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, op. cit., p. 22.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 32.

romanesque. Toutefois, cette simplicité n'atténue en rien son potentiel filmique : ce récit interpelle avec force la visualité qui détermine le septième art, cherchant ainsi à orienter la lecture vers la réalisation mentale d'une œuvre cinématographique. À la manière des ciné-romans robbe-grillétiens précédents, le dernier récit filmique du néoromancier marque avec insistance ses aspirations cinématographiques, évoquant la présence d'un écran sur lequel s'impriment les photogrammes, usant des artifices techniques sonores et visuels du cinéma, exprimant avec persistance la composition de l'image, la profondeur de l'espace et situant comme point focal du récit un narrataire doté des attributs d'un spectateur :

La séquence suivante s'ouvre, en plan rapproché, sur une scène dentaire de rue : un arracheur de dents approche d'effrayantes tenailles de la bouche ouverte d'une adolescente visiblement terrorisée. Deux hommes (un père ? un frère ?) tentent d'immobiliser la patiente et sans doute aussi de l'amener à se laisser faire, mais leurs paroles en arabe semblent assez confuses. Le contre-champ montre la foule des spectateurs, avec en premier plan John, tendu et comme fasciné. Un cri de douleur *off*, arraché à la jeune fille par l'opération, est suivi par une série de râles et de gémissements, qui se mêlent au murmure de la foule, tandis que John porte l'extrémité des trois doigts à sa propre mâchoire. L'épisode se termine par un gros plan du linge blanc taché de sang vermeil que le dentiste exhibe comme un trophée de défloration. Le murmure *off* des assistants est approbateur<sup>957</sup>.

Grâce à ces indices qui permettent d'engager la lecture vers un horizon filmique, le ciné-roman produit un lecteur tel l'aveugle qui se manifeste occasionnellement dans le récit, c'est-à-dire jouissant de « dons de seconde vue<sup>958</sup> » : apte à remplir les vides du texte et à s'« imaginer » le film implicite. Or, afin de mettre en œuvre d'une

---

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 27. Ce personnage de l'aveugle (fréquent chez Robbe-Grillet) semble à certains moments du récit récupérer son sens perdu...

manière assurée ce devenir filmique, Robbe-Grillet couple à la filmogénie latente du récit un imposant système référentiel où domine l'image.

*C'est Gradiva qui vous appelle* s'échafaude sur une foule de références intermédiales à l'image<sup>959</sup>, allant du renvoi à la peinture à la photographie, en passant par le tableau vivant, le dessin à l'aquarelle et la diapositive. Ainsi, en concomitance avec l'écriture filmique, l'icône traverse ce récit jusqu'à en devenir l'horizon interprétatif privilégié : furent les œuvres de Magritte (habituelles chez Robbe-Grillet), d'Eugène Courbet, de Delacroix, d'Auguste Manneret et de Gustave Moreau (pour ne nommer que ceux-ci). Un réseau référentiel de l'image se forme ainsi tout au long du récit, auquel le lecteur est sans cesse renvoyé. Au travers de celles-ci, le connaisseur de la filmographie de Robbe-Grillet peut rapidement reconnaître des citations à certaines œuvres filmiques réalisées par le néoromancier. Ces manifestations intertextuelles se révèlent de manière plus ou moins évidente ; elles reproduisent par exemple la trame de *L'Immortelle* où, dans un décor moyen-oriental tel celui de *C'est Gradiva qui vous appelle*, un homme aux allures troublées recherche une femme également prénommée Leïla. Les citations peuvent être de nature descriptive, par exemple ces indications de décor qui paraissent tirées de *L'Année dernière à Marienbad* : « La voiture rouge s'arrête devant l'hôtel. C'est une bâtisse assez importante à l'architecture baroque et surchargée, mais dans le genre sinistre<sup>960</sup>. » Les références filmiques peuvent acquérir un aspect des plus explicites, comme ce plan de ponctuation fortement inspiré de *Glissements progressifs du*

---

<sup>959</sup> L'expression « références intermédiales » est entendue ici au sens large où la comprend Irina O. Rajewsky dans : « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : a Literary Perspective on Intermediality », *loc. cit.*, p. 43-64.

<sup>960</sup> Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, *op. cit.*, p. 130.

*plaisir* : « Sitôt après ce bruit violent, apparaît alors sur l'écran une grosse vague qui éclate, plein cadre, dans une belle gerbe d'écume<sup>961</sup>. » Enfin, les renvois s'avèrent d'une exactitude certaine dans les cas où des plans particuliers sont clairement évoqués, comme dans le passage suivant où se multiplient les « citations cinématographiques<sup>962</sup> » :

Ces discours sont vus en partie sur l'aveugle parlant, ou sur John lui prêtant une attention perceptible malgré les lunettes noires, mais en plus grande partie des images illustrant le propos, qui seraient par exemple des représentations mentales de John, appartenant ou non aux projections de la cellule génératrice. On pourrait voir en particulier le plan de « Glissements progressifs du plaisir » où Marianne Eggerickx est agenouillée, toute nue, devant le billot où l'attend la hache du bourreau [...], ainsi que le gros plan de décapitation au sabre de la servante dans « L'Homme qui ment », l'esclave enchaînée de « Trans-Europ-Express » qui tourne lentement sur un plateau, l'adolescente crucifiée du « Jeu avec le feu », ou, encore dans « Glissements progressifs du plaisir », la fille exposée nue sur une roue de torture<sup>963</sup>.

À l'aide de ces multiples références intermédiaires à des œuvres filmiques antérieures, à l'image du collage intertextuel qu'est *La Reprise* (qui ne saurait être bien compris sans quelques connaissances de base de la production romanesque robbe-grillétienne), le ciné-roman *C'est Gradiva qui vous appelle* interpelle directement les compétences intertextuelles du lecteur. Cette mémoire filmique, loin d'être accessoire pour la lecture du ciné-roman, s'avère au contraire essentielle à la bonne compréhension des images sous-tendues par le récit : grâce au système de citations mis en place par Robbe-Grillet dans son dernier ciné-roman, le lecteur a la possibilité de recourir à ses souvenirs cinématographiques afin de transposer adéquatement en images plusieurs des séquences qui composent l'œuvre, compensant ainsi certaines

---

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

des insuffisances descriptives du récit. Au moyen des références filmiques que contient ce ciné-roman, la dynamique intermédiaire est ainsi grandement encouragée.

*C'est Gradiva qui vous appelle* impose au lecteur une posture complexe : poussé à visualiser le film implicite en raison du langage technique du scénario, il se doit d'endosser le double rôle de spectateur et de réalisateur d'une œuvre filmique virtuelle. Cette posture réceptive singulière se voit toutefois complexifiée par le vaste système de références filmiques mis en place par le néoromancier dans son dernier ciné-roman, où les citations filmiques agissent à titre d'indices visuels. Ce système suppose un lecteur familier de l'univers filmique robbe-grillétien, apte à se remémorer les œuvres cinématographiques antérieures de l'écrivain afin de pouvoir visualiser adéquatement le film compris par le récit. À l'aide de telles références intermédiaires, *C'est Gradiva qui vous appelle* engage une conception singulière du devenir filmique cinéromanesque, qui repose tant sur les capacités de visualisation du lecteur, que sur ses compétences mémorielles. En ce sens, le dernier ciné-roman robbe-grillétien apparaît comme l'actualisation la plus achevée d'une lecture qui se veut « spectature<sup>964</sup> » : tant au niveau du système de référence sur lequel ce ciné-roman s'appuie, qu'à celui vers lequel le lecteur doit transposer l'histoire, *C'est Gradiva qui vous appelle* désigne le cinéma.

Comme le démontre le dernier ciné-roman robbe-grillétien, c'est à partir de la prégnance de l'image filmique dans l'épistémè contemporaine que se donne à comprendre l'esthétique du néoromancier. Dès les premiers ouvrages de Robbe-

---

<sup>964</sup> Selon l'expression de Michel Larouche et Lise Gauvin, dans : « J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends ? », *loc. cit.*, p. 53-66.

Grillet, la visualité apparaît comme une donnée incontournable et fondamentale de l'écriture. Toutefois, la relation entre le cinéma et le roman s'est longtemps avérée problématique chez l'écrivain, ce dernier refusant catégoriquement d'assimiler ses œuvres filmiques à ses récits romanesques. Dans une entrevue récente donnée à France Culture, Robbe-Grillet réitérait sa position :

Quand j'ai un récit en tête, je sais immédiatement s'il prendra la forme d'un roman ou d'un film. Si j'ai à l'esprit des structures de langage, des structures de phrases, un vocabulaire, un rythme de syntaxe, je sais que c'est un roman. Si j'ai au contraire des images et des sons dans la tête, je sais que c'est un film<sup>965</sup>.

Or, cette impossible assimilation n'empêche nullement les propriétés filmiques de s'acclimater à l'écrit, comme le prouve la publication des ciné-romans : « Il arrive ensuite que je publie sous l'appellation *Ciné-roman* le travail préliminaire écrit qui existe pour certains de mes films, pour *L'Immortelle* en particulier<sup>966</sup>. » Ainsi, si le cinéma et la littérature sont des arts fondamentalement différents en raison de leurs spécificités matérielles, les échanges entre ces deux médias ne s'avèrent toutefois pas irréalisables.

L'analyse des ciné-romans nous a permis d'établir les modalités des transferts intermédiatiques entre le roman et le cinéma chez Robbe-Grillet. Lieu sensible de l'articulation du filmique dans l'écrit, le ciné-roman hybride technicité scénarique et lisibilité romanesque de manière à créer les effets-cinéma nécessaires à la réalisation virtuelle du film qu'il contient. La reconnaissance du filmique apparaît toutefois comme la condition première de la lisibilité de tels textes et nécessite un lecteur aux

---

<sup>965</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 197.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 197.

compétences particulières, jouissant parfois d'une mémoire filmique développée, tant sur le plan des codes cinématographiques qu'il se doit d'activer en raison du substrat scénarique sur lequel reposent les ciné-romans, qu'à celui des connaissances filmiques globales obligatoires à la reconnaissance des références intermédiaires qui y sont incorporées. Œuvres ouvertes, les ciné-romans n'en demeurent pas moins des textes qui, pour être pleinement achevés, nécessitent un lecteur cinéphile, apte à remplir le double rôle de spectateur et de réalisateur.



*NEIGE NOIRE, LES CENDRES IMAGÉES DU RÉCIT*

*La différence entre le cinéma et le roman, c'est qu'au cinéma l'image est toujours pleine. Sa plénitude même et son déroulement peuvent, jusqu'à un certain point y donner le change du style. Tandis que le roman<sup>967</sup> ...*

La pratique aquinienne des médias de l'image n'a pas suscité d'abondants commentaires, ni de la part de la critique qui s'est peu penchée sur les activités télévisuelles et filmiques de l'écrivain<sup>968</sup>, ni de celle d'Aquin lui-même qui n'évoque qu'occasionnellement dans son journal, et dans des termes plutôt dépréciatifs, l'aspect décevant de l'écriture pour l'écran par rapport à la création romanesque<sup>969</sup>. Les idées d'Aquin sur l'image animée sont donc à chercher ailleurs : soit du côté de son expérience télévisuelle et documentaire, ou encore au sein de ses romans.

Écartons d'emblée le travail d'Aquin pour le compte de l'Office national du film<sup>970</sup>, où l'action de ce dernier apparaît quelque peu nébuleuse : les œuvres majeures de l'auteur pour le compte de la société canadienne, *Le Sport et les hommes* et *À Saint-Henri le cinq septembre*, se présentent soit comme un collage d'images

<sup>967</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971, op. cit.*, p. 218.

<sup>968</sup> Rappelons les travaux déjà mentionnés de Jacques Allard, « Hubert Aquin ou le cinéma du romancier », *loc. cit.*, Christiane Lahaie, « Hubert Aquin ou la quête médiatique », *loc. cit.* et Renée Legris, « Les Dramatiques à la télévision 1969-1996 », *loc. cit.*

<sup>969</sup> « Comme j'ai hâte de retrouver les mots et de les suivre, de courir l'aventure avec eux. C'est cela qui me manque le plus en ce moment. La fabrication d'un film ne peut me combler tout à fait, à moins que j'en fasse le montage et que j'en aie inventé toutes les images. Et encore. » Notons que ces propos ont été énoncés en 1961, soit plusieurs années avant qu'Aquin ne commence réellement à remettre en question les modalités conventionnelles de narration de la télévision à l'aide des possibilités filmiques de la caméra. Dans : Hubert Aquin, *Journal 1948-1971, op. cit.*, p. 190.

<sup>970</sup> Pour l'ONF, Aquin a touché de près ou de loin à seize œuvres documentaires, à titre de réalisateur, scénariste ou producteur. Notons particulièrement les œuvres réalisées ou scénarisées par Aquin : *Le Sport et les hommes* (réalisation, 1959), *À Saint-Henri le cinq septembre* (réalisation, 1962), *Le Temps des amours* (réalisation, 1961), *À l'heure de la décolonisation* (scénario et texte, 1963) et *La Fin des étés* (scénario et texte en collaboration avec Anne-Claire Poirier, 1964).

pigées dans la banque d'archives de l'ONF et organisées par le monteur Robert Russell autour d'un sobre commentaire de Roland Barthes, soit comme une œuvre collective où le rôle d'Aquin s'efface derrière celui d'un Jacques Godbout (qui en effectue le commentaire et la narration, en plus du montage avec Monique Fortier) et de plusieurs cinéastes de renom (dont Michel Brault et Claude Jutra, qui sont au nombre des responsables de l'image). Si l'ONF a pu servir à Aquin de lieu de familiarisation avec les moyens de l'écran, c'est surtout du côté de l'écriture pour la télévision que l'écrivain a puisé ses connaissances de l'image animée.

Le précédent chapitre nous a permis d'observer l'expérience acquise par Aquin à la Société Radio-Canada, principalement au niveau des techniques de composition, qu'il a su retirer de l'écriture télévisuelle en participant à la scénarisation d'œuvres téléthéâtrales. Dès le milieu des années 1960, avec l'aide entre autres du réalisateur Louis-Georges Carrier, Aquin a exploité les possibilités créatrices du média télévisuel, concevant des œuvres singulièrement éclatées où se multiplient les artifices techniques de type cinématographique telles la surimpression d'images, la défocalisation de la lentille ou la structuration en flashbacks. Les téléthéâtres *Table tournante* (1968), *24 heures de trop* (1969) et *Double sens* (1971) témoignent particulièrement de cette pratique éclatée du téléthéâtre. Motivé par les propriétés innovatrices de l'image animée, Aquin a tenté de transformer la dramaturgie radiocanadienne en créant des œuvres qui exploitent d'une manière jusqu'alors inédite les potentialités filmiques de la télévision. Ainsi, loin d'avoir vécu l'écriture pour l'écran comme une stricte expérience d'expropriation, tel que le conçoit Marie-Claire Ropars-Wuilleumier à la lumière des insuccès d'Aquin durant

son séjour à l'ONF<sup>971</sup>, il apparaît que la pratique de l'image télévisée a servi de catalyseur aux aspirations filmiques de l'écrivain qui s'y est accompli à titre de concepteur, d'adaptateur, de scénariste et même d'acteur (dans *Faux bond*, 1966).

Sur le plan esthétique, l'intérêt d'Aquin envers la forme téléthéâtrale apparaît motivé par une volonté foncièrement subversive, dans la mesure où l'écrivain s'est largement attaqué au conventionnalisme de l'écriture pour la télévision. Ses expérimentations sur l'image télévisuelle se fondent sur une idée profondément filmique du petit écran, souvent proche du cinéma expérimental ou d'avant-garde. L'écrivain multiplie ainsi les effets déstructurants à l'aide d'intrigues complexes où l'espace et le temps s'entrecroisent et même se chevauchent. Il exploite aussi les possibilités oniriques de la caméra en créant des effets fantasmatiques, qui tendent à brouiller les repères entre la réalité et la fiction. Pour Aquin, comme pour le nouveau cinéma d'Alain Robbe-Grillet, les libertés qu'offrent les techniques filmiques du montage et de la caméra permettent de guider le récit télévisuel hors de ses voies traditionnelles. Or, ce faisant, l'écrivain vise avant tout à bouleverser les attentes du téléspectateur, en le forçant à adopter une position réceptive inédite, souvent foncièrement participative, bref, opposée à celle qu'engendre le récit dramatique conventionnel (l'exemple le plus flagrant étant le projet d'émission « Smash. Faites-le vous-même<sup>972</sup> »). Dans ses œuvres littéraires, le filmique joue la plupart du temps un rôle analogue : il modèle l'intrigue, en remettant en question les formes traditionnelles de la narration, et il reconfigure la posture réceptive du lecteur.

---

<sup>971</sup> Celle-ci note qu'en raison des ratés de la carrière d'Aquin à l'ONF, « c'est avant tout l'expérience d'une expropriation de l'auteur qu'Aquin pourrait avoir retirée du cinéma ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le Spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *loc. cit.*, p. 83.

<sup>972</sup> Tel qu'analysé aux pages 339 et 340 de notre thèse.

Le référent cinématographique se présente dans les œuvres romanesques aquiniennes suivant deux modalités distinctes : intertextuelle et compositionnelle. Sur le plan intertextuel, les romans d'Aquin manifestent plusieurs références à des œuvres filmiques, de manière plus ou moins explicite. Malgré leur apparence souvent injustifiée, l'insertion de ces œuvres dans les romans aquiniens ne s'avère toutefois pas totalement gratuite, puisque souvent elles agissent de manière spéculaire en réfléchissant le contenu des ouvrages où elles se manifestent. La référence au film *North by Northwest* d'Alfred Hitchcock (1959) dans *L'Invention de la mort*, et plus spécialement la mention du personnage d'agent double joué par Eva Marie Saint dont s'éprend le héros du récit filmique<sup>973</sup>, renvoie inévitablement à l'intrigue narrée par René Lallemant, puisque ce dernier vit sa relation amoureuse avec Madeleine tel un policier, animé de profonds soupçons d'infidélité et de trahison. Dans *Prochain épisode*, hormis la trame d'espionnage du *Petit soldat* de Jean-Luc Godard (1963) qui sous-tend dans son entièreté le roman, le cinéma se manifeste sous les traits d'*Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), qui teinte la relation entre le narrateur et K d'une fatalité analogue à celle qui caractérise Orphée et Eurydice<sup>974</sup>, tout en imprégnant l'ensemble du récit d'un esprit carnavalesque hautement baroque<sup>975</sup>. Mentionnons finalement *Il était une fois dans l'ouest* de Sergio Leone (1969) auquel Aquin fait

<sup>973</sup> « Pendant que j'étais au cinéma, où était Madeleine ? A-t-elle espéré que je revienne à elle ? Tandis que je regardais le visage d'Eva Marie Saint multiplié sur l'écran au point que j'étais par rapport à ses lèvres de la grandeur d'une sardine du Portugal, Madeleine se désamait seule dans notre chambre, comme les pleureuses baroques. » Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>974</sup> Amplifié par la musique de *Desafinado* qui ponctue le film de Camus et à laquelle se réfère à plusieurs reprises le narrateur de *Prochain épisode*. *Desafinado* est une chanson composée sur le thème de l'amour impossible, dont le titre signifie éloquentement « désaccordé ».

<sup>975</sup> Aquin associe dans *Prochain épisode* la fête de la Saint-Jean au carnaval carioca. Notons en outre que les renvois d'Aquin à la version cinématographique de *You only live twice* dans *Prochain épisode*, comme les suppose Jacques Allard dans son article « Hubert Aquin ou le cinéma du romancier » (*op. cit.*, p. 122), apparaissent plutôt invraisemblables : le film de Lewis Gilbert n'a été réalisé qu'en 1967, soit deux années après la publication de *Prochain épisode*. Plus évidentes sont les références au livre de Ian Fleming, publié en 1964.

référence dans *Neige noire* et dont l'insertion dans la diégèse contribue à brouiller les repères spatiaux en créant des parallèles inusités entre les espaces désertiques des États-Unis, ceux nordiques de la Norvège et, par voie détournée, l'Italie natale du célèbre réalisateur de westerns spaghetti<sup>976</sup>. À l'aide de ces renvois à diverses œuvres du septième art, Aquin propulse le lecteur vers un hors-texte filmique, au sein d'une importante filmographie où il se voit dans l'obligation d'activer ses souvenirs cinématographiques ; choisissant méticuleusement les films référents de manière à ce qu'ils réfléchissent l'intrigue du roman, il vise à fournir un supplément de sens au lecteur.

Lorsqu'il n'apparaît pas à titre de référence intermédiaire à une œuvre filmique antérieure, le cinéma sert de modèle d'écriture pour Aquin. Le texte mime alors certaines qualités propres au septième art, de manière à créer chez le lecteur un effet proche de celui qui caractérise le spectateur d'un récit cinématographique. Dès *L'Invention de la mort*, le filmique intègre ainsi l'œuvre d'Aquin, plus particulièrement au moment où le narrateur cherche à rendre compte des opérations de sa mémoire à l'aide du fonctionnement de l'appareil filmique :

Il est neuf heures. J'ai l'impression de revoir en accéléré une mauvaise copie de film muet. Les images sautent sur l'écran, striées de rayures, oblitérées comme de vieux timbres. Je revois l'ancienne salle de rédaction du *Canadien* où, depuis cinq ans, j'ai tapé des papiers comme un prêtre désabusé peut faire des sermons sur tout sujet divin, au choix, à une heure d'avis, puis une séquence inachevée avec Nathalie qui remonte sans cesse le même escalier. D'autres images surgissent dans ce déroulement sans découpage : des soirées dans l'appartement de Jean-Paul, à boire et à divaguer, puis une longue promenade de nuit entre la rue Saint-Marc et mon appartement, sous la première rafale de neige de l'hiver. Je me vois avancer dans la neige comme

---

<sup>976</sup> Voir Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 215.

en pleine steppe. Chaque hiver d'ailleurs, Montréal perd son caractère de ville et redevient un avant-poste du Grand Nord<sup>977</sup>.

Dans cet assemblage hétéroclite et même burlesque de souvenirs, le média cinématographique est convoqué à l'aide de références à l'écran, grâce à l'inscription d'une image vieillotte et striée d'un film muet, par l'impression de répétition que suggère la « séquence inachevée » de Nathalie montant l'escalier, par l'absence même de montage qui rythme l'organisation des images (et qui détermine ainsi le travail de la mémoire), enfin par la posture spectatrice qu'emprunte René à l'égard du visible (se voyant lui-même représenté sur l'écran), posture qu'il nous oblige à adopter afin de suivre adéquatement le déroulement de ses réminiscences. Dans *L'Invention de la mort*, le cinéma apparaît ainsi comme un moyen privilégié afin de représenter le fonctionnement des souvenirs ; toutefois, ce modèle est vite rejeté par Aquin qui lui préfère le discours intérieur, plus méditatif.

*Prochain épisode* évoque de manière quelque peu approximative certains cadrages ou prises de vues proprement filmiques, tel ce « point de vue en contre-plongée à grand-angulaire<sup>978</sup> » qui détermine le regard que porte le narrateur sur l'intérieur de la demeure de H. de Heutz ; néanmoins, ces occasions sont rares et permettent difficilement à la lecture de s'orienter décisivement sur le modèle cinématographique. Il faut plutôt attendre *L'Antiphonaire* pour trouver une manifestation affirmée du cinéma chez Aquin, où la structuration du récit et la composition de certains passages interpellent directement le septième art. Le critique

---

<sup>977</sup> Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>978</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 119. Pour une analyse sommaire du cinéma dans *Prochain épisode*, voir l'article précité de Jacques Allard, « Hubert Aquin ou le cinéma du romancier », *loc. cit.*

Robert Mélançon s'est penché sur la présence du cinéma dans *L'Antiphonaire*, analysant la filmicité de ce roman à la lumière du « Plan partiel de *L'Antiphonaire*<sup>979</sup> », où Aquin échafaude l'ossature de son œuvre sur le modèle d'un scénario. Le projet de roman est, effectivement, éminemment filmique : les séquences qui le composent sont courtes, séparées, numérotées comme dans un scénario et surtout, le vocabulaire technique du cinéma y est très présent : « XVIII – FONDU ENCHAÎNÉ DE XVII À XVIII : ...et Jeanne, à San Diego, – quelques siècles plus tard – continue de lire ce journal d'Estienne LeBon<sup>980</sup> ». Cette structuration filmique a été transposée dans *L'Antiphonaire*, selon Mélançon, puisque le récit conserve sur son versant organisationnel les traces de son montage antérieur, agençant de manière plus ou moins fluide les segments textuels qui le composent :

la fragmentation systématique de la suite narrative conduit à un traitement très neuf de la matière romanesque selon des techniques plus ou moins analogues à celles qu'utilise le cinéma : le découpage en fragments ou en "plans" distincts et leur montage en séquences de dimensions variables qui contrastent violemment entre elles ou, plus rarement, s'enchaînent sans la moindre dissonance<sup>981</sup>.

Ainsi, certaines transitions opérées par Aquin dans *L'Antiphonaire* rappellent la technique du fondu, tel ce glissement du « je » de Christine à celui de Renata, au début du récit :

Je ne tourne pas quand je tombe, mais – oh boy... – je tombe bêtement, sans prévenir, sur les carreaux, dans les escaliers, à San Diego et même sur le chemin vicinal entre Novara et Chivasso, ville absolue (*cita absoluta*) vers laquelle je me dirige, pas à pas, porteuse artisanale d'un manuscrit précieux

<sup>979</sup> Hubert Aquin, « Plan partiel de *L'Antiphonaire* », *Point de fuite*, *op. cit.*, p. 99-114.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>981</sup> Robert Mélançon, « Le Téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* », *Voix et Images*, n° 3, 1977, p. 254.

dont j'ai pris livraison à la frontière suisse et qu'un imprimeur de Chivasso attend avec angoisse pour l'imprimer (il s'agit du manuscrit du *Traité des maladies nouvelles* de Jules-César Beausang). Mon nom est Renata Belmissieri [...] <sup>982</sup>.

Pour Mélançon, cet extrait exprime clairement l'affleurement du montage cinématographique dans *L'Antiphonaire* : le passage de la voix narrative de Christine à Renata s'effectue selon une fluidité qui s'apparente au fondu enchaîné cinématographique et vise ainsi à transférer l'histoire de la Californie contemporaine au XVI<sup>e</sup> siècle italien. Précisons toutefois que si ce procédé évoque le mécanisme d'une liaison filmique, l'équivalent au cinéma apparaîtrait plutôt de l'ordre du fondu sonore, obtenu au mixage ; effet spécial qui n'est toutefois pas explicité dans le texte d'Aquin, puisqu'aucun indice acoustique ne vient étayer cette possibilité (tonalité, accent, volume, etc.). Ainsi, dans le cas de la transition observée par Mélançon, il serait plus adéquat de parler d'un « fondu littéraire » au sens où l'entend Bruce Morrissette <sup>983</sup>, puisque cet effet de liaison se présente comme un artifice purement livresque dont la fonction n'est pas d'évoquer l'apparition progressive d'une image en remplacement d'une autre, mais plutôt de créer un effet de style proprement romanesque. Ce transfert de la voix narrative de Christine à Renata n'a donc que très peu à voir avec les possibilités techniques du cinéma <sup>984</sup>.

<sup>982</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>983</sup> Selon l'expression employée par Bruce Morrissette qui, comme nous l'avons observé en introduction à ce chapitre (*supra*, p. 413-414), a répertorié le fonctionnement de tels fondus dans « Problèmes du roman cinématographique », *loc. cit.*, p. 280-281.

<sup>984</sup> Nos observations s'appliquent également à la seconde occurrence d'un « fondu » étudiée par Mélançon dans *L'Antiphonaire*, où le critique voit une liaison filmique entre l'époque contemporaine et le 16<sup>e</sup> siècle effectuée à l'aide du livre de Jules-César Beausang, qui a valeur d'objet de transition : « Le *Theatrum chemicum* publié vers le début de la renaissance (bien qu'anonyme) connut un succès foudroyant – à l'image justement de ce moyen âge diffusif et dilaté. En ce 10 août 1536, à Turin, l'abbé Leonico Chigi lisait le *Theatrum chemicum*, tout en arpentant le petit jardin qui formait la cour intérieure du presbytère de l'église paroissiale de San Tomaso. » Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, *op.*



Plus proche des méthodes filmiques est l'impression de fausse simultanéité créée par Aquin dans *L'Antiphonaire* lorsque Christine entre dans le commerce du pharmacien Gordon, à l'instant même où Renata s'introduit chez l'imprimeur Carlo Zimara :

Pauvre Renata, mais pauvre moi aussi perdue à San Diego, tandis que Renata, toute tremblante, devait rejoindre le village de Chivasso et faire son entrée chez l'imprimeur Carlo Zimara, porteuse du manuscrit de Jules-César Beausang. Le pharmacien de San Diego, en apercevant sa cliente, fit un mouvement vers elle<sup>985</sup>.

Aquin moule cette séquence sur le procédé filmique de la simultanéité, faisant ainsi se superposer deux actions spatialement séparées au sein d'une même temporalité. Mais l'effet est bien sûr éminemment invraisemblable et parodique, puisque ces deux actions s'avèrent en réalité séparées par près de quatre siècles d'histoire. Créant un faux synchronisme entre deux événements temporellement distincts, Aquin subvertit la visée conventionnelle de la simultanéité filmique, produisant à l'aide des artifices du cinéma un effet d'irréalité proche de ceux utilisés par le cinéma de la nouvelle vague et qui détermineront en grande partie le roman *Neige noire*.

Enfin, le cinéma affleure d'une manière assurée dans *L'Antiphonaire* au moment où Christine utilise les conventions du scénario et le langage technique du cinéma afin de raconter une série d'événements passés, selon une visée analogue à celle observée dans *L'Invention de la mort*. Si Mélançon voit dans cette séquence une

---

*cit.*, p. 92. Pour qu'il y ait raccord sur un objet entre deux séquences, cet objet doit nécessairement être présent dans les deux séquences et servir de lien entre celles-ci, ce qui n'est pas le cas dans l'exemple analysé par Mélançon où le livre ne se manifeste réellement dans sa « matérialité » que dans la section mettant en scène Chigi. Cet extrait ne manifeste nullement un effet de transition filmique, à moins de l'envisager d'une manière métaphorique.

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 55.

préfiguration parodique de *Neige noire*<sup>986</sup>, nous considérons au contraire que ce passage témoigne d'une manière assurée des antécédents filmiques sur lesquels repose *L'Antiphonaire* :

Or, comme je disais, voici la scène sur grand écran avec sous-titres et en couleur « technicolor » : après tout, il faut que je m'exécute et que je vous décrive ce qui suit. D'abord, la scène à l'aube, vous en savez tout ce qu'il importe de savoir ; imaginez maintenant qu'après l'obturation (black-out) de l'écran, la vedette féminine est prise en contre-champ en train de se rhabiller, puis, avec élargissement latéral du champ vers la gauche, on aperçoit la chère Christine, revêtue, s'approchant du miroir de la pharmacie murale, devant laquelle elle refait son maquillage. Tout de suite, l'expression de la vedette (moi, encore...) indique qu'elle est découragée, troublée, écœurée d'elle-même<sup>987</sup>...

Certes, comme le croit Mélançon, un certain effet de distanciation critique traverse cette séquence. Toutefois, le ton ironique apparaît moins relever d'une volonté de caricaturer les moyens filmiques que des inclinations autodérisoires de Christine, qui peut difficilement motiver auprès du lecteur désabusé sa relation adultère avec Albert Franconi, le médecin qui doit soigner son amant mourant Robert Bernatchez, lui-même blessé par le mari de Christine, Jean-William Forestier... Contrairement à l'exemple vu plus haut où Aquin détourne les codes du cinéma en créant un effet de fausse simultanéité entre deux événements disjoints, l'aspect parodique de cette séquence aux accents filmiques apparaît injustifiable. Plutôt, le scénarique y est

---

<sup>986</sup> Pour Mélançon, « l'utilisation du langage technique du cinéma évoque des procédés de composition susceptibles, à première vue, d'éclairer l'ensemble du livre ; mais cette dépense métaphorique annonce plus, presque sur un mode à l'avance parodique, le découpage scénique généralisé de *Neige noire* qu'elle ne désigne les techniques de montage mises en œuvre dans *L'Antiphonaire*. » Robert Mélançon, « Le Téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* », *loc. cit.*, p. 254-255. Notons au passage que le concept de parodie anticipatrice avancé par Mélançon est susceptible de poser de sérieux problèmes aux théories de l'intertextualité... Dans le cas de la séquence scénarique de *L'Antiphonaire*, il conviendrait mieux de parler d'une expérimentation de la part d'Aquin, annonciatrice de *Neige noire*.

<sup>987</sup> Ce passage est extrait d'une séquence qui s'échelonne sur trois pages : Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, p. 226-227.

convoqué selon une dynamique intergénérique particulièrement achevée qui fait s'intégrer pleinement le langage du cinéma au sein de l'écriture romanesque, permettant ainsi d'orienter la lecture du roman sur une expérience filmique intermédiaire.

La sensibilité cinématographique acquise par Aquin au cours de sa carrière pour la Société Radio-Canada transparaît dans ses œuvres romanesques où se profilent, à titre de référence intertextuelle et de modèle compositionnel, les potentialités sémantiques et narratives du cinéma. Ces manifestations du septième art, en plus de remettre en question les modalités conventionnelles de narration, permettent d'ouvrir le récit vers un hors texte filmique et de modeler les capacités réceptives du lecteur, le forçant à puiser dans ses souvenirs les références aux œuvres et aux codes cinématographiques nécessaires à l'interprétation adéquate du texte romanesque. Chez Aquin, le cinéma est ainsi un référent et un modèle interprétatif de première importance ; toutefois, c'est dans le roman *Neige noire* qu'il atteint sa forme la plus achevée.

### ***Neige noire* entre texte et image**

Roman cinématographique pour certains, simulacre filmique ou pseudo-scénario pour d'autres, *Neige noire* apparaît comme une œuvre atypique en raison de sa composition intrinsèquement intermédiaire, oscillant entre deux genres littéraires et à cheval sur deux modèles médiatiques. Échafaudé sur le canevas d'un scénario, dont il emprunte la présentation typographique, le langage technique et le caractère

illocutoire, ce texte n'en demeure pas moins marqué par une lisibilité essentiellement romanesque, puisqu'il est parsemé de longues descriptions, commentaires et autres infractions aux normes scénariques dont nous avons donné un aperçu au premier chapitre. Déterminé par sa matérialité scripturaire et par son statut livresque, ce roman se présente néanmoins comme le support d'une œuvre cinématographique virtuelle, empruntant au cinéma ses possibilités techniques, son montage et sa visualité afin de « forcer la perception<sup>988</sup> » du lecteur et lui donner à imaginer le film qu'il contient. À la fois roman et scénario, récit écrit et filmique, *Neige noire* est une œuvre ambivalente qui ne cesse de faire circuler le sens au travers de ses identités multiples.

Il apparaît toutefois curieux que la critique aquinienne ne se soit généralement appliquée à démontrer que l'aspect anticinématographique de *Neige noire*. Comme si la détermination de l'œuvre d'Aquin résidait exclusivement dans les entorses à la visualité qui s'y manifestent, lui octroyant de la sorte le statut d'œuvre non médiatisable, tel que l'entend Pierre-Yves Mocquais : « *Neige noire* se présente comme un paradoxe en ce qu'il est un roman sous forme de scénario, qu'il conteste la possibilité de sa propre médiatisation tout en affirmant les signes tout au long du texte<sup>989</sup>. » D'une manière générale, la critique fonde ses arguments suivant deux points de vue complémentaires : soit l'œuvre d'Aquin met en scène un film exagérément éclaté donc intournable, soit elle conteste de l'intérieur sa visualité et son devenir cinématographique. Mais ce que suggère avant tout la critique

---

<sup>988</sup> Mylène Nantel, « Le Roman cinématographique : roman ou scénario ? », dans : Michel Larouche (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2003, p. 27.

<sup>989</sup> Selon les termes de Pierre-Yves Mocquais, en « Introduction » à : Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. xxxiii.

aquinienne, c'est l'idée selon laquelle l'écrivain affirmerait dans *Neige noire* la supériorité du verbal sur l'iconique.

Les tensions mises en œuvre par Aquin dans *Neige noire* entre la forme romanesque et celle du scénario a largement incité la critique aquinienne à analyser le statut du filmique dans ce roman. Relevant une relation dialectique entre l'image et l'écrit, la critique s'est particulièrement intéressée aux portions du roman où le filmique est infirmé par l'écriture romanesque. Sur le plan de la faisabilité du film (réelle ou virtuelle), Jacqueline Viswanathan note qu'en raison de la pléthore des termes savants, du foisonnement des techniques de manipulation de l'image et de la complexité du montage mis en œuvre par Aquin, le film impliqué dans *Neige noire* s'avère sinon intournable, du moins « proprement insupportable à l'écran<sup>990</sup> ». Face aux assemblages hétéroclites de plans décrits par Aquin, « [o]n est pris d'une sorte de vertige qui loin de favoriser l'image semble l'annuler dans un tourbillon d'inserts et de surimpressions<sup>991</sup> » ; par conséquent, le lecteur de *Neige noire* se voit dans l'impossibilité de visualiser adéquatement les images du film : « L'écran n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde ; il figure parfois un néant dont la blancheur arrête tout regard, parfois un trou sombre comme l'enfer<sup>992</sup>. » Ces arguments font écho à ceux avancés par Jeanne-Marie Clerc à propos des ciné-romans robbe-grillétiens ; à l'image du néoromancier français qui, selon celle-ci, chercherait à empêcher la pleine intellection de ses ciné-romans par l'exacerbation du code scénarique, Aquin compromettrait la visualité de *Neige noire* en promouvant une esthétique quasi non

<sup>990</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 143.

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>992</sup> Jacqueline Viswanathan, « L'Imaginaire du cinéma ans trois romans québécois », *loc. cit.*, p. 111-112.

figurative, déterminée par un imposant travail de déréalisation de l'image. Il convient d'interroger à nouveau les présupposés d'une telle affirmation : faire sortir le récit cinématographique de ses cadres traditionnels équivaut-il nécessairement à lui interdire toute visualité et toute filmicité ? La réponse nous a été fournie au chapitre dernier, lors de l'analyse des téléthéâtres aquiniens, où nous avons pu constater que l'important travail de travestissement pratiqué par Aquin sur l'image télévisuelle, qui apparaît fortement analogue à l'esthétique filmique développée dans *Neige noire*, n'a nullement empêché la réalisation et la diffusion de certains de ses téléthéâtres les plus éclatés (qui plus est, sur les ondes d'un média réputé pour son conservatisme). De plus, il serait opportun de souligner les affinités de l'esthétique filmique d'Aquin avec le cinéma non narratif, et plus spécifiquement les systèmes fondés sur la non-figuration (par exemple, *Lignes verticales* de Norman McLaren, 1960) et la forme associative (à l'image d'*Un Chien andalou* de Luis Buñuel, 1928)<sup>993</sup>. En effet, certaines séquences de *Neige noire* font montre d'un important travail de déformation de l'image, de manière à évoquer des formes abstraites, tel le trajet emprunté par l'hélicoptère qui emporte Nicolas, à la recherche du corps de Sylvie :

L'hélicoptère frôle les arêtes rocheuses, vole dangereusement près des éperons et des tourelles qui, comme des bouts de solives, sont décelables sous les toits de neige. Plongées : la caméra surplombe les cours des fleuves immobiles et remonte des vallées épiglaciaires. Puis, demi-tour : descendre ce

---

<sup>993</sup> Nous empruntons ces catégories à la typologie des systèmes filmiques non narratifs développée par David Bordwell et Kristin Thompson dans *L'Art du film. Une introduction*, Paris, De Boek Université, coll. « Arts et cinéma », 2000, p.159-203. Ces théoriciens définissent la forme abstraite comme résultant « des seules caractéristiques visuelles des images, à partir de comparaisons ou d'oppositions entre des couleurs, des formes, des rythmes ou des dimensions. » *Ibid.*, p. 180. De son côté, « [d]ans la forme associative, des qualités expressives et des idées abstraites sont suggérées par des rapprochements d'images. [...] le simple fait que ces sons et ces images sont juxtaposés nous incite à chercher ce qui les relie – une association. » *Ibid.*, p. 189-190.

qu'on a remonté, coller de trop près les pentes poudreuses, éviter de justesse de trancher la glace au couteau. Rendre la caméra vomitive<sup>994</sup>.

D'autres scènes juxtaposent des images hétérogènes, de manière à créer des associations signifiantes à travers certains éléments disparates de l'histoire, par exemple entre les personnages de Linda et de Sylvie :

NICOLAS

Ton zip est mal remonté. Tourne-toi, je vais te faire ça.

Elle tourne le dos à Nicolas qui s'exécute consciencieusement. Quand les mains de Nicolas sont dans les cheveux de Linda, une série de plans de la chevelure de Sylvie sont interpolés<sup>995</sup>.

L'aspect profondément baroque de l'écriture filmique déployée dans *Neige noire* ne saurait nuire à sa visualité, mais seulement aux conventions du « cinéma dit de "papa" », selon l'expression employée par Alain Robbe-Grillet afin de qualifier les œuvres du grand public<sup>996</sup>, où règne un ensemble de règles de composition qui tendent à réduire les discontinuités entre les plans et les séquences, de manière à rendre les artifices techniques du cinéma transparents aux yeux du spectateur. Sur le simple plan du montage, David Bordwell et Kristin Thompson associent ces conventions esthétiques du cinéma narratif au « système de la continuité » :

Ce qui rend le système de la continuité « invisible » est sa capacité de mettre en œuvre une série de techniques si bien acquises par le spectateur qu'elles paraissent automatiques. Cela en fait un outil puissant pour le réalisateur qui désire conforter les attentes habituelles des spectateurs ; il devient une cible importante pour celui qui, à l'inverse, veut utiliser la technique

<sup>994</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>996</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p. 10.

cinématographique pour remettre en question ou transformer nos activités perceptives normales<sup>997</sup>.

Notons dès maintenant que dans *Neige noire*, Aquin contrevient souvent aux règles de la continuité filmique en pratiquant à l'écrit un cinéma de la « discontinuité<sup>998</sup> » qui vient brouiller les réflexes perceptifs du lecteur-spectateur, visant en définitive à orienter son interprétation de l'histoire. Nous analyserons cet aspect du cinéma aquinien au cours des pages subséquentes.

À côté de ces réflexions sur la mise en images du film latent dans *Neige noire*, la critique s'est également particulièrement intéressée aux multiples passages du récit aquinien où les mécanismes de l'écriture romanesque s'imposent d'une manière telle que l'image filmique s'en trouve totalement escamotée. Ces observations sur les résistances du texte à sa mise en images se fondent toutes, d'une manière plus ou moins allusive, sur les positions précoces développées par Jacqueline Viswanathan dans son article sur la forme du roman-scénario. D'une manière générale, elles soutiennent l'idée selon laquelle « dans *Neige noire* l'image visuelle est toujours absente par définition bien qu'elle hante à l'évidence tout le texte et toute lecture. Comme le remarque bien J. Viswanathan, *Neige noire* ne fait littéralement rien voir du tout et il ne faut point laisser inaperçue la piquante ironie du texte qui insiste sur le visuel du film<sup>999</sup>. » Les infractions de *Neige noire* au code de la visualité, si elles apparaissent survalorisées par le discours critique, n'en sont pas

<sup>997</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, op. cit., p. 363.

<sup>998</sup> Selon l'expression de Bordwell et Thompson, pour lesquels le montage par discontinuité, caractérisé par un usage éclaté des techniques filmiques, s'oppose à la linéarité du cinéma conventionnel de type hollywoodien. *Ibid.*, p. 373-378. Le cinéma de la discontinuité apparaît similaire au système dysnarratif décrit par Alain Robbe-Grillet dans « Le Cinéma et l'idéologie », *Le Voyageur*, op. cit., p. 149-152. Voir à ce propos notre commentaire au chapitre précédent (*supra*, p. 424, note 933).

<sup>999</sup> Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, op. cit., p. 200.



moins d'une importance notable dans l'économie du roman, qui ne cesse de jouer sur l'entre-deux du texte et de l'image. Ainsi, *Neige noire* met en scène à plusieurs reprises certaines descriptions d'objets, de lieux ou de couleurs qui résistent à leur mise en images : « Le pendentif de Sylvie, par exemple, évoqué en un luxe de détails, est irreprésentable, et les descriptions géographiques sont en fait plus symboliques, oniriques, exotiques ou fantastiques que réalistes. La récurrence de la couleur rouge ne vaut que par la diversité sémantique de ses occurrences<sup>1000</sup> ». De plus, le roman d'Aquin insiste à plusieurs reprises sur l'impossibilité de transposer à l'écran certains de ses commentaires ou de ses actions, à l'image des « considérations érudites sur la gemméléité de Hamlet et Fortinbras<sup>1001</sup> » répertoriées par André Lamontagne :

Il est possible de charrier de la mélancolie sur grand écran, de voir l'infini du désert dans l'œilleton, de cadrer l'invisible à l'œil nu, mais il est rigoureusement impossible de transmettre à l'image des spéculations sur les relations secrètes que la reine Gertrude aurait eues avec Fortinbras à Undensacre, dans ce lieu même où le fils a été enterré<sup>1002</sup>.

Ainsi, dans ce récit dont même le titre « est inconcevable en dehors d'un oxymoron rhétorique qui n'est possible que dans la langue<sup>1003</sup> », Aquin réunit une foule d'artifices qui tendent à souligner l'impossibilité de transposer les mots en images. Ce faisant, il chercherait à affirmer la domination de la textualité sur la filmicité et ainsi déclarer « la faillite de l'écriture cinématographique<sup>1004</sup> », pour en définitive établir « une communication directe du narrateur avec son vrai narrataire : le *lecteur*

---

<sup>1000</sup> Pierre-Yves Mocquais, en « Introduction » à : Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. xl.

<sup>1001</sup> André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>1002</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>1003</sup> Jacqueline Viswanahan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 143.

<sup>1004</sup> André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 205.

du texte<sup>1005</sup>. » Si les observations de la critique aquinienne permettent de mettre en relief certaines insuffisances de l'image filmique à l'égard de la littérature, il est toutefois à noter que le dernier roman d'Aquin ne déclare pas l'échec inconditionnel du système cinématographique. Au contraire, sensible aux ressources du septième art, Aquin souligne à maintes reprises dans *Neige noire* le fort potentiel expressif du système filmique, qui se révèle parfois supérieur aux moyens de représentation littéraires. Dès les premières pages du récit, le romancier signale la possibilité du cinéma de rendre compte d'éléments aussi difficilement représentables que les dissensions entre les pères d'Hamlet et Fortinbras : « Il est assurément difficile de traduire ces rivalités dynastiques en prises de vues. Rien, toutefois, n'est impossible<sup>1006</sup> ». Dans la même veine, régulièrement au long du récit la narration met en relief l'insuffisance des mots à rendre compte de certaines composantes de l'histoire, exploitant au contraire les moyens d'expression du cinéma ; par exemple, dans la description de l'atmosphère qui règne lors d'une séquence où dialoguent Nicolas et Linda : « La conversation est inessentielle et, de coup, désordonnée. Une lenteur, indéfinissable autrement qu'en images, s'instaure dans le déroulement de cette scène<sup>1007</sup>. » Enfin, dans *Neige noire* les ressources du système cinématographique outrepassent les limites de la représentation iconique : à plusieurs reprises dans son dernier roman, Aquin permet à la bande-son de pallier les carences de l'image, soulignant ainsi un important potentiel d'expression du cinéma : « S'il n'y a pas moyen de véhiculer la tristesse contenue dans cette dernière assertion, si les travellings cahoteux ne rendent pas avec acuité le mal d'être sur l'écorce

<sup>1005</sup> Jacqueline Viswanathan, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *loc. cit.*, p. 144.

<sup>1006</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p. 24.

impénétrable du réel, alors l'image ne vaut rien. Elle est nulle et il ne reste plus qu'à inventer un substitut musical pour exprimer cette grande désolation qu'on ressent : une cantate pour la vallée de la mort<sup>1008</sup>. » La réfutation des possibilités figuratives du septième art, telle que répertoriée par la critique aquinienne, s'avère à maintes reprises contredite dans *Neige noire*, où le filmique est régulièrement promu à titre de moyen d'expression privilégié.

Il apparaît à la lecture de *Neige noire* que les qualités médiatiques de ce texte contradictoire ne sauraient se réduire à son caractère verbal. Si le dernier roman d'Aquin brouille par intermittence la visualité du film qu'il contient, il n'en demeure pas moins qu'il convoque d'une manière soutenue l'imagerie filmique, forçant ainsi le lecteur à endosser le rôle d'un spectateur. La relation intermédiatique dans *Neige noire* apparaît ainsi analogue à la dynamique intergénérique observée au premier chapitre, sur le plan de l'articulation du roman et du scénario : les mots et les images qui organisent ce roman sont entraînés dans une double dynamique d'affirmation et de réfutation de leurs identités médiatiques, où chaque média à la fois s'oppose à l'autre et le complète. C'est suivant une telle logique différentielle que se donne à lire le dernier récit romanesque composé par Aquin, permettant au roman et au film qu'il sous-tend de coexister dans un même espace intermédiatique et à la signification de s'activer dans les interstices qui les séparent<sup>1009</sup>. Mais pour qu'une telle relation

---

<sup>1008</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1009</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier a pertinemment soulevé dans son article « Le Spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin » l'action paradoxale mise en pratique par Aquin dans *Neige noire*, entre le roman et le cinéma, suivant le modèle du simulacre deleuzien et nietzschéen. Toutefois, les conclusions auxquelles arrive la théoricienne concernant la dynamique intermédiatique à l'œuvre dans *Neige noire* s'avèrent quelque peu éloignées des postulats qui guident notre analyse de ce roman. Pour Ropars-Wuilleumier, la dynamique différentielle mise en œuvre par Aquin dans *Neige noire* a pour effet d'altérer irréversiblement les identités médiatiques mises en coprésence, les égarant ainsi au cœur de la différence : « la sémiotisation du texte tient moins

intermédiatique ait lieu, le filmique se doit d'être affirmé d'une manière assurée par le roman. Julie Leblanc a délimité les contours de cette affirmation, lisant *Neige noire* comme « un long essai sur l'efficacité de l'expressivité filmique<sup>1010</sup> », où le cinéma apparaît comme un média jouissant de propriétés représentationnelles supérieures à celles de la littérature, tant sur le plan de l'expression, grâce à ses multiples capacités techniques et visuelles<sup>1011</sup>, que sur celui du traitement de la temporalité<sup>1012</sup>. Selon Leblanc, cette survalorisation du cinéma a une fonction singulière dans l'économie du roman : désignant le système de représentation cinématographique comme étant plus apte que le langage verbal à rendre compte de l'expérience du réel, elle détermine les paramètres de réception de *Neige noire*, suggérant au lecteur d'endosser les attributs d'un spectateur : « la verbalisation des images cinématographiques présentée dans *Neige noire* est beaucoup plus qu'un simple simulacre filmique ; elle agit comme son interprétant, anticipant et analysant

---

à l'injection qui s'y ferait d'un corps étranger – celui du cinéma – qu'à l'impossibilité de donner corps à chacun des deux langages à la fois impliqués et récusés par l'engrenage d'une langue unique et toujours doublée. » (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier « Le Spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *loc. cit.*, p. 95.) L'effet de cette action paradoxale sur la visualité du film impliqué dans *Neige noire* est profondément délétère, puisque selon la perspective de Ropars-Wuilleumier, dans ce roman où l'« image ne peut être qu'à ne pas être » (*Ibid.*, p. 95), les photogrammes du film nécessairement se brouillent.

<sup>1010</sup> Julie Leblanc, « La Représentation de l'irreprésentable. L'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver 1996, p. 68.

<sup>1011</sup> Selon Leblanc, grâce à ses possibilités techniques, l'image filmique offre une meilleure *impression* de réalité que la littérature : « C'est grâce à ses nombreux atouts technico-sensoriels (mouvement, son, couleur, éclairage, décor, montage, cadrage, angle de prise de vue) que le véhicule filmique est traité comme un des modes les plus riches en rappels de réalité ». *Ibid.*, p. 71. Leblanc note que cette propriété de l'image peut être utilisée de manière à rendre impossible la distinction entre le réel et le fantasme, comme c'est souvent le cas dans *Neige noire* (ainsi que chez Alain Robbe-Grillet, tel que nous l'avons précédemment souligné).

<sup>1012</sup> Le cinéma est un art du présent qui « a le pouvoir de déjouer l'implacable déroulement du temps », grâce à sa grande latitude sur le plan du découpage du récit, ainsi qu'à son usage des artifices techniques tels la juxtaposition, la surimpression et la superposition d'images. *Ibid.*, p. 73.

la réaction du spectateur/lecteur<sup>1013</sup>. » Toutefois, Leblanc ne s'avance pas davantage dans cette voie.

Il ne saurait être question d'affirmer la supériorité du cinéma sur l'écriture dans le dernier roman d'Aquin, ou encore la préséance de la position de Leblanc sur celle des critiques observées plus haut, mais plutôt la complémentarité du littéraire et du filmique dans *Neige noire* : si d'un côté Aquin souligne constamment la matérialité scripturaire et les fondements romanesques de sa dernière œuvre littéraire, il ne cesse toutefois d'en orienter la lecture dans le sens d'une œuvre écranique, aspirant ainsi à actualiser le récit filmique dans l'esprit du lecteur. La particularité de la perspective de Leblanc, à la différence de celle engendrée par les travaux de Viswanathan, est qu'elle nous permet d'orienter nos analyses vers les indices filmiques parsemés tout au long du récit aquinien, tant sur le plan esthétique que compositionnel. C'est à une telle tâche que nous nous adonnerons dans les pages suivantes, où nous analyserons les diverses stratégies filmiques élaborées par Aquin dans *Neige noire*, plus spécifiquement sur le plan de la mise en scène, de la prise de vues et du montage ; stratégies mises en place afin de modeler la perception du lecteur et parfois même la manipuler. Suivant la voie entrouverte par Patricia Merivale dans son article « Chiaroscuro : *Neige noire/Hamlet's Twin* », nous verrons qu'à la lecture de *Neige noire*, « [a]s the readers of opera libretti imagine the music and action necessary to complete the work, so we, reading the "scenario," turn on a movie in our minds<sup>1014</sup>. »

---

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1014</sup> Patricia Merivale, « Chiaroscuro : *Neige noire/Hamlet's Twin* », *loc. cit.*, p. 321. Nous aurons reconnu dans les propos de Merivale l'analogie effectuée par Alain Robbe-Grillet dans l'introduction à

## L'effet-cinéma dans *Neige noire* et les manoeuvres de l'image

Dès son versant paratextuel, *Neige noire* affiche ses affinités avec l'image. Le péri-texte de l'édition La Presse de 1974<sup>1015</sup> fait montre d'un important souci sur le plan de la présentation matérielle du récit : les caractères sont de couleur rouge et noire et se démarquent sur le fond blanc de la première et de la quatrième de couverture ; ces teintes interpellent, bien sûr, l'oxymore du titre et anticipent à la fois le décor norvégien et la mort de Sylvie. La photo d'Aquin à l'endos du livre est en noir et blanc, de luminance et de chrominance inversées. Elle reproduit sur un plan iconique les multiples retournements qui traversent le roman : les images et les points de vue renversés (« Quand on a la tête en bas, tout devient étrange, plus beau. Je n'ai jamais vu tout ce que je vois maintenant<sup>1016</sup> »), les séquences en marche arrière (telle celle nous montrant Sylvie « remontant » du précipice où elle s'est jetée – « Sylvie, revenante, remonte le précipice en inversant la chorégraphie de sa chute ; l'image se résorbe dans sa propre annulation<sup>1017</sup> ») et bien sûr le fameux exergue kierkegaardien, « Je dois maintenant à la fois être et ne pas être<sup>1018</sup>. » Prenant ainsi avantage des possibilités plastiques qu'offre la paratextualité de son dernier roman, Aquin invite le lecteur à pénétrer dans *Neige noire* comme dans un univers de l'image, l'engageant déjà dans la voie du cinéma.

---

*L'Immortelle* entre le livret d'opéra (et la partition de musique) et la forme du ciné-roman. Voir Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>1015</sup> Voir Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 547-548. Sur les notions de paratexte et de péri-texte, voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

<sup>1016</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 3.

Ce façonnement de la position réceptive du lecteur sur le modèle du visionnement se perpétue tout au long du roman, où le romanesque est constamment associé à la forme scénarique, et où le scénario lui-même apparaît comme un état transitoire qui évoque déjà le film fini. L'expression « scénarisation indirecte » employée par le narrateur des parenthèses afin de qualifier le travail d'écriture scénarique dans *Neige noire* est à cet effet évocatrice : soulignant d'un côté l'altérité de la littérature et du cinéma, elle induit de l'autre une relation d'implication entre le roman et le scénario, et incidemment entre ce dernier et le film auquel il se réfère, incitant ainsi le lecteur à adopter une posture de type spectatrice :

Le dernier passage, intégré au scénario, n'a d'autre raison que celle de servir de tremplin au découpage cinématographique. C'est un des rares moments, au stade du scénario, où la difficulté de rendre les images projetées incline à avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire. Il ne s'agit pas là d'un aveu d'impuissance filmique, mais de l'utilisation d'une scénarisation indirecte, en attendant que cette manière indirecte soit purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées. Le scénario n'est pas le film ; le découpage n'est qu'une partition du tournage. Il est donc normal d'employer des raccourcis<sup>1019</sup>.

Cette relation d'implication se vérifie à de multiples reprises dans *Neige noire*, où le lecteur est constamment interpellé à titre de spectateur et où le texte lui-même est continûment désigné selon ses propriétés filmiques. Les capacités interprétatives du lecteur du scénario apparaissent ainsi analogues aux attributs perceptifs du spectateur impliqué par le récit, notamment dans sa capacité à recréer la durée intrinsèque du film, c'est-à-dire à mettre bout à bout les fragments qui composent l'œuvre cinématographique virtuelle, de manière à faire renaître les « images mortes » du récit :

---

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 79.

Dans le scénario, rien n'est appelé à durer, tout se succède et se découpe au chronomètre. L'écoulement temporel est fragmenté par une suite de cadrages, et, sous la pression de cette métamorphose, le devenir continu est réduit à une séquence de séquences, à une cendre imagée. Les séquences ne font pas que se succéder, elles s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent dans une parodie de flux temporel. Le temps fuit, sans doute... Quand on en parle, le temps a déjà coulé, il n'en reste que des images mortes. Le découpage cinématographique ne fait qu'accentuer ce caractère effacé du temps ; le film décompose indéfiniment ce qui est déjà révolu. Mais à partir de ces débris plus ou moins bien rattachés aux coulées d'où ils proviennent, le spectateur peut reconstituer la puissance du temps instaurateur. La discontinuité extrême sert ainsi de tremplin au spectateur pour réinventer, par lui-même, la contexture du temps originaire. Au terme de cette opération, le spectateur remontera d'une multitude de successions à la durée qui les soutient toutes et vivra, de l'intérieur, une seule enivrante durée. Ainsi capté, le temps perd peu à peu de son apparence volatile et insaisissable. Le temps, réinventé à partir de ses propres microlithes, continue dans le devenir ; il n'arrête pas de s'étendre et de se prolonger dans le vécu secret du spectateur<sup>1020</sup>.

Scénario et œuvre filmique apparaissent comme des moyens d'expression qui font appel à des activités interprétatives similaires, fondées sur le modèle de la mémoire<sup>1021</sup> : à la manière du processus de récollection mnésique, le scénario et le film incitent le lecteur et le spectateur à produire du sens à partir des fragments épars qui leur sont donnés à saisir, et à recréer ainsi abstraitement l'œuvre implicite. Mais évidemment, puisqu'il n'y a pas de film « réel » dans *Neige noire*, cette association entre le scénario et le film rejaillit sur la posture réceptive du lecteur, qui se voit dès lors dans l'obligation de reconstituer selon ses propres moyens le récit impliqué par le scénario, à partir de la « cendre imagée » qui lui est donnée à lire.

---

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1021</sup> Le thème de la mémoire est omniprésent dans *Neige noire* (comme d'ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre aquinienne), Aquin associant à de multiples reprises le processus mnésique au système de représentation filmique : « Le film présente généralement au spectateur comme une seconde mémoire, plus diversifiée que la sienne, plus large, mais dont le système de récollection est le même que celui de la mémoire individuelle. Rien ne ressemble plus à la mémoire que le défilement des images sur l'écran géant. » *Ibid.*, p. 66.



En plus des relations qu'effectue *Neige noire* entre la posture du lecteur et celle du spectateur cinématographique, Aquin cherche à façonner la réception sur le modèle d'un visionnement filmique, multipliant les remarques à propos de l'activité interprétative du spectateur. Outre l'assimilation du septième art à la mémoire qui favorise une théorie de la connaissance et de la temporalité fondée sur l'exemple du cinéma, *Neige noire* surmultiplie les commentaires au sujet des effets occasionnés ou escomptés du film sur le spectateur. Face à l'intrigue changeante du récit, le narrateur des parenthèses vise par instants à diriger les attentes du spectateur à l'égard de l'action, en modelant sa perception du suspense :

Le spectateur sait désormais que Nicolas Vanesse a choisi de faire survenir par le meurtre la mort de Sylvie. Le suspense événementiel se dissout par cette seule révélation ; du coup, l'attention du spectateur se déplace sur un autre terrain. Il importe pour lui, maintenant, de comprendre cette chrysalidation soudaine de l'intrigue. Le suspense porte sur le processus du meurtre, non pas sur sa possible effectuation<sup>1022</sup>.

Dans la même veine, *Neige noire* cherche à de multiples reprises à anticiper les réflexions et les émotions du spectateur à l'égard de ce qui est montré à l'écran, prévoyant par exemple les hésitations de celui-ci envers le degré de réalité de certains décors ou de certaines actions : « Le spectateur non prévenu se demande si le Spitzbergen existe vraiment et si ces aspérités montagneuses ne sont pas celles d'une maquette bien réussie. Et celui qui doute de l'existence réelle du Spitzbergen retient probablement son émotion devant ce qu'il croit être une orgie de trucages ou une imposture géographique<sup>1023</sup>. » Aussi, le dernier roman d'Aquin s'efforce par moments de mesurer le degré d'attention du spectateur face à ce qui est montré à

---

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 108.

l'écran, prévoyant soit son manque d'intérêt pour certaines scènes – « la paralysie métaphorique qui frappe le film n'épargne pas le spectateur. La passivité du spectateur atteint ici, si l'on peut dire, son paroxysme<sup>1024</sup> » – ou au contraire sa frustration à l'égard d'une séquence interrompue trop brusquement :

À ce point du film, le spectateur éprouverait peut-être un brin de sécurité à voir cette séquence aller jusqu'au bout d'elle-même, à regarder la conséquence inondante de tant de caresses accumulées et la solution frénétique de cette crise. Mais il faut interrompre l'enlisement, transformer en statues de sel les deux corps fébriles et laisser le spectateur à son propre inassouvissement et aux instances de l'habeas corpus. [...] Dès cet instant, le spectateur est, d'une façon ou d'une autre, retourné ; il se demande pourquoi on l'a privé du spectacle, assez réjouissant au demeurant, du couple qui jouit au terme d'un processus peut-être long mais assez original de caresses. Tant d'innovation vénérienne pour en arriver à cet arrêt brusque ! Il y a de quoi faire exploser la relation précaire qui s'était établie entre le film et chaque spectateur<sup>1025</sup>.

Enfin, plus fréquents sont les commentaires à propos des effets des artifices filmiques sur le spectateur, où le narrateur des parenthèses cherche à prévoir les répercussions du montage, de la mise en scène ou encore de la postsynchronisation sur l'interprétation que peut faire le destinataire du récit filmique. Ainsi, afin de rendre compte de la beauté d'Éva apparaissant dans le décor du *Studentarlunden*, le récit souligne la nécessaire servitude que doit adopter l'image à l'égard de la bande-son, devant momentanément s'effacer derrière l'efficacité expressive de la musique : « Il importe, au cours de ce passage, de laisser l'image courir, de ne pas trop la composer, de la laisser partiellement indéterminée, de façon à ce que la charge de la facture visuelle ne soit contestée par aucun détail de facture visuelle et que le spectateur, déjà

---

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, p. 192-193.

sensibilisé à l'impromptu de l'image, n'en reçoive que mieux l'autre partition<sup>1026</sup>. » À une autre occasion, le narrateur des parenthèses souligne la nécessité de fractionner et de rendre irréaliste la représentation d'un repas entre Éva et Nicolas, de manière à ce que le spectateur saisisse plus lucidement le travail de dislocation de la réalité à laquelle se voue le récit filmique :

Au cours de cette séquence, il faut que le passage de prises normalement éloignées à des plans excessivement rapprochés, voire fragmentés, soit manifeste. On commence par des personnes totales, on finit par des plongées sur une assiette, des fragments de mâchoires, des poissons invisibles portés par des fourchettes, des bulles vertes qui se forment sur le vin, des paupières baissées. Le spectacle s'atomise. L'accumulation même rapide des fragments annihile le tout au lieu d'en révéler la décomposable totalité. Le spectateur, possiblement angoissé par la désintégration de la séquence, ressent un malaise, car personne n'est vraiment habitué à ces effritements instantanés du réel<sup>1027</sup>.

Dans *Neige noire*, Aquin manifeste fréquemment son intérêt envers la participation affective et cognitive du spectateur, cherchant à mesurer les réactions de celui-ci à l'égard des images filmiques. L'effet chez le lecteur est singulier : le caractère soutenu de ces adresses et leur volonté de baliser l'activité interprétative sur le modèle d'un spectateur cinématographique en viennent à favoriser le modelage de la lecture sur celle d'une « spectature ». Si, comme le souligne Pierre-Yves Mocquais, *Neige noire* demeure un « livre [que le lecteur] peut refermer quand bon lui semble<sup>1028</sup> », il n'en demeure pas moins que ce livre mobilise des paramètres réceptifs filmiques, sans lesquels l'effet-cinéma ne saurait être pleinement déployé.

---

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>1028</sup> Pierre-Yves Mocquais, en « Introduction » à : Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. xxxix.

Les adresses au spectateur impliqué par le scénario de *Neige noire* se complètent d'une pléthore de techniques filmiques, disposées tout au long du texte, qui concourent à faire du dernier récit d'Aquin un roman qui affiche avec force son aspect cinématographique. Certes, à la manière des ciné-romans robbe-grillétiens (tel *C'est Gradiva qui vous appelle*), ce roman fait parfois preuve d'un certain laxisme dans la description de quelques séquences, où le langage technique du cinéma parfois s'atrophie d'une manière telle que le lecteur est appelé à déduire des effets filmiques ; par exemple un champ-contrechamp lors d'un dialogue, ou encore un cadrage en plongée, possiblement en visée subjective, au moment où « Sylvie, du balcon, voit Nicolas sur le trottoir. Elle le regarde marcher vers la rue Sherbrooke<sup>1029</sup>. » Causées principalement par la mixité du roman et du scénario qui règle la généricité du dernier roman d'Aquin, ces quelques imprécisions n'empêchent toutefois nullement au média cinématographique d'imprégner substantiellement *Neige noire*, jusqu'à en faire une condition de lecture essentielle.

En regard des œuvres télévisuelles scénarisées par Aquin, *Neige noire* apparaît comme la forme la plus achevée d'une écriture cinématographique chez l'écrivain. En effet, Aquin y révèle une profonde maîtrise du langage filmique, et ce, à tous les niveaux de la représentation cinématographique : tant sur le plan de la mise en scène, de la prise de vue, que de la postsynchronisation et du montage.

Les informations concernant les divers aspects de la mise en scène fusent dans ce roman où l'écrivain multiplie les indications de régie concernant les actions, les gestes et les expressions des acteurs, telle « l'expression forcenée » de Nicolas suite à un acte déplacé : « D'un geste surprenant et vraiment incongru, Nicolas plonge sa

---

<sup>1029</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 7.

main dans le casaquin d'Éva. Les gens qui sont dans le voisinage ne semblent rien voir des audaces de Nicolas dont le poignet droit semble greffé à la gorge même d'Éva. La caméra focalise sur l'expression forcenée de Nicolas<sup>1030</sup>. » Les détails relevant des décors (par exemple, à propos des îles norvégiennes), des costumes et des éclairages font aussi l'objet d'un important souci de précision de la part d'Aquin, qui n'hésite pas à spécifier l'éclairage qui baigne certaines scènes : « Tourner cette scène le jour, ce qui permet de montrer les photos et les gravures accrochées aux murs de l'appartement de Nicolas<sup>1031</sup> » ; ou encore à expliquer les effets d'un contre-jour sur l'image : « Plans du couple en contre-jour : les profils sont incandescents sur un fond d'incandescence<sup>1032</sup>. » Passons sous silence les costumes et les descriptions physiologiques des acteurs, auxquels Aquin porte une grande attention dans *Neige noire* ; rappelons simplement que les indications de mise en scène effectuées par Aquin contribuent à mettre en place, sur son versant purement organisationnel, la forme générale du film.

Outre la mise en scène, les éléments qui composent la prise de vue forment l'aspect cinématographique le plus développé par Aquin dans *Neige noire*, qui s'ingénie à détailler tant l'image dans sa matérialité que l'ensemble des composantes du cadrage. Les détails foisonnent concernant la tonalité des photogrammes qui parfois passent au négatif, parfois se révèlent « tellement surexposé[s] qu'il est difficile de discerner autre chose que des silhouettes<sup>1033</sup>. » À l'occasion, la vitesse de défilement de la pellicule est précisée, spécialement lorsqu'elle sert à créer de forts

---

<sup>1030</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1032</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 44.

effets d'accélération ou de ralentissement comme ces « [i]mages au ralenti (tourner à 72 images/seconde) de Sylvie secouée par une suite de saccades spasmodiques<sup>1034</sup> ». Le choix de la lentille et l'aménagement de la perspective sont aussi amplement détaillés par Aquin, qui signale parfois les qualités optiques des objectifs à utiliser au moment du tournage, par exemple lors d'un « [p]lan moyen de Sylvie (angle visuel de Nicolas, lentille œil-de-poisson)<sup>1035</sup> » ; et qui souvent décrit avec une foule de détails la composition et les effets de perspective qui organisent l'image :

Contre-champ : la côte du Spitzbergen, toute proche. D'immenses glaciers descendent dans la mer. Plus loin, en perspective, des pics rocheux émergent d'une épaisse couche de neige. Certains sommets sont très élevés, mais ce qui frappe surtout c'est leur nombre incommensurable et la grandiose solitude de cette cordillère. Les glaces qui voisinent le navire ont maintenant des proportions géantes ; ce sont les redoutables icebergs, forteresses flottantes que le *Nordnorge* doit éviter par des circonvolutions lentes et précises<sup>1036</sup>.

Les précisions concernant le cadrage ne se trouvent pas en reste dans *Neige noire*, où Aquin surmultiplie les indications sur la forme et la dimension du cadre, sur les points de vue et le champ, sur la taille des plans et les mouvements de caméra. Ainsi voit-on apparaître, au moment où Nicolas emprunte les jumelles d'un co-passager norvégien, un « [p]lan reconstitué avec une cache bicylindrique [au travers de laquelle] on aperçoit Linda Noble ligotée et couchée sur le dos<sup>1037</sup> », plan qui reproduit une vision subjective couplée à un découpage singulier du cadre (mais familier des cinéphiles). Dans la même veine, Aquin attire constamment l'attention

---

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 90.

du lecteur sur la présence du cadre et sur son corollaire le hors-champ, soulignant à l'occasion la fuite de l'action hors de ce qui est donné à voir :

La caméra [suit Éva] en plan moyen (celui de la convoitise) : elle ouvre ses persiennes, laissant ainsi entrer une décharge lumineuse dans sa chambre à coucher. Ses bras et sa figure sont bronzés. Elle reste un bon moment à la fenêtre à regarder les collines boisées qui la séparent d'Oslo. La journée est chaude déjà. Éva Vos sort du champ de la caméra quand elle commence à se défaire de sa chemise de nuit. Coupure<sup>1038</sup>.

Enfin, les indications sur les dimensions des plans et sur les mouvements de caméra s'avèrent particulièrement foisonnantes dans *Neige noire*, où Aquin expose en détail les angles de prises de vues (par exemple, en plongée ou en contre-plongée), la grosseur des cadrages (du très gros plan au plan d'ensemble, en passant par le plan moyen et le plan américain) et les multiples zooms, travellings, panoramiques et autres pano-travellings effectués sur chariot qui ponctuent le scénario, à l'image de ce « [p]lan panoramique du salon : on y reconnaît les cadres, la disposition des meubles<sup>1039</sup>. » Dans *Neige noire*, Aquin mobilise l'ensemble des possibilités qu'offrent la matérialité de l'image et la composition du cadrage afin de décrire avec détails ce que la caméra doit rendre visible à l'écran.

« Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur<sup>1040</sup> », écrivait Jean-Luc Godard. En plus de la mise en scène et de la prise de vue, Aquin fait appel au montage et à la postsynchronisation afin d'élaborer la filmicité de son dernier récit. À ces niveaux, l'écrivain exploite de façon consommée les possibilités d'agencement des sons et des images qui composent la cinématographie de *Neige*

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>1040</sup> Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions de l'étoile – Cahiers du cinéma, 1985, p. 92.

*noire*. Précisons que dans son sens large, le montage se définit généralement comme « le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant et/ou en réglant leur durée<sup>1041</sup>. » Il implique ainsi tant les questions de postsynchronisation que celles de l'agencement des plans et des séquences. Or, si le montage peut endosser de multiples rôles dans l'édification de la signification d'un récit filmique<sup>1042</sup>, selon Jacques Aumont (*et al.*) les fonctions du montage se résument en deux visées essentielles : soit il est narratif, et « de ce point de vue, [il] est donc ce qui assure l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport qui, globalement, est un rapport de causalité et/ou de temporalité diégétique : il s'agit toujours, dans cette perspective, de faire en sorte que le "drame" soit mieux perçu, et correctement compris, par le spectateur<sup>1043</sup> » ; soit il est expressif, et « "vise à exprimer par lui-même – par le choc de deux images -- un sentiment ou une idée" (Marcel Martin)<sup>1044</sup>. » Dans *Neige noire*, Aquin prend la pleine mesure des possibilités du montage en agençant les sons, les dialogues, les plans et les séquences qui composent son récit de manière à créer des effets esthétiques et narratifs particulièrement porteurs de sens.

Sur le plan de la coordination de la bande-son et des images, Aquin démontre une profonde aisance à l'égard des possibilités de la postsynchronisation, évoquant à certains moments de son récit l'insertion d'une trame musicale servant d'appui

---

<sup>1041</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 2002, p. 44.

<sup>1042</sup> Par exemple : dialectique, oppositionnel, quantitatif ou expressionniste, selon la typologie de Gilles Deleuze dans : *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1983, p. 46-82.

<sup>1043</sup> Jacques Aumont (*et al.*), *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 45.



symbolique à l'intrigue, ou encore, en structurant les dialogues et les images de manière à créer entre ces deux bandes un décalage aux effets particulièrement éloquents ; à l'image de cet échange entre Nicolas et Sylvie, sur lequel s'impriment des images exogènes :

Plan dans la Ford Torino stationnée dans une ruelle en bordure du parc Lafontaine : cette fois, l'image permet d'identifier visuellement Sylvie. Elle se jette sauvagement sur Nicolas qui se laisse volontiers investir et dont la passivité première se change en sorte d'immobilité effrénée. Nicolas crie sa jouissance alors que Sylvie est arquée sur lui, mais aussitôt elle se détache de lui et crache sur la moquette de l'auto ce qu'elle avait gardé dans la bouche.

SYLVIE

Au fait, je ne me souviens plus de ton nom...

L'évocation se poursuit sur deux plans : visuellement, la scène de l'auto recommence huit fois de suite, la dernière image de la séquence enchaînant la première comme dans une boucle et, d'autre part, la trame sonore d'accompagnement est la suivante :

NICOLAS

Bonjour, Sylvie Dubuque.

SYLVIE

Je préfère Sylvie tout court. Es-tu d'accord ?

NICOLAS

C'est donc la troisième fois que nous nous rencontrons...

SYLVIE

Mais pourquoi nous revoir ? Tu n'oublieras jamais comment nous nous sommes connus et ce que j'ai fait... Tu ne l'oublieras pas, j'en suis certaine, hélas !

NICOLAS

Ce n'était pas tout à fait toi ; n'en parlons plus... Quand je t'ai revue l'autre soir à l'ONF, je t'ai trouvée tellement belle... je t'ai reconnue à tes yeux, je crois. Tes yeux me rassurent. Il y a quelque chose de très doux en toi, quelque chose de bien précieux...

SYLVIE

Nicolas, j'ai peine à croire ce que tu me dis...

NICOLAS

Tu n'as pas le choix.

SYLVIE

Je finirai peut-être par te croire si tu me le dis souvent... Peut-être...

La scène dans la Ford Torino est interrompue, à sa dernière reprise, juste après que Sylvie a recraché le sperme de Nicolas. Coupure<sup>1045</sup>.

Dans cette singulière mise en concomitance de la partition sonore et des images se produit un effet de contrepoint où les propos enjôleurs de Nicolas sont fortement contrastés par l'image. Cette articulation du dialogue et de l'image vise à donner un surplus de sens à l'action en opposant les bandes sonore et visuelle ; ce faisant, Aquin fait un usage hautement expressif des possibilités de la postsynchronisation.

Au niveau de l'agencement des images, l'étendue des techniques filmiques déployées par Aquin dans *Neige noire* s'avère considérable, l'écrivain ayant composé son dernier roman à la manière d'un répertoire de liaisons entre les plans et les séquences filmiques : champs-contrechamps, flashbacks et flashforwards, *jump cuts*<sup>1046</sup>, insertions, plans surimpressionnés, fondus, volets<sup>1047</sup>, coupures et autres formes de raccords (par exemple, le faux raccord, le raccord regard et le raccord

<sup>1045</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 104-105.

<sup>1046</sup> Familier des godardiens dans sa forme la plus extrême, le *jump cut* est « une forme de raccord [...] obtenu en coupant quelques images au milieu d'un plan, de façon imperceptible. Cette technique, qui permet d'évacuer les temps morts, est utilisée par le documentaire et le reportage à la télévision. » Dans : Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>1047</sup> Cette forme de transition, qui consiste à « substitu[er] un plan B à un plan A au moyen d'une ligne en mouvement délimitant les deux images qui sont donc momentanément ensemble à l'écran mais sans être mêlées comme dans le fondu enchaîné » (David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, *op. cit.*, p. 329.), se présente souvent sous un aspect profondément éclaté chez Aquin : « L'image se fragmente en plusieurs cadrages qui disparaissent un à un pour découvrir la chambre dans l'appartement de Sylvie et de Nicolas. » Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 39.

regard subjectif<sup>1048</sup>) composent l'image de *Neige noire* ; exemplifions à l'aide d'un faux raccord :

Fondu enchaîné : l'avion se place en bout de piste et reprend son envol. On voit l'avion, d'un point de vue surélevé, survoler l'avant-dernière boucle de la Nivelda, puis la forteresse de Kristiansten et la ville souvenir de Nidaros, métropole septentrionale de la chrétienté et résidence des anciens rois de Norvège. L'avion modifie sa trajectoire et fait cap vers le nord. La caméra descend vers le sol ; et, à ce moment, le spectateur comprend qu'il y a eu substitution de point de vue, puisqu'on voit Nicolas sortir de l'hôtel Linnea, vêtu d'un chandail de laine<sup>1049</sup>.

Dans cet extrait, le faux raccord consiste en la « substitution de point de vue » qui introduit intempestivement une séquence en flashforward, où on voit Nicolas marchant dans les rues de Trondheim<sup>1050</sup>. Chez le lecteur-spectateur, l'impression de confusion est certaine, puisqu'au lieu d'enchaîner sur une succession attendue des événements (soit : l'avion de Sylvie et de Nicolas se posant à Tromsø), le récit fracture la suite logique des actions en insérant insidieusement un événement qui aura lieu plus tard au cours de l'histoire. Par cet usage du faux raccord, Aquin cause un désordre spatio-temporel qui mine la transparence du récit.

Si Aquin emploie dans *Neige noire* une grande variété de liaisons entre les plans, ces artifices filmiques ne s'avèrent toutefois pas insérés de manière gratuite, au contraire : à l'aide des diverses possibilités qu'offre le montage, l'écrivain aménage

<sup>1048</sup> Le raccord regard substitue à un plan d'un personnage, un autre montrant ce qu'il voit : « Stan Parisé se trouve en face de Nicolas qui, lui, regarde dans une autre direction ; Stan, en suivant la trajectoire de ce regard, aboutit à Linda Noble. Le cadrage se resserre sur Linda Noble. Stan s'approche de Nicolas. » *Ibid.*, p. 19. Le raccord regard subjectif fonctionne d'une manière quelque peu analogue au raccord regard. Toutefois, il substitue le point de vue subjectif de l'observateur sur l'objet regardé : « Nicolas s'éloigne de la réception. Le préposé à la réception dispose le billet de Nicolas sous ses yeux. Il compose un numéro de téléphone. Zoom-in sur le libellé du billet : Monsieur et Madame Nicolas Vanesse. Il hésite, interrompt son appel, consulte la fiche d'inscription que vient de remplir Nicolas. Après une hésitation, il prend le téléphone. » *Ibid.*, p. 123.

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1050</sup> Reprise aux pages 124 à 128 du roman d'Aquin.

les « images » de son récit afin d'ordonner de manière signifiante les unités qui composent son histoire. L'intrigue de *Neige noire* s'avère ainsi essentiellement échafaudée sur les techniques narratives et esthétiques développées par le média filmique. Dans leur *Art du film*, David Bordwell et Kristin Thompson dégagent quatre types fondamentaux de relations signifiantes entre les images : visuelles, rythmiques, spatiales et temporelles. Dans *Neige noire*, Aquin les met toutes en application.

Les relations visuelles et rythmiques sous-tendent toute œuvre filmique et se retrouvent souvent combinées en une même séquence ; les premières servent à « exploit[er] les qualités visuelles des plans<sup>1051</sup> » en les « regard[ant] comme des agencements d'ombres et de lumières, de lignes et de formes, de volumes et de profondeurs, de mouvements et d'arrêts *indépendants* des relations de ces plans avec l'espace et le temps de l'histoire<sup>1052</sup> », les secondes visent plutôt à régler « la longueur physique et donc la durée des plans [et ultimement] contrôl[e]r les puissances *rythmiques* du montage<sup>1053</sup> ». Aquin fait un usage soutenu de ces possibilités du montage dans *Neige noire*, où il juxtapose, insère et superpose les divers plans qui composent son récit afin de produire des liens sémantiques et rythmiques éloquentes, allant jusqu'à créer des effets proprement spectaculaires où les propriétés visuelles des images et la cadence des plans se complètent d'une manière particulièrement expressive :

Les plans qui suivent sont tous pris à l'extérieur de la cabine. Travelling heurté sur le pont supérieur avant. Plongées sur divers points des ponts inférieurs sur lesquels les vagues déferlent. Zoom sur les glaces qui s'entrechoquent non loin du navire. Orgie de bleu devenu bleu de roi par

<sup>1051</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction, op. cit.*, p. 332.

<sup>1052</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 338.

l'effet de l'éclairage de la tempête. Plan éloigné de deux blocs de glace qu'une vague fait se fracasser l'un contre l'autre : une multitude d'éclats bleu sombre jaillissent dans toutes les directions. Reprendre aussitôt le même plan, multiplier à l'extrême les fractions de secondes qui précèdent le contact. Quand le choc va se produire à nouveau, couper à un plan pris à l'intérieur de la cabine numéro 9. Flash de Sylvie et de Nicolas. Couper et continuer avec le choc des blocs de glace : les deux corps, après s'être frappés, s'éloignent l'un de l'autre au ralenti. Coupe à la cabine : l'éclat s'est produit, les amants se sont pulvérisés en une unité de petites cellules phosphorescentes. Un choc sourd se produit encore sous la coque. Nicolas s'écroule brusquement en bas du lit, propulsé par les oscillations forcées du navire. Nicolas et Sylvie éclatent de rire<sup>1054</sup>.

Le mélange des couleurs et la combinaison des formes, l'association faite entre le mouvement des blocs de glace qui se brisent et la relation sexuelle entre Nicolas et Sylvie, le choc des images qui se heurtent selon une esthétique proprement eisensteinienne et la rythmique des plans qui parfois sont repris suivant une cadence rapide : toutes ces composantes visuelles et rythmiques tendent à faire de cette séquence un montage fabuleux de plans filmiques où sont associés le couple amoureux et la mer déchaînée.

Le montage sert aussi dans *Neige noire* à l'édification de l'espace et de la temporalité filmique. Sur le plan des relations spatiales, Aquin y crée de multiples associations entre les divers lieux de l'action, manipulant les plans de manière à produire des effets d'implication entre les espaces décrits, comme le démontrent les insertions d'images arctiques au début du récit : en plus d'anticiper le voyage de Nicolas et Sylvie en Norvège, ces insertions alimentent l'éclatement spatial qui détermine l'intrigue, en contrastant le décor estival montréalais avec les glaces norvégiennes. Au niveau des relations temporelles, Aquin déploie dans *Neige noire* une foule de techniques de montage visant à « contrôler le temps de l'action décrite

<sup>1054</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 81.

par le film<sup>1055</sup>. » Jouant sur l'ordre, la durée et la fréquence des événements, l'écrivain manipule le temps de l'histoire, souvent de manière originale en présentant, par exemple, plusieurs variantes d'un événement (tels les plans où Nicolas tâte la poitrine d'Éva lors d'un souper au restaurant<sup>1056</sup>), ou encore de façon conventionnelle, à l'image de la série d'ellipses produites à l'aide de fondus enchaînés qui permettent de raccourcir la durée de l'ascension de Nicolas et de Sylvie vers le refuge du Spitzbergen :

Les nouveaux mariés s'éloignent vers les contreforts des montagnes. La marche est facile sur ce plateau riverain.

Fondu enchaîné : le couple avance sur une vire un peu escarpée et débouche sur un palier que domine un surplomb exigü. En deux prises et sans rappel de corde, Sylvie et Nicolas se hissent sur le surplomb qui donne non pas sur le fjord et son cimetière profané par l'érosion, mais sur un gouffre au fond duquel, en face, se trouve un immense talweg. On peut distinguer en bas de la pente une rainure qui se développe comme une corniche jusqu'au sommet.

Fondu enchaîné : Nicolas ouvre le chemin. Des taches de mousse souffrée se font jour à la base des rochers les plus exposés à la lumière, quelques aïrelles aussi et des scabieuses luisantes.

Suite de fondus enchaînés à divers points de leur parcours ; ils débouchent finalement sur un replat d'où part la corniche, d'une largeur de trois à six pieds, suspendus au talweg. Le sentier est parfois recouvert de neige durcie, très glissante, parfois de glace semée de débris rocheux.

Fondu enchaîné : plans pris d'un belvédère au sommet du Haraldkrone. De ce point on a une vue plongeante sur la baie Magdalena. Plans multiples pendant ce dialogue<sup>1057</sup>.

<sup>1055</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, op. cit., p. 343.

<sup>1056</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 152-153. Dans *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Pierre-Yves Mocquais a analysé certains éléments du montage dans *Neige noire* qui se rapportent à la manipulation du temps (l'insertion, la surimpression et la répétition). Pierre-Yves Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1985, 234 p.

<sup>1057</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 111-112.

Les techniques de montage déployées par Aquin dans *Neige noire* font l'étalage d'une grande diversité de modalités d'agencements des plans, selon des moyens variés et visant de multiples relations visuelles, rythmiques, spatiales et temporelles. Dans son dernier roman publié, Aquin prend la pleine mesure des possibilités du montage, tant au niveau narratif où l'agencement des plans permet de supporter l'histoire, qu'à celui de son potentiel expressif exploité de manière à créer des effets esthétiques particulièrement riches de sens. Ainsi, le montage apparaît comme la condition première de la signification dans *Neige noire*. Or, sur le plan de l'organisation globale du roman, les possibilités offertes par le montage, dont ses aptitudes à la discontinuité et à la dynarrativité, permettent à Aquin de produire des impressions singulières chez le lecteur allant jusqu'à orienter sa perception des événements, notamment ce qui concerne les circonstances de la mort de Sylvie. Exploitant ainsi les capacités signifiantes du montage, Aquin rejoint une des principales préoccupations des théoriciens et des praticiens du cinéma : la production du sens.

Deux années avant de réaliser son premier film, Sergei Eisenstein développait sa théorie de l'attraction :

L'attraction [...] en est chaque moment agressif – c'est-à-dire tout élément théâtral qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique – tout élément qui peut être mathématiquement calculé de façon à produire telle ou telle émotion choc. Celle-ci sera située à sa place convenable dans l'ensemble de l'ouvrage. Ce sont là les seuls moyens grâce auxquels il est possible de rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre<sup>1058</sup>.

---

<sup>1058</sup> Sergei Eisenstein, « Le Montage des attractions », *Le Film : sa forme/son sens*, op. cit., p. 16.

Si le concept d'attraction est élaboré à partir du théâtre, Eisenstein souligne son adaptabilité à cet autre art de la monstration qu'est le cinéma, où le réalisateur, grâce aux artifices du montage, peut avec facilité influencer la perception et les réactions du spectateur. Le cinéma de propagande soviétique, mais aussi l'industrie américaine du film ont longtemps utilisé des mécanismes du montage afin de modeler les sentiments et idéologies du spectateur ; l'exemple canonique est *The Birth of a Nation* de David W. Griffith (1915), où le montage alterné parallèle (ou montage des oppositions) accentue l'antinomie entre sudistes et nordistes, entre blancs et noirs, avantageant les premiers. Le montage est ainsi un générateur déterminant de la signification au cinéma, un créateur de sens<sup>1059</sup>. Selon Jacques Aumont (*et al.*), même dans sa manifestation en apparence la plus neutre, les artifices du montage façonnent la signification et contribuent à orienter la compréhension du spectateur :

Le montage narratif le plus « transparent », comme le montage expressif le plus abstrait, visent l'un et l'autre à *produire*, à partir de la confrontation, du choc entre des éléments différents, tel ou tel type d'effets ; quelle que soit l'importance, parfois considérable dans certains films, de ce qui se joue *au moment* du montage (c'est-à-dire, de ce que la manipulation du matériau tourné peut apporter par rapport à la conception préalable du film) – le montage comme *principe* est, par nature, une technique de production (de significations, d'émotions...) <sup>1060</sup>.

Aquin est conscient de cette capacité du film à égarer et manipuler son spectateur, il en fait même un des principaux thèmes de son dernier roman. À plusieurs reprises dans *Neige noire*, le narrateur des parenthèses évoque la possibilité

---

<sup>1059</sup> En référence à l'expression de Béla Balázs : « Le montage ne devient réellement créateur que lorsque, grâce à lui, nous apprenons et comprenons quelque chose qu'aucune autre image ne montre. » *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1979, p. 114.

<sup>1060</sup> Jacques Aumont (*et al.*), *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 47.



d'assujettir le spectateur aux images et le contraindre « à son rôle de spectateur manipulé<sup>1061</sup> » :

Il faut précisément, à ce point du film, que le spectateur accepte tout, de telle sorte que dans cette douce résignation il découvre lui-même la justification de ce qu'il regarde avidement. Il sait, même confusément, qu'il appartient au film, tout comme ce dernier, dans une inégale réciprocité, est à lui et ne peut y échapper. Cette confiance du spectateur est la condition fondamentale de l'échange ; le spectateur sait que le film ne peut bénéficier d'un sauf-conduit, non plus que de l'immunité généralement accordée aux poèmes hermétiques. [...] Comment expliciter, en fait, que la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante qu'à l'indifférence ataraxique de la frigidité ? Cette analogie restera peut-être indémontrée quand le film sera terminé, mais sa puissance de persuasion profite de son caractère implicite<sup>1062</sup>.

Les formes de montage et d'effets spéciaux (généralement issus de la table de montage) mis en place par Aquin dans *Neige noire* matérialisent cette manipulation du spectateur de cinéma, faisant du lecteur sa première victime. Tirant parti des possibilités du média filmique, principalement au moyen de manipulations d'images ou de combinaisons souvent fabuleuses de plans, le méga-narrateur de *Neige noire* cherche à orienter la perception du lecteur/spectateur, de manière à ce qu'il en arrive à croire tout naturellement en la culpabilité de Nicolas à l'égard de la mort de Sylvie. Dans le prolongement des observations effectuées au second chapitre de notre thèse, où nous avons constaté les usages pervers du policier chez Aquin, voyons quelques exemples éloquents.

Parmi les manifestations les plus évidentes du modelage de la compréhension du lecteur-spectateur par les techniques filmiques, les scènes où sont mis en relation les personnages de Linda et Sylvie sont particulièrement évocatrices. À l'aide

<sup>1061</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 177.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 171.

d'insertions ou de surimpressions d'images, le narrateur de *Neige noire* s'ingénie à créer des analogies suggestives entre Linda et Sylvie, qui influencent fortement la perception des actions à venir par le lecteur. Ainsi, dès les premières pages du récit, un lien est créé entre la physionomie de Linda et celle de Sylvie, au moment où Nicolas observe la première répétant le rôle d'Ophélie dans l'adaptation téléthéâtrale d'Hamlet :

Coupure. Salle de répétition numéro 5, niveau B. Linda Noble, qui joue le rôle d'Ophélie, est jeune, élégante, svelte : une véritable réincarnation de Katherine Hamlett ! À force de la contempler hypocritement, Nicolas lui trouve une certaine ressemblance avec Sylvie.

(Et comme il ne peut y avoir que des solutions optiques au cinéma, il faut surimpressionner un plan de Sylvie sur celui de Linda Noble. Les deux images n'arrivent pas à être au foyer en même temps comme si elles se cherchaient l'une l'autre mais vainement<sup>1063</sup>.)

Quelques pages plus loin, cette équivalence est confirmée par un montage particulier d'images, qui semble vouloir fondre ensemble les deux personnages : « Plans alternés de Linda répétant ses mouvements et de Sylvie se retournant dans le lit. Sur ces plans qui se succèdent, reprennent et finissent par empiéter les uns sur les autres, la voix de Linda, cette fois, reprend le poème d'Hamlet<sup>1064</sup>. » Ces associations d'images sont constantes dans *Neige noire* et produisent des connexions directes entre les personnages de Linda et de Sylvie. Mais ces connexions, selon le contexte dans lequel elles prennent forme, ne sont pas sans conséquence sur le sens du récit. Ainsi voit-on se superposer les traits de Linda et de Sylvie tout juste après une scène où l'on nous montre Linda ligotée aux montants d'un lit et Nicolas, ciseaux à la main, en

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p. 18.

position de domination : « Quand les mains de Nicolas sont dans les cheveux de Linda, une série de plans de la chevelure de Sylvie sont interpolés<sup>1065</sup>. » Pour le lecteur qui a pris connaissance des dernières pages de *Neige noire*, où Nicolas ligote Sylvie puis la lacère à l'aide d'une lame de couteau, cette insertion d'images apparaît fortement évocatrice : elle préfigure la violente scène finale du récit. D'autres insertions viennent alimenter cette thèse de la préméditation, lors du voyage de Nicolas et Sylvie en Norvège ; à deux reprises le récit introduit des images de Linda, rappelant ainsi les liens qui l'unissent à Sylvie : « Quelques flashes de Linda Noble ligotée se superposent à l'image de Sylvie endormie... Gros plan de Nicolas : il a l'air troublé, il se métamorphose brusquement devant la lentille<sup>1066</sup> » ; « on aperçoit Linda Noble ligotée et couchée sur le dos. Elle a des soubresauts de contrariété ou de rage<sup>1067</sup>. » Les artifices du cinéma, et plus spécifiquement la technique de l'insertion, servent ainsi pleinement la volonté d'Aquin de modeler la perception du lecteur en lui donnant à croire à la culpabilité de Nicolas. Les associations qui sont créées dans le choc des images de Linda et de Sylvie paraissent ainsi attester à l'avance des sombres desseins de Nicolas, tout en donnant foi aux soupçons que ressent Éva à propos de la mort de son amie Sylvie (ainsi que de celle présumée de Linda).

En plus de cet usage particulier des insertions et de la surimpression, Aquin exploite les possibilités de la table de montage en décrivant des effets spéciaux qui visent à préfigurer le décès de Sylvie. La séquence où Nicolas et Sylvie se dirigent vers l'aéroport de Dorval en taxi est révélatrice de cette utilisation insolite des

---

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p. 90.

techniques filmiques ; elle superpose au milieu d'images du couple amoureux, la photographie lacérée d'une femme nue :

Plan moyen de Nicolas en amorce gauche ; le décor, derrière lui, au lieu d'aller très vite se déroule très doucement. Le poster géant de la femme étendue se déroule en sens inverse : de la chevelure aux pieds, tandis que Nicolas sourit tendrement à Sylvie. Contre-champ : Sylvie en amorce droite répond au sourire amoureux de Nicolas sur un fond ralenti qui fait se dérouler la femme dans le sens des pieds à la tête (car le taxi vient de changer de direction). Toutefois, c'est comme si on avait déchiré, à intervalles irréguliers, le poster : il manque des morceaux à la représentation horizontale de cette femme nue<sup>1068</sup>.

À l'évidence, l'interposition de cette affiche au cœur du couple amoureux produit un effet de mauvais présage ; pour le lecteur, l'image a une valeur prédictive à l'égard de la mort de Sylvie, qui se verra confirmée par les révélations finales du récit.

La technique du montage alterné sert également la volonté d'Aquin d'influencer la perception du lecteur-spectateur. Dans *Neige noire*, l'écrivain fait un usage particulièrement significatif de ce type de montage, quelque peu analogue à celui observé dans *L'Antiphonaire* dans la mesure où la simultanéité qui traditionnellement sous-tend cette technique filmique est utilisée à des fins hautement expressives. Ce renversement de la fonction conventionnelle du montage alterné se présente à quelques reprises dans *Neige noire* ; une des manifestations les plus éloquentes se déroule au moment où Nicolas effectue le repérage des lieux du tournage de son film et où des images présentant ce dernier photographiant la maison de Michel Lewandowski s'intercalent au sein d'une séquence montrant Michel faisant

---

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

l'amour avec sa fille Sylvie. Cet assemblage de plans s'étale sur plusieurs pages<sup>1069</sup>, nous n'en retiendrons que ce passage :

Coupe à l'extérieur. Nicolas, un genou par terre, prend des photos de repérage autour de ce qu'il ne sait pas être la maison de Michel Lewandowski, alors qu'il cherche une maison qui serait celle de Michel Lewandowski. Montage de plans presque allusifs de Sylvie Lewandowski et de son père, dans le lit ; plans intercalaires de Nicolas encerclant la maison de Michel Lewandowski dans un filet de cadrages fixes<sup>1070</sup>.

La mise en contiguïté des plans montrant Nicolas photographiant la maison de Michel Lewandowski et des scènes d'inceste entre ce dernier et Sylvie, induit une relation singulière d'implication entre les deux séries d'images, que le narrateur des parenthèses présente comme « une fausse simultanéité [...] suggérée au spectateur entre la scène qui se déroule dans la chambre des maîtres et l'opération de repérage<sup>1071</sup> ». Cette fausse simultanéité crée un effet de contamination entre les deux séries d'images, où les actes photographiques de Nicolas apparaissent directement rattachés aux agissements incestueux de Sylvie, acquérant les allures d'une traque. Un lien de conséquence est ainsi produit entre les séquences, qui n'est pas sans incidences sur l'interprétation que peut faire le lecteur du sens global du récit. Car si l'impression de préméditation de la part de Nicolas se voit désamorcée par le texte, puisque ce personnage semble ignorant de l'identité du propriétaire de la maison qu'il photographie, il n'en demeure pas moins que cet usage fortement expressif du montage alterné, où Nicolas paraît photographe anachroniquement les expériences

---

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 231-242.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 240-241.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 241.

sexuelles de Sylvie et Michel, tend à alimenter l'idée selon laquelle celui-ci aurait assassiné son épouse, en fournissant à l'avance le mobile du meurtre.

Enfin, l'influence du montage sur l'attestation de la mort de Sylvie se fait spécialement sentir à la fin du récit, au moment où Éva cherche à convaincre Linda des desseins noirs de Nicolas, passés et futurs :

LINDA

[...] Pourquoi avez-vous insisté pour venir chez moi, ce soir même ?

ÉVA

Pour vous avertir d'un danger...

LINDA

Je ne comprends pas...

ÉVA

Nicolas veut commencer le tournage par la scène finale...

LINDA

De fait, il m'a dit la même chose...

ÉVA

J'ai voulu vous empêcher d'être sa prochaine victime !

LINDA

Allons... Le découpage au couteau, cela peut sûrement se truquer au cinéma...

ÉVA

Admettons... Tuer Sylvie avec le couteau serait possible bien sûr, mais manger certaines parties de son corps comme il l'a fait...

Flashes. On voit Sylvie Lewandowski ligotée, écartelée. Elle est découpée à plusieurs endroits et saigne abondamment. Son front est monstrueusement ouvert. Gros plan de Linda Noble : elle est bouleversée.

LINDA

Je ne le crois pas<sup>1072</sup>...

---

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 265-266.

Concentrons-nous sur les flashes intercalés au sein de ce dialogue : quelle est la fonction réelle de leur insertion, à ce point précis du récit ? Du point de vue informationnel, ces flashes ne nous apprennent rien de plus que nous n'ayons déjà « vu ». Car si Éva évoque la manducation de Sylvie, les images intercalées dans ce dialogue n'en font pas état et ne font que reprendre certains éléments de la séquence précédente. Leur fonction dépasse ainsi le supplément d'information, elle se situe plutôt du côté des effets psychiques que ces images sont susceptibles d'entraîner chez le lecteur/spectateur. Ces images sont en effet insérées à un moment précis du scénario, qui n'est pas innocent : entre la révélation du comportement anthropophage de Nicolas et la forte réaction de Linda. Cette situation crée un faux effet d'implication, comme si les flashes influençaient directement le comportement de Linda. Or, c'est à la suite de cette séquence que Linda laisse tomber toute résistance et épouse le point de vue d'Éva sur les intentions meurtrières de Nicolas. Chez le lecteur/spectateur, l'effet d'entraînement est certain : l'horreur des révélations d'Éva, couplée à la force et à l'effet de réalité des images de Sylvie, le portent à être solidaire de la réaction de Linda et à adopter l'hypothèse pourtant infondée d'Éva :

Maintenant qu'Éva a révélé la scène du meurtre, le film semble irréalisable autrement qu'au prix d'un meurtre : celui de Linda. L'entreprise de Nicolas ressemble à celle d'un fou. Il n'est plus question, pour Linda, de démêler la réalité de la fiction puisque la fiction est inextricablement mêlée aux mailles de la réalité et qu'en dissociant l'une de l'autre, Linda ne saurait plus, en fin de compte, si c'est la fiction qu'elle isole ou ce qu'il est convenu de désigner comme la réalité<sup>1073</sup>.

---

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 266-267.

Les effets de montage dans *Neige noire* participent du processus de persuasion observé dans le second chapitre de notre thèse. Complice de celui-ci, le Grand imagier du dernier roman d'Aquin agence les images du film selon une esthétique éclatée et fortement expressive, qui vise à créer des émotions singulières chez le lecteur-spectateur et ainsi le convaincre de la culpabilité de Nicolas, malgré l'absence de preuves étayant la thèse du meurtre. En ce sens, l'idée du cinéma déployée par Aquin dans *Neige noire* correspond pleinement à la puissance du faux qui détermine l'ère filmique moderne selon Deleuze, où « la narration cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante<sup>1074</sup>. »

*Neige noire* se révèle comme le prototype du roman cinématographique, dans la mesure où ce roman hybride, échafaudé sur le modèle scénarique, fait intervenir son substrat filmique à titre de condition essentielle de lisibilité. Ce faisant, le dernier roman d'Aquin interpelle activement les aptitudes cinématographiques de son lecteur, d'abord en le convoquant avec insistance à titre de spectateur, mais surtout en lui fournissant les indices filmiques nécessaires à la mise sur pied de l'effet-cinéma, par la promotion d'une esthétique cinématographique qui exploite l'ensemble des composantes de la mise en scène, de la prise de vue et du montage. Par le moyen de cette filmicité foisonnante, Aquin fait de *Neige noire* une œuvre foncièrement intermédiaire en ce qu'elle permet au lecteur d'endosser le rôle d'un spectateur d'une œuvre cinématographique virtuelle. Toutefois, si la perception du lecteur de *Neige noire* se modèle sur celle d'un spectateur, il n'en demeure pas moins que les ressources du cinéma s'avèrent soumises à des impératifs de signification clairement

---

<sup>1074</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 171.



définis. Prenant appui sur le potentiel expressif du cinéma, l'écrivain cherche à modeler la compréhension de l'histoire par le lecteur-spectateur, en créant à l'aide des artifices du montage des associations particulièrement suggestives entre les divers personnages et les actions qui composent le roman, afin de donner à croire au lecteur à la vérité de l'assassinat de Sylvie par Nicolas. Dans *Neige noire*, le cinéma apparaît ainsi comme un profond vecteur de sens, susceptible d'orienter l'interprétation du lecteur-spectateur.

## CONCLUSION

L'image filmique est rapidement devenue un point de repère esthétique d'avant-plan pour les artistes du XX<sup>e</sup> siècle. Si l'influence de cet art s'est fait sentir dans des domaines aussi diversifiés que le théâtre ou la peinture, le cinéma a toutefois singulièrement marqué la sphère littéraire, qui lui a emprunté ses histoires, ses thèmes, ses formes narratives et sa visualité. Écrivains de leur temps, Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin n'ont pas été imperméables aux possibilités offertes par le média filmique, puisqu'ils ont tous deux touché, de près ou de loin, au cinéma. Ces auteurs ont ainsi scénarisé et réalisé plusieurs récits pour le petit ou le grand écran et ils ont de plus transféré leur savoir et leur sensibilité filmiques au sein de leurs ouvrages écrits, où se profilent régulièrement les traces du septième art.

La pratique commune du cinéma ne constitue toutefois pas le seul lien qui réunit Robbe-Grillet et Aquin autour de ce média : auteurs contemporains, au courant des tendances filmiques et tous deux critiques à l'égard des conventions narratives, ils font montre de grandes affinités sur le plan de leurs esthétiques cinématographiques. Le téléthéâtre aquinien apparaît ainsi très proche du cinéma robbe-grillétien, dans sa volonté de déconstruire la linéarité et la transparence du récit visuel à l'aide de techniques filmiques innovatrices, sans parler de la charge onirique qui détermine certains de ses écrits télévisuels les plus achevés. Nécessairement, cette idée commune d'un cinéma atypique s'est transférée dans leurs ouvrages écrits, où le septième art a contribué à remettre en question les formes narratives conventionnelles.

Le ciné-roman robbe-grillétien et le roman cinématographique d'Hubert Aquin participent de cette visée déstructurante, dans la mesure où ces ouvrages métissés concourent à remettre en question les modalités de narration et d'intellection de la forme romanesque par l'hybridation du roman et du scénario, impliquant ainsi le média filmique à titre de système représentationnel et d'horizon référentiel privilégié. Ces récits engagent ainsi une complicité singulière entre l'écriture et le cinéma, puisque les mots qui les composent pointent sans cesse vers un devenir-filmique, dans une relation intensément intermédiatique. Textes porteurs d'autres états, selon la conception pasolinienne du scénario, les ciné-romans robbe-grillétiens et *Neige noire* d'Hubert Aquin cherchent ainsi à produire chez le lecteur un important « effet-cinéma », lui donnant l'impression d'un visionnement filmique.

La particularité des écrits filmiques robbe-grillétiens et aquiniens se situe au niveau de leur capacité à modeler la perception du lecteur sur celle d'un spectateur, permettant ainsi au film qu'ils contiennent de se donner à « voir » à l'esprit du destinataire. L'idée du roman comme forme d'écriture nécessitant une réception passive de la part du lecteur, à l'image des romans reposant sur des modalités compositionnelles conventionnelles, se révèle fortement récusée par Robbe-Grillet et Aquin ; au contraire, la participation interprétative du lecteur devient une condition première de la lisibilité de leurs œuvres intermédiaires, le potentiel filmique de ces romans cinématographiques reposant essentiellement sur les capacités de mise en images du lecteur. Faire du lecteur un spectateur ne constitue cependant qu'une facette de la réception des ciné-romans robbe-grillétiens et aquiniens : à l'égard de ces ouvrages en-devenir où le film est à faire, le lecteur-spectateur doit également

endosser le rôle d'un réalisateur, puisqu'au même titre que le scénario, les romans filmiques de Robbe-Grillet et d'Aquin reposent sur une profonde contingence, conçue par ce dernier sur le modèle des espaces blancs qui environnent les mots dans le roman :

Une marge de contingence doit [...] être laissée à la réalisation du film, de tout film d'ailleurs : cette marge est réduite à la marge typographique dans un roman, laquelle a été délaissée par les écrivains depuis des siècles. Toute représentation de l'irreprésentable est forcément sujette à des coups de théâtre improvisés<sup>1075</sup>.

Toutefois, cette liberté interprétative s'avère conditionnelle aux capacités de compréhension du lecteur, car le roman cinématographique est un type spécialisé d'ouvrage qui interpelle un destinataire apte à assimiler l'éclatement et le langage technique qui le composent, ainsi qu'à solliciter ses souvenirs filmiques à l'égard des références intermédiatiques qui le parsèment. Seulement dans ces conditions, les mots du récit peuvent être transférés en images et le sens entièrement déployé. Même si, parfois, la signification que contribue à bâtir le média filmique vise en fin de compte à tromper le lecteur...

---

<sup>1075</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 89.

## CONCLUSION

Les théories contemporaines de l'« être-entre » nous ont permis d'aborder sous un jour nouveau l'œuvre de deux écrivains majeurs de la littérature francophone d'après-guerre, Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet. L'examen des romans, cinéromans, récits-photos et téléthéâtres aquiniens et robbe-grillétiens a mis en lumière de profondes similitudes entre les pratiques intergénériques et intermédiatiques de ces auteurs. Mais surtout, l'observation des multiples possibilités compositionnelles offertes par l'hybridation et la parodie génériques, ainsi que des diverses combinatoires médiatiques suscitées par la multimédialité et l'intermédiabilité, a mis en évidence la volonté commune à ces écrivains de décroisonner leur art, créant de la sorte des œuvres intrinsèquement hétérogènes.

Au niveau des relations intergénériques, l'hybridation du scénario et du roman ainsi que la parodie du récit policier indiquent avant tout que la hiérarchisation des genres qui divise la littérature en classes littéraire et paralittéraire s'avère foncièrement accessoire pour Aquin et Robbe-Grillet, qui n'hésitent pas à élire des types d'écrit généralement jugés triviaux à titre de matériau pour la création romanesque. Une même visée décroisonnante caractérise leur approche de la parodie générique, qui acquiert chez ces auteurs le statut double, à la fois de reproduction

stylistique et d'altération fonctionnelle d'un modèle générique, outrepassant les catégories de l'imitation et de la transformation dans lesquelles la tradition théorique a conventionnellement enfermé la parodie et le pastiche. Les pratiques intergénériques développées par ces écrivains au sein de leurs œuvres écrites témoignent qu'Aquin et Robbe-Grillet préconisaient une idée du roman essentiellement composite, à titre de lieu privilégié d'imitation, de combinaison et de transformation des matrices génériques antérieures. Ils ont compris avec Bakhtine que « le problème central de la théorie de la prose littéraire est un problème de discours à deux voix, intérieurement dialogisé, dans tous ses types et variantes multiples<sup>1076</sup>. »

Sur le plan intermédiatique, les multiples jeux d'échanges et d'interrelations entre les médias écrit, photographique, télévisuel et filmique mis en place par Aquin et Robbe-Grillet vont à l'encontre des présupposés conventionnels concernant l'étanchéité entre les arts. Les croisements interartiaux qui se manifestent chez ces auteurs font montre d'un important souci de partager les compétences spécifiques des médias : les couplages du texte et des images dans les récits-photos robbe-grilléliens, l'interaction de la télévision, du théâtre et du cinéma dans les téléthéâtres aquiniens et la combinaison du filmique et de l'écrit dans les récits cinématographiques de ces auteurs visent à créer des effets intermédiatiques particulièrement riches de sens. Corollairement, les expériences esthétiques s'en trouvent décuplées, car les mélanges médiatiques produits par Aquin et Robbe-Grillet entraînent des expérimentations nouvelles chez le destinataire, qui se voit attribuer chaque fois une position réceptrice inédite. Les romans cinématographiques constituent à cet égard les manifestations les plus spectaculaires : reposant en grande partie sur les possibilités de visualisation

---

<sup>1076</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 150.

virtuelle qu'offre le genre du scénario, ces ouvrages visent à engager la lecture sur le modèle d'une « spectature ».

Bien entendu, le mélange des genres et des médias pratiqué par Aquin et Robbe-Grillet n'est pas sans manifester sur certains points quelques dissemblances. Le travail d'hybridation du scénario et du roman effectué par Aquin dans *Neige noire* cherche surtout à contester les assises fondamentales du genre scénarique ; bien qu'il soit lui aussi tiraillé entre l'écriture romanesque et scénarique, le ciné-roman robbe-grillétien n'atteint jamais un tel degré de discordance à l'égard des règles du scénario. Sur le plan de la parodie policière, nous avons observé que pour l'écrivain québécois, la transgression des règles du genre vise en fin de compte à tromper le lecteur en lui dérobant l'accès à la vérité. Chez Robbe-Grillet, la parodie du roman policier ne contraint jamais à un tel niveau la liberté interprétative du destinataire ; elle l'oriente, certes, mais vise avant tout à ouvrir le texte (ou les formes littéraires) vers de nouvelles possibilités. La nature diverse des mélanges intermédiaiques contenus dans les téléthéâtres aquiniens et les récits-photos robbe-grillétiens corrobore également les divergences entre l'écrivain québécois et le néoromancier français, qui expérimentent chacun à sa façon des matériaux compositionnels originaux. En ce qui concerne les romans cinématographiques, les ciné-romans robbe-grillétiens et *Neige noire* d'Aquin se démarquent par leurs usages des références filmiques et des effets de montage, qui soutiennent à différents degrés et selon des modalités et des visées parfois divergentes l'effet-cinéma. Malgré ces distinctions, il n'en demeure pas moins que les pratiques intergénériques et intermédiaiques d'Aquin et de Robbe-Grillet mettent en relief l'importance que revêt l'hétérogénéité des matériaux dans le processus de création,

ces écrivains fondant en grande partie leurs esthétiques sur les multiples potentialités de croisement des genres et des médias.

Or, cette idée de mélanges intergénériques et intermédiatiques apparaît comme une valeur postmoderne, habituellement associée à la notion d'impureté telle que développée par Guy Scarpetta<sup>1077</sup>, en opposition avec la modernité (entre autres néoromanesque) jugée plus proche des concepts d'étanchéité et de hiérarchisation entre les genres et les arts. Qui plus est, le rapprochement que nous avons effectué entre Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet sur le terrain commun de l'« être-entre » se révèle foncièrement contraire aux idées généralement reçues, qui mettent dos à dos le dialogisme du roman aquinien à l'apparent monolinguisme robbe-grillétien ; à l'instar d'André Lamontagne, pour qui l'œuvre d'Aquin, principalement en raison du foisonnement de son intertexte, « s'enracin[e] dans une tentative de dépassement du modernisme » et même du « modernisme extrême<sup>1078</sup> » représenté par Robbe-Grillet : « dans le contexte francophone qui était celui d'Aquin, la littérature s'ébrouait encore dans les eaux du modernisme, puisque, à l'époque, le nouveau roman français faisait rage<sup>1079</sup>. » Suite aux observations effectuées tout au long de notre thèse sur le plan des relations génériques et médiatiques chez Aquin et Robbe-Grillet, cette opposition entre le postmodernisme aquinien et la modernité robbe-grillétienne demande à être reconsidérée.

---

<sup>1077</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit.*

<sup>1078</sup> André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poésie intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 256.



Caractérisée par un ensemble de valeurs qui signalent à la fois l'aboutissement et le dépassement de l'époque moderne, la postmodernité<sup>1080</sup> se définit grossièrement comme la fin des grands récits d'émancipation<sup>1081</sup>, de l'idéologie progressiste et évolutionniste, et par le « retour » aux formes conventionnelles de représentation – selon un point de vue soit pastichiel ou critique. Sur le plan proprement esthétique, l'ère postmoderne est généralement associée à la fin de la logique de l'avant-garde et de l'idée de progrès qui sous-tendait son projet moderniste. En littérature, le nouveau roman est selon Scarpetta le premier représentant de cette idéologie « darwinienne » :

À l'époque du nouveau roman, le mythe du « progrès linéaire » en art servit à combattre l'académisme, à nier que la forme du roman puisse être fixée une fois pour toutes (selon, par exemple, le modèle balzacien) ; « De Flaubert à Kafka, écrivait Robbe-Grillet, une filiation s'impose à l'esprit, qui appelle un devenir » ; ou encore : « Les exigences de l'anecdote sont sans doute moins contraignantes pour Proust que pour Flaubert, pour Faulkner que pour Proust, pour Beckett que pour Faulkner. » Cette position « darwinienne » n'est plus guère en mesure, dans sa simplicité et son optimisme, d'être soutenue aujourd'hui<sup>1082</sup>.

Un fort désir de nouveauté sous-tend la logique de l'avant-garde : la table rase s'y avère un principe de création incontournable et l'originalité (ou le refus des modèles d'écriture préétablis) y apparaît comme une valeur inaliénable. Robbe-Grillet a abondamment alimenté cette conception moderne de l'art dans ses écrits militants des

---

<sup>1080</sup> Nous nous référons plus particulièrement à la postmodernité française, même si certains des concepts que nous développerons recoupent la conception américaine de l'ère postmoderne.

<sup>1081</sup> « Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation. », Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 63.

<sup>1082</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit.*, p. 292.

années 1950<sup>1083</sup>, encourageant une esthétique en rupture avec les formes romanesques conventionnelles :

Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre<sup>1084</sup>.

Ou encore :

Mais nous [...], qu'on accuse d'être des théoriciens, nous ne savons pas ce que doit être un roman, un vrai roman ; nous savons seulement que le roman d'aujourd'hui sera ce que nous le ferons, aujourd'hui, et que nous n'avons pas à cultiver la ressemblance avec ce qu'il était hier, mais à nous avancer plus loin<sup>1085</sup>.

Il va sans dire que ces propos revendicateurs, typiques de la véhémence du jeune Robbe-Grillet, appuient la thèse de Guy Scarpetta selon laquelle le critère d'innovation propre à la modernité est essentiellement corollaire du nouveau roman.

À l'inverse correspondrait la position postmoderne d'Aquin, que l'auteur québécois développe principalement autour de l'année 1965 dans son premier roman *Prochain épisode*, mais aussi dans divers articles où il pourfend le mythe de l'originalité. Selon Aquin, la création ex nihilo est une fiction analogue à la « pensée sauvage » chez Claude Lévi-Strauss : au contraire du poète romantique, cette image « inspirée » sur laquelle se fonde la productivité de l'art moderne, l'écrivain ne compose nullement son œuvre à partir de rien :

---

<sup>1083</sup> Auxquels se réfère la critique postmoderne afin de déterminer la modernité robbe-grillétienne, sans égards aux écrits ultérieurs du néoromancier.

<sup>1084</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 30.

<sup>1085</sup> Alain Robbe-Grillet, « Nouveau roman, homme nouveau », *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 115.

La première chose qu'on exige d'un écrit c'est qu'il soit original, donc – en quelque sorte – incomparable ! Et cela va de soi : même les écrivains sont d'accord pour que leurs écrits, poèmes et romans, ne soient valables qu'en proportion directe de leur originalité. Bien franchement, je crois qu'il est temps d'en finir avec l'originalité, l'inspiration, le je-ne-sais-quoi de divin qui doit marquer d'un signe indélébile tout ce qu'on écrit, de la même façon qu'on en a fini avec la magie, le chamanisme, la sorcellerie et toutes les variantes de la « pensée sauvage »<sup>1086</sup>.

Pour Aquin, spécialiste de la réécriture et du recyclage des formes et des thèmes antérieurs, « l'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs<sup>1087</sup>. »

Ces positions antagonistes extrêmement tranchées entre le Robbe-Grillet de *Pour un nouveau roman* et Hubert Aquin ont motivé leur répartition au sein de la modernité et de la postmodernité. D'un côté, la modernité robbe-grillétienne et son culte de la nouveauté, de l'autre l'écriture aquinienne qui incarne la « généralisation de l'esthétique du second degré<sup>1088</sup> », déterminante pour la postmodernité. C'est d'ailleurs sur cette opposition qu'André Lamontagne distingue principalement le nouveau roman de la postmodernité aquinienne :

Pour reprendre une phrase de Gérard Genette, dans laquelle on pourrait substituer le syntagme « travail intertextuel » à « hypertextualité », « le Nouveau roman est parfois hypertextuel, mais d'une manière qui lui est sans doute contingente ». À l'opposé, le texte postmoderne se définit explicitement comme un lieu de transformation d'énoncés, avec tout ce que cela signifie comme processus d'appréhension du monde. Quant à l'autoreprésentation, elle n'est plus celle du langage, comme dans le modernisme, mais plutôt celle de la littérature. Enfin, alors que l'autoréflexivité participe, dans le nouveau roman, d'un désir d'autocircularité du sens, qu'elle consiste en une représentation des modalités discursives et sémantiques du texte, elle accuse des modalités et des fonctions assez différentes dans la fiction postmoderniste.

<sup>1086</sup> Hubert Aquin, « L'Originalité », *Mélanges littéraires I. Profession : écrivain*, op. cit., p. 75.

<sup>1087</sup> Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, op. cit., p. 47.

<sup>1088</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 381.

Le texte postmoderniste va peaufiner l'autoréflexivité moderniste en délaissant l'autocircularité du sens au profit de la thématization du procès narratif (exceptionnellement présente dans certains nouveaux romans), en exhibant sa fonction de transformation d'autres textes et en dévoilant la relation qu'il entretient avec le lecteur. Ce dernier point est particulièrement révélateur du désir des écrivains postmodernes de rétablir le contact avec les référents extérieurs au texte, de redonner un caractère transitif à la fiction, comme le souligne d'ailleurs Normand Holland : « [...] le modernisme traite le texte comme une fin en soi, alors que le postmodernisme met en question la relation qui unit le texte au lecteur<sup>1089</sup>. »

À la lumière des observations qui composent notre thèse, nous pouvons aisément constater combien cette dichotomie qui distingue la modernité robbe-grillétienne de la postmodernité aquinienne, alimentée par la critique mais aussi par certains propos les plus virulents des auteurs concernés<sup>1090</sup>, s'avère problématique : l'autotélisme moderne ne se montre pas tout à fait imperméable à l'influence des modèles extérieurs, et l'esthétique aquinienne du recyclage n'apparaît pas exempte de recherche de nouveauté. Chez Robbe-Grillet, la mobilisation des genres du scénario et du policier, ainsi que les références intermédiales au cinéma et la récupération des techniques compositionnelles du septième art, font montre d'une conscience claire des patrons génériques et médiatiques susceptibles d'être réactivés au sein d'une œuvre romanesque. De plus, le texte robbe-grillétien renvoie constamment à un intertexte foisonnant (et peut-être trop peu étudié par la critique<sup>1091</sup>) ; à l'exemple du récit initial du néoromancier, *Les Gommès*, qui se donne à lire comme la réécriture de

<sup>1089</sup> André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, op. cit., p. 257.

<sup>1090</sup> Robbe-Grillet a cherché à nuancer sa position dans ses écrits théoriques des années 1990, où il soutient (non sans une auto-ironie à peine dissimulée) que « [l]e Nouveau Roman des années cinquante a été présenté, par beaucoup de critiques à la lecture hâtive, comme faisant table rase du passé. Or, une des choses qui m'ont toujours semblé des plus remarquables, c'est que nous avons l'impression, au contraire, de baigner dans une civilisation, c'est-à-dire dans les œuvres qui nous précédaient. » Alain Robbe-Grillet, « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie », *Le Voyageur*, op. cit., p. 287.

<sup>1091</sup> Notons tout de même l'ouvrage de Bruce Morrissette, *Intertextual assemblage in Robbe-Grillet from Topology to The Golden Triangle*, Fredericton, York Press, 1979, 84 p.

l'*Œdipe roi* de Sophocle et où transparait avec force l'esprit de Kafka et de Borges (la rue des Arpenteurs évoque *Le Château*<sup>1092</sup> et le boulevard Circulaire les « Ruines circulaires » ; couplées, ces références intertextuelles incarnent la mobilité et la circularité du sens, qui sont des valeurs kafkaïennes, borgésiennes et robbe-grillésiennes). Passons sous silence les multiples renvois à des ouvrages extralittéraires dans l'œuvre du néoromancier, tel Gustave Moreau dans la nouvelle « La Chambre secrète<sup>1093</sup> », ou encore Mondrian, Duchamp et Delvaux dans le film *L'Éden et après*. Du côté d'Aquin, l'impossibilité de créer une œuvre totalement originale ne signifie nullement l'incapacité d'engendrer une œuvre nouvelle, distincte des modèles dont elle est issue. L'hybridation, la parodie et les couplages intermédiatiques servent à cette fin novatrice, dont le « supertéléthéâtre » est un bon exemple : à l'aide des possibilités techniques offertes par le septième art, Aquin a cherché à renouveler l'écriture télévisuelle en élaborant des dramatiques d'inspiration baroque, fortement éclatées. Les aspirations créatrices d'Aquin, si elles empruntent beaucoup au maintien et à l'imitation des formes anciennes, n'en demeurent donc pas moins centrées sur des visées innovatrices<sup>1094</sup>. Entre modernité et postmodernité, les

---

<sup>1092</sup> Comme le fait remarquer Bruce Morrissette, selon lequel « le thème du parcours et du jalonnement [fait] écho à l'arpenteur du *Château* de Kafka. » Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 42.

<sup>1093</sup> Alain Robbe-Grillet, « La Chambre secrète », *Instantanés*, op. cit., p. 95-109.

<sup>1094</sup> Le désir d'innover est une constante de la pensée d'Aquin. Dès les années 1940, suite à la lecture de *L'Amour fou* d'André Breton, il note dans son journal : « Le propre de l'art est de surprendre l'homme en flagrant délit ; même celui qui s'attend à tout, garde toujours un secret effroyable ou grandiose. C'est là que frappe l'art – "comme si je m'étais perdu et qu'on vient tout à coup donner de mes nouvelles." André Breton, *L'Amour fou* 13 – L'art doit toujours aller trop loin. » Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, op. cit., p. 65. Au cours des années 1960, l'écrivain tient des propos similaires : après avoir pris connaissance de la parution de *Pale fire* de Vladimir Nabokov, dont la structure apparaît aux yeux d'Aquin comme étrangement analogue à celle de *Trou de mémoire* (alors en chantier), il écrit : « Conclusion, après vingt-quatre heures qui se sont passées depuis la longue recension de *Pale fire* que j'ai dévorée hier, mon roman doit tirer sa force d'une invention formelle encore plus savante (mais sans virtuosité) – ce qui veut dire que, même sur le plan strictement formel, je m'engage à aller plus loin que Nabokov lui-même. » *Ibid.*, p. 248.

pratiques artistiques robbe-grillésiennes et aquiniennes témoignent que le désir d'innover n'exclut pas nécessairement la pratique du recyclage. Inversement, « reprendre » les formes du passé ne signifie pas simplement les recopier ; mais implique aussi chez ces deux auteurs une quête de nouveauté.

Poussons un peu plus loin notre évaluation comparative de la modernité robbe-grillésienne et de la postmodernité aquinienne, à l'aide des catégories élaborées par Scarpetta dans *L'Impureté*. Pour le critique, outre la pratique du recyclage, l'œuvre postmoderne se caractérise par son usage du kitsch, par sa puissance de faux et surtout, par son impureté. Ainsi, l'œuvre postmoderne suit une logique du paroxysme et de l'exagération du « mauvais goût » en puisant ses matériaux d'écriture dans des registres populaires et généralement considérés comme vulgaires par les avant-gardes littéraires, pour ensuite en exaspérer le fonctionnement de manière à en renverser la trivialité :

Si nombre d'artistes contemporains [...] n'hésitent plus à puiser leurs matériaux ou leurs sujets dans ce qui semblait, à l'époque du modernisme triomphant, la négation même de l'art (c'est-à-dire : dans le kitsch, la culture de masse, les registres mineurs), cela n'implique pas pour autant une soumission à ces formes de sous-culture [...], mais plutôt une manière d'en exacerber les effets, d'en pousser à bout le fonctionnement – jusqu'au moment, précisément, où la prétendue « innocence » de ces formes culturelles se retournent, où tout cela se dénature<sup>1095</sup>.

L'élection du policier et du scénario à titre de modèles d'écriture par Aquin et Robbe-Grillet ressort à l'évidence de cette visée réhabilitante, dans la mesure où ces genres sont généralement considérés comme extérieurs aux registres reconnus du littéraire, si ce n'est tout simplement paralittéraires. Qui plus est, les mécanismes du policier se

---

<sup>1095</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 382.

voient poussés à leur paroxysme par ces écrivains, d'une manière telle qu'ils apparaissent souvent accessoirisés, allant jusqu'à servir de simple prétexte à narration chez le néoromancier (dans *Djinn*, par exemple). L'adoption des modèles génériques du scénario et du policier par Aquin et Robbe-Grillet relèverait ainsi de pratiques postmodernes, dans la mesure où elle vise en premier lieu à conjurer, selon l'expression de Scarpetta, « le mal par le mal<sup>1096</sup> ».

La postmodernité ouvre, selon Scarpetta, une ère de l'artificialité et de la déréalisation où la « "vérité" n'est pas une donnée préalable, une adéquation à un "réel" antérieur, mais ce qui procède du jeu des codes, des simulacres ; nous sommes emmenés à la percevoir comme un effet possible du Semblant, et non comme son contraire<sup>1097</sup>. » Manifeste dans *Neige noire*, où le vraisemblable procède des multiples inflexions que le récit impose aux événements passés, incontestable dans le téléthéâtre *Table tournante*, où le réel et le fantasme s'intriquent jusqu'à devenir indissociables, le simulacre n'en est pas moins perceptible dans l'œuvre robbe-grillétienne où la vérité est instrumentalisée en faveur d'une dynamique constante de la signification (souvent représentée par l'illogisme du rêve et de l'artifice). Outre les récits-photos robbe-grillétiens qui se démarquent par leur profond onirisme, le jeu des faux-semblants constitue la pierre d'assise des parodies policières du néoromancier, où la plasticité et la mobilité des indices importent plus que la solution de l'énigme et la prétention à la vérité.

---

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 382.

Enfin, l'art postmoderne se détermine par son esthétique de l'impureté, par l'« hétérogénéité des registres et des matériaux utilisés<sup>1098</sup> », à l'encontre des aspirations modernes à la spécificité et à l'étanchéité des arts. Pour Scarpetta, « [à] l'opposé de la façon dont l'avant-gardisme s'était épuisé dans la quête d'une spécificité radicale de chaque code, il [...] est apparu que nombre de créations actuelles visaient une sorte de confrontation, de décroisement, de contamination des arts les uns par les autres<sup>1099</sup>. » André Lamontagne abonde en ce sens, déterminant la pratique postmoderne en termes bakhtiniens de mélange des genres, de carnavalisation, de polyphonie et de parodie<sup>1100</sup>. Sur le plan de la réception des œuvres postmodernes, la dialogisation des matériaux produit un effet de trouble ou d'ambiguïté chez le lecteur, qui procède selon Scarpetta de la « multiplicité active<sup>1101</sup> » des matières mises en relation, c'est-à-dire du choc de leurs rencontres. Au cours de la rédaction de notre thèse, nous avons amplement constaté que les couplages et les transformations génériques qui ont lieu dans les ouvrages cinéromanesques et les parodies policières, ainsi que les assemblages et les interpénétrations médiatiques observés au sein des téléthéâtres, récits-photos et romans cinématographiques, témoignent de cette hétérogénéité esthétique associée à la postmodernité. Tant chez Hubert Aquin que chez Alain Robbe-Grillet, les multiples assemblages de matériaux hétéroclites tendent à créer des œuvres composites, dont l'hybridité interpelle intensément l'activité interprétative du lecteur, jusqu'à constituer la condition première de leur saisie.

---

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>1100</sup> André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 259-260.

<sup>1101</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit.*, p. 380.



S'ils s'affichent d'une manière manifeste chez Aquin, sans toutefois qu'ils s'opposent totalement à certaines des valeurs modernes comme la nouveauté, les critères qui définissent l'art postmoderne dégagés par Scarpetta n'en demeurent pas moins constitutifs de l'art robbe-grillétien, tant et si bien qu'opposer radicalement ces deux écrivains selon la dichotomie moderne/postmoderne apparaît désormais réducteur (tout comme l'antinomie elle-même, dont l'aspect « tranché » demande à être nuancé). Dans les cas d'Aquin et de Robbe-Grillet, il conviendrait de parler dans les termes de Janet M. Paterson de « moments postmodernes », particulièrement apparents sur le plan des relations intergénériques et intermédiatiques développées par ces auteurs, où s'active une architecture dialogique marquée par le jeu de la signification à travers la diversité des matériaux :

On peut affirmer qu'une pratique littéraire est « postmoderne » lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. Car selon Lyotard, le postmoderne est avant tout un savoir hétérogène qui n'est plus lié à une autorité antérieure, mais à une nouvelle légitimation fondée sur la reconnaissance de l'hétérogénéité des jeux de langage<sup>1102</sup>.

À l'évidence, les écritures aquiniennes et robbe-grilléliennes s'accordent sur le plan de leurs usages bigarrés des genres littéraires et des médias. Il n'en demeure pas moins que le projet artistique de ces auteurs s'inscrit dans des contextes singuliers, qui font profondément diverger la visée de leur esthétique respective. Cette différence est celle-là même observée par la critique des années 1960 et 1970 concernant les aspects socio-culturel et politique de l'œuvre aquinienne, dont nous

---

<sup>1102</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 2.

avons offert un aperçu en introduction, mais dont aujourd'hui les études postcoloniales nous permettent de mesurer avec une plus grande sensibilité la portée.

Rappelons que le nouveau roman robbe-grillétien, bien qu'il procède du choc de la Deuxième Guerre mondiale, constitue d'abord un programme esthétique visant le renouvellement des formes littéraires ; alors que chez Aquin, l'écriture est corollaire d'un projet collectif qui concerne l'émancipation identitaire des Québécois par rapport aux pouvoirs impériaux, en premier lieu anglo-saxon sur le plan politique, mais aussi français sur le plan symbolique. Écrivain francophone hors de France, soumis à des institutions politiques anglophones d'obédience britannique, Hubert Aquin apparaît ainsi comme l'écrivain type des littératures mineures telles que définies par Gilles Deleuze et Félix Guattari, où la langue est celle d'un exilé, la pensée est branchée sur le politique et la problématique identitaire se veut à portée collective<sup>1103</sup>. Or, pour Aquin, dans le contexte d'une littérature mineure (ou de « dominés », comme il aimait à qualifier la littérature québécoise<sup>1104</sup>), l'écriture acquiert un statut singulier d'outil de contestation des pouvoirs politiques et symboliques, et sert ultimement à l'émancipation de la collectivité.

L'esthétique d'Aquin s'inscrit en ligne directe avec cette visée politique. Pour l'écrivain, l'éclatement des formes et l'hétérogénéité des matériaux servent à l'ébranlement des hégémonies impérialistes et visent à contrer l'universel

---

<sup>1103</sup> « Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que "mineur" ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 33.

<sup>1104</sup> Pour Aquin, la littérature en contexte colonial est le « pain par excellence des dominés, production symbolique dont on concède le monopole au dominé, ce qui entraîne inévitablement une surproduction. N'a-t-on pas constaté que dans les pays colonisés se manifestait invariablement une surproduction littéraire ? » Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, op. cit., p. 51.

généralisant<sup>1105</sup> dont ils sont les représentants. À la manière des littératures postcoloniales qui sont « polémiques à l'égard de l'ordre colonial, mais surtout caractérisé[es] par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens tels qu'ils se sont affirmés dans la culture concernée<sup>1106</sup> », l'écriture aquinienne cherche à ébranler les codes culturels établis par les pouvoirs coloniaux en promouvant une littérature du conflit<sup>1107</sup>, caractérisée par un dialogisme qui a valeur de position contre le monolinguisme du discours dominant.

Aquin précise cette association entre la forme éclatée de son esthétique et le projet d'émancipation collective des Québécois dans son article « Profession : écrivain » où, éloquemment, il définit la visée politique de son écriture en la distinguant de l'entreprise littéraire néoromanesque représentée par Alain Robbe-Grillet :

Le bon petit Canadien français promis à un brillant avenir dans les choses frivoles entreprend soudain de produire un écrit dominé par une thématique de refus d'écrire, non-sens qui ne saurait accéder à une signification que par l'explosion simultanée de tous les bâtons de dynamite qui pourrissent actuellement dans les arsenaux de la province de Québec. L'explosion comporte des désavantages sérieux, entre autres celui de faire voler en éclats toute structure historique située dans un certain rayon d'onde de choc. La structure doit se déceler, fût-ce dans une astructure littéraire du type Robbe-Grillet. Ainsi, l'astructuration équivaut à une structuration si elle concerne le même champ d'action, la littérature par exemple. Or, dans mon cas, si la

---

<sup>1105</sup> Selon l'idée de « chaos-monde » développée par Édouard Glissant dans *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, 106 p.

<sup>1106</sup> Jean-Marc Moura, « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone », dans : Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 151.

<sup>1107</sup> Suivant le concept de « conflit des codes » avancé par André Belleau, selon lequel dans le roman québécois le « nous » cherche à se dire « à travers et malgré les normes de l'AUTRE », l'autre étant pour Belleau le code français. Dans l'optique qui est la nôtre, les normes étrangères concernent aussi les modèles culturels britanniques, tels qu'ils se manifestent sous la forme du récit d'espionnage dans *Prochain épisode* (entre autres sous l'aspect de James Bond). André Belleau, « Le Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1986, p. 171.

structure éclate sous le coup de la déflagration qui se produit en moi, ce n'est pas pour laisser place à une contre-structure littéraire, mais pour ne laisser aucune place à la littérature qui n'exprimerait, si je cédaï à ses charmes, que la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles<sup>1108</sup>.

Les liens de parenté avec le nouveau roman ne sont pas niés par Aquin ; « astructurante », l'écriture aquinienne l'est autant que celle d'Alain Robbe-Grillet, dont la volonté baroque de bouleverser les formes littéraires conventionnelles s'accorde en maints points avec l'esthétique « révolutionnaire » de l'écrivain québécois. Seulement, alors que le nouveau roman cherche à conserver les fondements institutionnels littéraires, en proposant selon Aquin une contre-littérature<sup>1109</sup>, pour ce dernier il en va tout autrement : la littérature se doit d'être une « non-littérature » et l'écriture une « non-écriture », afin que le joug institutionnel qui en contraint les formes et les fonctions perde toute influence (paradoxalement, en les faisant jouer souvent contre eux-mêmes, par exemple à l'aide de la parodie). Grâce à l'éclatement anarchique des formes et à une esthétique de l'« incohérence » ou de la « divagation<sup>1110</sup> », Aquin aspire à s'extraire des codes et des normes qui réfrènt son autonomie. Pour l'auteur de *Prochain épisode*, la désaliénation intellectuelle et politique ne peut se réaliser que par l'adoption d'un discours contraire à celui qui

---

<sup>1108</sup> Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, *op. cit.*, p. 49-50. Dans *Trou de mémoire*, l'écrivain réaffirme son projet littéraire : « Il convient, si l'on veut comprendre parfaitement le livre de Pierre X. Magnant, de le situer hors littérature, hors fiction et tout à fait hors roman : car ce serait tomber dans un piège grossier que de lui reconnaître une typification de dé-roman ou de contre-roman ou encore d'a-roman ou même d'infra-roman, autant de variantes possibles d'un roman interminablement nouveau. » Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1109</sup> L'évolution du nouveau roman donne en quelque sorte raison à Aquin, dans la mesure où le travail accompli par Robbe-Grillet sur la forme romanesque a mené, au tournant des années 1970, à un ludo-formalisme profondément institutionnalisé dans le milieu littéraire français (notamment grâce aux travaux synthético-théoriques de Jean Ricardou).

<sup>1110</sup> « Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé dominateur ; à proprement parler, c'est divaguer. » *Ibid.*, p. 52. En ce sens, l'esthétique différentielle développée dans *Neige noire* apparaît comme la forme la plus achevée du projet politico-esthétique aquinien.

caractérise les figures d'autorité, c'est-à-dire une parole désorganisée et hétéroclite, ou encore le langage d'un fou : « Hamlet incohère soudain<sup>1111</sup>. »

---

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 52.

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES D'HUBERT AQUIN

#### ROMANS

*Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, [1965], 289 p.

*Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, [1968], 347 p.

*L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, [1969], 397 p.

*Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, [1974], 621 p.

*L'Invention de la mort*, édition critique établie par Manon Dumais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001, [1991], 203 p.

#### TÉLÉTHÉÂTRES

« Table tournante », *Voix et images du pays II*, Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, coll. « Cahiers de Sainte-Marie », 1969, p. 143-194.

« 24 heures de trop », *Voix et images du pays III*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Les Cahiers de l'Université du Québec », 1970, p. 279-336.

« Le choix des armes », *Voix et images du pays V*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Voix et images du pays », 1972, p. 190-237.

« Double sens », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/6.

« Faites-le vous-même » et « Smash », Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents. Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/1.

« Le Mal », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/5.

« Œdipe » et « Œdipe recommencé », Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin, 44p-660 : 05/8.

#### AUTRES

*Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, [1971], 316 p.

*Blocs erratiques*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1998, [1977], 335 p.

*Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 409 p.

*Mélanges littéraires I. Profession : écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, 570 p.

*Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, 607 p.

*Confession d'un héros ; Le Choix des armes ; La Toile d'araignée*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1997, 156 p.

#### ŒUVRES D'ALAIN ROBBE-GRILLET

##### ROMANS ET NOUVELLES

*Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953, 264 p.

*Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955, 254 p.

*La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957, 221 p.

*Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959, 221 p.

- Instantanés*, Paris, Minuit, 1962, 111 p.
- La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965, 215 p.
- Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970, 214 p.
- Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Minuit, 1976, 201 p.
- Souvenirs du triangle d'or*, Paris, Minuit, 1978, 237 p.
- Un régicide*, Paris, Minuit, 1978, 227 p.
- Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris, Minuit, 1981, 146 p.
- Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, 232 p.
- Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1987, 254 p.
- Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, 238 p.
- La Reprise*, Paris, Minuit, 2001, 253 p.
- Un roman sentimental*, Paris, Fayard, coll. « Littérature française », 2007, 256 p.

#### CINÉ-ROMANS ET SCÉNARIOS

- L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, 172 p.
- L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963, 210 p.
- Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Minuit, 1974, 221 p.
- C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit, 2002, 158 p.
- Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005, 712 p.

#### FILMS

- L'Année dernière à Marienbad*, scénario et dialogues d'Alain Robbe-Grillet, réalisation d'Alain Resnais, Argos Films, Cineriz, Silver Films, Les Films Tamara, Como Films, Précitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, Terra Film, Cinetel, France et Italie, 1961.



*L'Immortelle*, Cocinor - Comptoir Cinématographique du Nord, Como Films, Les Films Tamara, France et Italie, 1963.

*Trans-Europ-Express*, Como Films, France et Belgique, 1966.

*L'Homme qui ment*, Lux-C.C.F., Ceskoslovensky Film (Bratislava), Como Films, France et Tchécoslovaquie, 1968.

*L'Éden et après*, Como Films, Ceskoslovensky Film (Bratislava), France, Tchécoslovaquie et Tunisie, 1971.

*N. a pris les dés*, nouveau montage de *L'Éden et après*, ORTF, Como Films, 1972.

*Glissements progressifs du plaisir*, Coséfa Films, France, 1974.

*Le Jeu avec le feu*, Arcadie, France, 1975.

*La Belle captive*, Anatole Dauman, Argos Films, FR3, France, 1982.

*Un bruit qui rend fou*, co-réalisé avec Dimitri de Clercq, Nomad Films, Euripide Productions, CAB Productions, La Sept Cinéma, RTBF, Canal+, Investimage 4, CNC, het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Office Fédéral de la Culture (Berne), Eurimages, Communauté française de Belgique, France et Belgique, 1995.

*Gradiva*, Les Films du Lendemain, Zootrope Films, Z Company, Acajou Films, France et Belgique, 2007.

#### LIVRES D'ART

ROBBE-GRILLET, Alain et Paul DELVAUX, *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*, Paris, Le bateau-Lavoir, 1975, 105 p.

ROBBE-GRILLET, Alain et David HAMILTON, *Rêves de jeunes filles*, Paris, Robert Laffont, 1971, 144 p.

ROBBE-GRILLET, Alain et David HAMILTON, *Les Demoiselles d'Hamilton*, Paris, Robert Laffont, 1972, 143 p.

ROBBE-GRILLET, Alain et Irina IONESCO, *Le Temple aux miroirs*, Paris, Seghers, 1977, 124 p.

ROBBE-GRILLET, Alain et René MAGRITTE, *La Belle captive*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1975, 157 p.

ROBBE-GRILLET, Alain et Robert RAUSCHENBERG, *Traces suspectes en surface*, West Islip, Universal Limited Art Editions, 1978, 35 p.

ROBBE-GRILLET, Alain et George SEGAL, *George Segal. Invasion blanche, sculptures 1971-1989*, Paris, La Différence/Galerie Beaubourg, coll. « L'Autre Musée/Grandes monographies », 1990, 40 p.

#### AUTRES

ROBBE-GRILLET, Alain, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 128-130.

———, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963, 147 p.

———, *Alain Robbe-Grillet. Œuvres cinématographiques. Édition vidéographique critique*, Paris, Ministère des Relations extérieures – Cellule d'animation culturelle, 1982, 82 p.

———, « Images and Texts : A Dialogue », *Generative Literature and Generative Art, New Essays*, Fredericton, York Press, 1983, p. 38-47.

———, *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Points », 2001, 611 p.

———, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture/Seuil, 2005, 228 p.

ROBBE-GRILLET, Alain et Jean-Jacques BROCHIER, « Alain Robbe-Grillet : deux activités parfaitement détachées l'une de l'autre », *Magazine littéraire*, n<sup>o</sup> 41, Juin 1970, p. 14-16.

ROBBE-GRILLET, Alain et Uri EISENZWEIG, « Entretien », *Littérature*, n<sup>o</sup> 49, février 1983, p. 16-22.

ROBBE-GRILLET, Alain et Yvone LENARD, *Le Rendez-vous*, New York, CBS College Publishing, 1981, 184 p.

#### ÉTUDES CONSACRÉES À HUBERT AQUIN

ALLARD, Jacques, « Hubert Aquin ou le cinéma du romancier », dans : Gilles DUPUIS, Carla FRATTA et Manon RIOPEL (dir.), *Littérature et cinéma du Québec*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 117-123.

- DUPUIS, Gilles, « Hubert Aquin ou le voile coupable », dans : Franca ZANELLI QUARANTINI (dir.), *Il Velo dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, Bologne, Clueb, 2001, p. 151-165.
- , « La Part illisible. L'invention de la mort chez Hubert Aquin », dans : Ricard RIPOLL (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses de l'université de Perpignan, 2005, p. 61-73.
- GUÉVREMONT, Francis, « Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Globe*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 207-221.
- HEIDENREICH, Rosmarin, « Generic Parody as a Communicatory Strategy in Hubert Aquin's *Prochain épisode* », *The Postwar Novel in Canada. Narrative Patterns and Reader Response*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989, p. 143-172.
- HARVEY, François, *L'Artifice de la parole : la fonction du dialogue dans les romans d'Hubert Aquin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2004, 124 f.
- HENCHIRI, Sliman, « Un "nouveau roman" : *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Incidences*, n° 10, août 1966, p. 42-45.
- HOUDE, Christiane, « Scénario et fiction : *Neige noire* », *Voix et Images*, vol. II, n° 3, avril 1977, p. 418-435.
- LAHAIE, Christiane, « Hubert Aquin ou la quête médiatique », *Fréquence*, n° 3-4, 1995, p. 87-100.
- LAMONTAGNE, André, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle d'Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992, 311 p.
- LAPIERRE, René, *L'Imaginaire Captif. Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo essais », 1991, 235 p.
- LEBLANC, Julie, « La Représentation de l'irreprésentable. L'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver 1996, p. 67-75.
- LEGRIS, Renée, « Les Structures d'un nouveau roman, *Prochain épisode* », *Cahiers de Sainte-Marie*, n° 1, 1966, p. 25-32.
- , *Hubert Aquin et la radio. Une quête d'écriture (1954-1977)*, Montréal, Médiaspaul, 2004, 399 p.

- MACCABÉE IQBAL, Françoise, « *Prochain épisode* et policier : parodie générique ou non ? », *The French Review*, vol. LIX, n° 6, May 1986, p. 875-884.
- MASSOUTRE, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 361 p.
- MÉLANÇON, Robert, « Le Téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* », *Voix et Images*, n° 3, 1977, p. 244-265.
- MÉRIVALE, Patricia, « Chiaroscuro : *Neige noire/Hamlet's Twins* », *The Dalhousie Review*, vol. 60, n° 2, Summer 1980, p. 318-333.
- MOCQUAIS, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1985, 234 p.
- RICHARD, Robert, *Le Corps logique de la fiction*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990, 134 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Le Spectateur masqué : étude du simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p. 79-95.
- SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1973, 139 p.
- WALL, Anthony, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Les éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991, 238 p.

#### ÉTUDES CONSACRÉES À ALAIN ROBBE-GRILLET

- ALLEMAND, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1997, 251 p.
- AUDRY, Colette, « La Caméra d'Alain Robbe-Grillet », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n°s 38-38, été 1958, p. 131-141.
- BERNARD, Denis et Francis DEBYSER, « *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet. Roman-manuel ou manuel du roman ? », *Le Français dans le monde*, n° 68, avril 1982, p. 52-58.
- BISHOP, Tom, « Topologie d'une reprise ou le retour de Robbe-Grillet », *Critique*, tome LVIII, n°s 651-652, août-septembre 2001, p. 595-604.

- BOYER, Alain-Michel, « L'Énigme, l'enquête et la quête du récit : La fiction policière dans *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet », *French Forum*, vol. 6, n° 1, janvier 1981, p. 74-83.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Alain Robbe-Grillet ou la reprise-en-avant », *Critique*, tome LVIII, n°s 651-652, août-septembre 2001, p. 605-618.
- FLETCHER, John, *Alain Robbe-Grillet*, New York/London, Methuen, 1983, 92 p.
- GARDIES, André, « Nouveau roman et cinéma : une expérience décisive », dans : Jean RICARDOU et Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui I*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972, p. 185-199.
- HARGER-GRINLING, Virginia et Anthony R. CHADWICK, « Mirror, Mirror on the Fence? Reflections on and in Alain Robbe-Grillet and Lewis Carroll », *The International Fiction Review*, vol. 13, n° 1, winter 1986, p. 20-23
- HAVERCROFT, Barbara, « Deictic Dilemmas and Robbe-Grillet's *Andro-Djinn* », *Recherches sémiotiques*, vol. 10, n°s 1-2-3, 1990, p. 29-56.
- , « Fluctuations of Fantasy : The Combination of Literary Genres in *Djinn* », dans : Virginia HARGER-GRINLING et Tony CHADWICK (dir.), *Robbe-Grillet and the Fantastic. A Collection of Essays*, Westport, London, Greenwood Press, 1994, p. 101-124.
- HELLERSTEIN, Marjorie H., *Inventing the Real World. The Art of Alain Robbe-Grillet*, London, Associated University Presses, 1998, 171 p.
- JOST, François, « Le Picto-roman », *Revue d'esthétique*, n° 4, 1976, p. 58-73.
- LALANCETTE, Karine, « Du meurtre en série au meurtre sériel : Le Sérialisme à l'œuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet », *Tangence*, vol. 68, hiver 2002, p. 65-76.
- LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973, coll. « Critique », 227 p.
- MICHALCZYK, John J., « Robbe-Grillet, Michelet and Barthes : from *La Sorcière* to *Glissements progressifs du plaisir* », *The French Review*, vol. LI, n° 2, December 1977, p. 233-244.
- MORRISSETTE, Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, 309 p.

- , « Problèmes du roman cinématographique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 20, mai 1968, p. 275-289.
- , *Intertextual assemblage in Robbe-Grillet from Topology to The Golden Triangle*, Fredericton, York Press, 1979, 84 p.
- NEUPERT, Richard, « *L'Immortelle : The Cinéroman and the Ciné-lecteur* », *French Literature Series*, vol. XVII, « Narratology and Narrative », 1990, p. 35-42.
- SMITH, Roch C., *Understanding Alain Robbe-Grillet*, Columbia, University of South Carolina Press, coll. « Understanding Modern European and Latin American Literature », 2000, 193 p.
- STOLTZFUS, Ben F., *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. « Crosscurrents : Modern Critiques », 1964, 166 p.
- WHITESIDE, Anna, « Believe It or Not : On Reading the Fantastic and Robbe-Grillet's *Djinn* », *L'Esprit créateur*, vol. XXVIII, n° 3, Fall 1988, p. 78-87.
- ZIMMERMAN, Kristin, « Text and Image in Robbe-Grillet's *La Belle captive* », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 81, n° 3, Autumn 1999, p. 417-437.

#### OUVRAGES THÉORIQUES GÉNÉRAUX

- ALLARD, Jacques, « Le Roman québécois des années 1960 à 1968 », *Europe*, n° 478-479, février-mars 1969, p. 41-50.
- , *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec Amérique, 2000, 446 p.
- ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996, 118 p.
- , « Débuts et fins du "Nouveau Roman" », *L'Icosathèque* 20, « Le "Nouveau Roman" en questions 4. Situation diachronique », Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 13-45.
- BABCOCK, Arthur E., *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*, New York, Twayne, 1997, 164 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 489 p.

- BARTHES, Roland, « Littérature objective », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1964, p. 33-43.
- , *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 277 p.
- , *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1972, 187 p.
- BEAULIEU, Ivanohé, « "Sold out". Un peu plus loin des modèles étrangers », *Le Devoir*, 14 avril 1973, p. 17.
- BEAUVOIR, Simone de (*et al.*), *Que peut la littérature ?*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « L'inédit 10\18 », 1965, 127 p.
- BELLEAU, André, « Le Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1986, p. 167-174.
- BERGSON, Henri *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001, 372 p.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, 344 p.
- , *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.
- BUTOR, Michel, « Le Roman comme recherche », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 7-14.
- COTNAM, Jacques, « Le Roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Le Roman canadien-français*, Montréal, Fides, 1971, p. 265-297.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1969, 446 p.
- , *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996, 219 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, coll. « Critique », 1975, 159 p.
- , *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2005, 206 p.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, 448 p.

DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 2001, 244 p.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, 316 p.

———, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1985, 315 p.

FAERBER, Johan, « Esthétique baroque du "nouveau roman" », *L'Icosathèque* 20, « Le "Nouveau Roman" en questions 4. Situation diachronique », Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 115-148.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

———, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

———, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 132 p.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, 106 p.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens : Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970 et 1983, 2 vol.

GUÉRIN, Jean-Yves, « Quelques résurgences baroques dans la culture contemporaine », *Modern Language Studies*, vol. VIII, n° 3, Fall 1978, p. 38-48.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981, 268 p.

HARGER-GRINLING, Virginia A., *Alienation in the New Novel of France and Quebec : an examination of the works of Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robbe-Grillet, Gérard Bessette, Jean Basile, and Réjean Ducharme*, Fredericton, York Press, 1985, 173 p.

HUGLO, Marie-Pascale, *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, 184 p.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1963, p. 209-248.

JANVIER, Ludovic, *Une parole exigeante : le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964, 184 p.



- KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1990, 270 p.
- LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Ottawa/Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Klincksieck, 1989, 366 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, 109 p.
- MACÉ, Suzanne, « Le Nouveau roman au Québec », dans : Jean ÉTHIER-BLAIS (dir.), *Littératures : mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1971, p. 227-233.
- MAILHOT, Laurent, *La Littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1997, 445 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1989, 257 p.
- MAURIAC, Claude, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969, 381 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971, 531 p.
- MOSER, Walter, « Résurgences et valences du baroque », dans : Walter MOSER et Nicolas GOYER (dir.), *Résurgences baroques*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2001, p. 27-44.
- MOURA, Jean-Marc, « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone », dans : Jean BESSIÈRE et Jean-Marc MOURA (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 149-167.
- OUELLET, Réal, *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972, 191 p.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.
- PRINCE, Gérald, « Le Discours attributif et le récit », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 305-313.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 254 p.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, 208 p.

———, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, 269 p.

———, *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990, 257 p.

RICARDOU, Jean et Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui 1 et 2*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1972, 2 vol.

ROBIDOUX, Réjean « Une approche du "nouveau roman" », *Incidences*, n° 8, mai 1965, p. 5-14.

SARDUY, Severo, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975, 143 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1956, 153 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, 374 p.

SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, 389 p.

VADÉ, Yves, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans : Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 9-37.

WAGNER, Frank, « "Nouveau Roman"/anciennes théories », *L'Icosathèque* 16, « Le "Nouveau Roman" en questions 3. Le créateur et la cité », Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 155-175.

WHITFIELD, Agnès, *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987, 342 p.

## THÉORIES DES GENRES

BAKHTINE, Mikhaïl, « Les Genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 265-308.

BARTHES, Roland, « De l'œuvre au texte », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 69-77.

- BESSIÈRE, Jean, « Introduction », dans : Jean BESSIÈRE (dir.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 7-13.
- BEX, Tony, « Parody, Genre and Literary Meaning », *Journal of Literary Semantics*, vol. XXV, n° 3, October 1996, p. 225-244.
- , « Parody and the Problem of the Anterior Text », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, 1997, p. 743-760.
- BOILEAU, PIERRE et Thomas NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1975, 128 p.
- BORGES, Jorge Luis, « Le Conte policier », dans : Uri EISENZWEIG (dir.), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, p. 289-304.
- BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche. Parodie. Collage*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1996, 185 p.
- CANVAT, Karl, « Essai d'histoire de la notion de genre littéraire », *Les Lettres romanes*, tome LI, n° 3-4, août-novembre 1997, p. 187-221.
- , *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, coll. « Savoirs en pratique », 1999, 298 p.
- CHARNEY, Hannah, « Pourquoi le "Nouveau Roman" policier ? », *The French Review*, vol. XLXV, n° 1, October 1972, p. 17-23.
- CHÉNETIER, Marc, « De drôles de genres. Remarques sur l'hybridation générique dans la fiction américaine contemporaine », dans : Jean BESSIÈRE (dir.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 15-36.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, 175 p.
- DERRIDA, Jacques, « La Loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 251-287.
- DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT, « La Dynamique des genres », dans : Robert DION, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les Cahiers de recherche en littérature québécoise », 2001, p. 5-22 et 351-362.

- DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1992, 235 p.
- DUMONT, François et Richard SAINT-GELAIS, « La Dynamisation des genres dans la littérature québécoise contemporaine », dans : Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2000, p. 219-233.
- EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, 357 p.
- ESPAGNON, Jacques, « Discussions de genres et de corpus », dans : Paul ARON (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota bene, coll. « Sciences humaines », 2004, p. 213-245.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 576 p.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985, 143 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, 383 p.
- LITS, Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, 210 p.
- MOLINO, Jean, « Les Genres littéraires », *Poétique*, n° 93, février 1993, p. 3-28.
- NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1975, 247 p.
- NEVEU, Érik, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985, 407 p.
- REUTER, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Nathan université, coll. « Lettres 128 », 1997, 128 p.
- ROSE, Margaret A., *Parody//Meta-fiction*, London, Croom Helm, 1979, 197 p.
- , *Parody : Ancient, Modern, and Post-modern*, New York, Cambridge University Press, 1993, 316 p.
- SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, 106 p.

- , « La Parodie, une notion protéiforme », dans : Paul ARON (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota bene, coll. « Sciences humaines », 2004, p. 79-102.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre. Note sur la problématique générique », dans : Gérard GENETTE (et al.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1986, p. 179-205.
- , *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.
- , « La Catégorie du romanesque », dans : Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
- SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poésie transculturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, 207 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 189 p.
- , « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 55-65.
- TYNIANOV, Iouri, « Destruction, parodie », *Change*, n° 2, 1969, p. 67-76.
- VAN WERT, William F., *The Theory and Practice of the Ciné-roman*, New York, Arno Press, 1978, 382 p.
- VAREILLE, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1989, 206 p.
- VIRMAUX, Alain et Odette VIRMAUX, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig, coll. « Médiathèque », 1983, 127 p.
- VISWANATHAN, Jacqueline, « Le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. VII, n° 3, printemps/été 1980, p. 125-149.
- , « Ciné-romans : le livre du film », *Cinemas*, vol. 9, n°s 2-3, printemps 1999, p. 13-36.
- ZÉRAFFA, Michel, « Le Genre et sa crise », *Degrés*, n° 39-40, automne-hiver 1984, p. h1-h19.

## THÉORIES DES MÉDIAS

- ASTRE, Georges-Albert, « Les Deux langages », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 7-21.
- AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, Peter Lang, 2006, 244 p.
- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE et Marc VERNET, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 2002, 238 p.
- BALAZS, Béla, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1979, 294 p.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n<sup>o</sup> 4, 1964, p. 40-51.
- , *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 192 p.
- BASILE, Jean, *L'Écriture radio-télé*, Montréal, Société Radio-Canada, 1976, 94 p.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le Public moderne et la photographie », *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, 1986, p. 313-320.
- BAZIN, André, « Position critique : défense de l'adaptation », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 67-79.
- BEJA, Morris, *Film and Literature*, New York/London, Longman, 1979, 335 p.
- BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CÉFAL, coll. « Grand Écran, Petit Écran. Essais », 2000, 192 p.
- BIGNELL, Jonathan, « Television and Genre », *An Introduction to Television Studies*, London, Routledge, 2004, p. 113-133.
- BLUESTONE, George, *Novels into film*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1966, 237 p.
- BORDWELL, David et Kristin THOMPSON, *L'Art du film. Une introduction*, Paris, De Boek Université, coll. « Arts et cinéma », 2000, 637 p.

- CARAION, Marta *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, 391 p.
- CHATMAN, Seymour, *Coming to terms : the Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, 240 p.
- CHÉZAUD, Patrick, « L'image pré-texte », dans : Lilianne LOUVEL et Henri SCEPI (dir.), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p 53-66.
- CHKLOVSKI, Victor, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, Paris, G. Lebovici, 1985, 146 p.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Bern/Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1984, 472 p.
- , *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, Metz, Klincksiek, 1985, 347 p.
- , *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1993, 223 p.
- COHEN, Keith, *Film and Fiction : the Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979, 216 p.
- COLLINGTON, Tara L., « Le Chronotope intermédiaire du cinéma : le cas de *La Jalousie* », *L'Esprit créateur*, vol. XLIII, n° 2, Summer 2003, p. 60-71.
- COSTA, Antonio, « Palomar : intermédialité et archéologie de la vision », *Cinémas*, vol. 10, n<sup>os</sup> 2-3, printemps 2000, p. 169-184.
- CROTEAU, Jean-Yves et Pierre VÉRONNEAU (dir.), *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992*, Québec, Les Publications du Québec, 1993, 692 p.
- DELAVAUD, Gilles, *L'Art de la télévision : histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, Coll. « Médias recherches », 2005, 240 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 298 p.
- , *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, 379 p.

- DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes et Manifestes, 2004, 368 p.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, 309 p.
- DUCHESNAY, Lorraine (dir.), *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada, 1952-1977*, Montréal, Société-Radio-Canada, 1978, 684 p.
- EIDSVIK, Charles, *Cinéliteracy, Film Among the Arts*, New York, Horizon Press, 1978, 303 p.
- EISENSTEIN, Sergei, *Le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1976, p. 359-408.
- ELLIOTT, Kamillia, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 302 p.
- FELDMAN, Joseph et Harry FELDMAN, *Dynamics of the Film*, New York, Arno Press and The New York Times, 1972, 255 p.
- FRANK, André. « La Dramaturgie et l'image à la télévision », dans : Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, Unesco, 1973, p. 17-57.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1999, 197 p.
- GAUDREAU, André et François JOST, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1990, 159 p.
- GAUDREAU, André et Philippe MARION, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », dans : André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 31-52.
- GAUTEUR, Claude, « Éloge de la spécificité », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 80-87.
- GAUVIN, Lise et Michel LAROUCHE, « J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends ? », *Cinemas*, vol. 9, n<sup>o</sup> 2-3, « Les Scénarios fictifs », printemps 1999, p. 53-66.
- GODARD, Jean-Luc, « Montage, mon beau souci », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions de l'étoile – Cahiers du cinéma, 1985, p. 92-94.



- GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002, 394 p.
- , « Le Roman illustré par la photographie », dans : Lilianne LOUVEL, Henri SCEPI et Bernard VOUILLOUX, *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 171-184.
- GROENSTEEN, Thierry, « Fictions sans frontières », dans : André GAUDREULT et Thierry GROENSTEEN (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 9-29.
- HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, 319 p.
- HIGGINS, Richard, « Intermedia », dans : Randall PACKER et Ken JORDAN (dir.), *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, New York/London, W W Norton and Company, 2001, p. 27-32.
- HOEK, Leo H., « La Transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », dans : Leo H. HOEK et Kees MEERHOFF (dir.), *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre, n° 98 », 1995, p. 65-80.
- , « Timbres-poste et intermédialité. Sémiotique des rapport texte/image », *Protée*, vol. 30, n° 2, automne 2002, p. 33-44.
- HOFFMAN, Pierre, *Théâtre canadien d'expression française et réalisation télévisée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1970, 115 f.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, London, Routledge, 2006, 232 p.
- JOST, François, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, 162 p.
- , « Présentation » et « La Promesse des genres », dans : *Réseaux*, « Le Genre télévisuel », n° 81, janvier-février 1997, p. 5-8 et 11-31.
- , *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses-Marketing, coll. « Infocom », 2004, 174 p.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma 128 », 2002, 125 p.

- LA MOTHE, Jacques, « Le Récit télévisuel et son écriture », *Voix et Images*, vol. IX, n° 1, automne 1983, p. 7-27.
- LAROUCHE, Michel et Serge CARDINAL, « Le Scénario : points de vue », dans : Michel LAROUCHE (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2003, p. 13-25.
- LAURENCE, Gérard, « La Rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) », *Études littéraires*, vol. 14, n° 2, août 1981, p. 215-249.
- LÉGLISE, Paul *Une oeuvre de pré-cinéma, l'Énéide : essai d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1958, 139 p.
- LEGRIS, Renée, « Les Dramatiques à la télévision 1969-1996 », dans : Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 64-97.
- MACCABE, Colin, « On Impurity : the Dialectics of Cinema and Literature », dans : Julian MURPHET et Lydia RAINFORD (dir.), *Literature and Visual Technologies. Writing after cinema*, New York, Palgrave MacMillan, 2003, p. 15-28.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1948, 252 p.
- MARSOLAIS, Gilles, « Introduction », dans : Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, Unesco, 1973, p. 9-14.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 556 p.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le Cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 61-75.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1968, 2 vol.
- , *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça-cinéma », 1977, 238 p.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1990, 526 p.

- MONTANDON, Alain, « Présentation », dans : Alain MONTANDON (dir.), *Iconotextes*, Paris, OPHRYS, 1990, p. 5-10.
- MORRISSETTE, Bruce, *Novel and Film : Essays in two Genres*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, 181 p.
- MOURLET, Michel, « Cinéma contre roman », *La Revue des lettres modernes*, « Cinéma et roman, éléments d'appréciation », n<sup>os</sup> 36-38, été 1958, p. 27-37.
- MÜLLER, Jürgen, « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n<sup>os</sup> 2-3, printemps 2000, p. 105-134.
- MURRAY, Edward, *The Cinematic Imagination : Writers and Motion Picture*, Windsor (N. S.), Lancelot Press, 1972, 330 p.
- NANTEL, Mylène « Le Roman cinématographique : roman ou scénario ? », dans : Michel LAROUCHE (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2003, p. 27-42.
- NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », dans : Alain MONTANDON (dir.), *Iconotextes*, Paris, OPHRYS, 1990, p. 255-302.
- OOSTERLING, Henk, « Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between », *Intermédialités*, n<sup>o</sup> 1, printemps 2003, p. 29-46.
- ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, 382 p.
- PAGÉ, Pierre et Renée LEGRIS, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977 : vingt-cinq ans de télévision à Radio-Canada : téléthéâtres, feuilletons, dramatiques pour enfants*, Montréal, Fides, coll. « Archives québécoises de la radio et de la télévision », 1977, 252 p.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Le Scénario comme structure tendant à être une autre structure », *L'Expérience hérétique : langage et cinéma*, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, p. 156-166.
- PROST, Raymond, « La Dramaturgie télévisuelle », *Théâtre et télévision*, Toulouse, Service des publications de l'Université Toulouse-Le Mirail, coll. « Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail », 1979, p. 19-36.
- RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : a Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n<sup>o</sup> 5, automne 2005, p. 43-64.

- RAYNAULD, Isabelle, « Le Lecteur/spectateur du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 27-41.
- RICHARDSON, Robert, *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, 149 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970, 240 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 217 p.
- SORLIN, Pierre, « Cinéma/télévision, un conflit que le public n'arbitre plus », dans : Anne-Marie GOURDON (dir.), *Des arts et des spectacles à la télévision. Le regard du téléspectateur*, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société », 2000, p. 162-176.
- SPENCER, Sharon, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York University Press, 1971, 251 p.
- SPIEGEL, Alain, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1979, 203 p.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1989, 222 p.
- , « Le Scénario comme genre, le scénario comme texte », *La Licorne*, n° 26, 1993, p. 25-32.
- , *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, coll. « Nathan cinéma », 2005, 255 p.
- VERRIER, Jean, « La Traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1987, p. 35-43.
- VERMETTEN, Audrey, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry », *Poétique*, n° 144, novembre 2005, p. 491-508.
- VISWANATHAN, Jacqueline, « Le Discours sur l'image : les parties narrato-descriptives du scénario », *Semiotica*, vol. 40, n° 1-2, 1982, p. 27-43.
- , « Une histoire racontée en images ? », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, hiver 1987, p. 71-81.

———, « Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, 1991, p. 7-26.

———, « Une écriture cinématographique ? », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, automne 1993, p. 9-18.

———, « L'Imaginaire du cinéma dans trois romans québécois », dans : Gilles DUPUIS, Carla FRATTA et Manon RIOPEL (dir.), *Littérature et cinéma du Québec*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 103-116.

WAGNER, Frank, « *Ekphrasis*, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) », dans : Peter WAGNER (dir.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « European Cultures. Studies in Literature and the Arts, vol. 6 », 1996, p. 1-40.

WARREN, Paul (dir.), *Zola et le cinéma*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 208 p.

#### ŒUVRES LITTÉRAIRES

BALZAC, Honoré de, *Histoire des treize*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1988, [1833-1839], 350 p.

BASILE, Jean, *La Jument des Mongols*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1988, [1964], 220 p.

BESSETTE, Gérard, *L'Incubation*, Montréal, Déom, coll. « Nouvelle prose », 1965, 178 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du jour, coll. « Romanciers du Jour », 1965, 128 p.

BORGES, Luis Jorge, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, [1944], 209 p.

BORGES, Luis Jorge et Adolfo BIOY CASARES, *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1967, [1942], 183 p.

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, [1928], 189 p.

BURROUGHS, William, *The Last Words of Dutch Schulz : a Fiction in the Form of a Film Script*, New York, Viking Press, 1975, 115 p.

- BUTOR, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1972, [1957], 503 p.
- CHRISTIE, Agatha, *La Mystérieuse affaire de Styles*, Paris, Éditions du Masque, 2002, [1920], 223 p.
- COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête : scénario et dialogues*, Paris, Belfond, 1990, [1946], 214 p.
- DANTEC, Maurice G., *La Sirène rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1993, 592 p.
- DOS PASSOS, John, *Manhattan transfer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, [1925], 507 p.
- , *U.S.A.*, New York, Penguins Books, coll. « Library of America », 1996, [1938], 3 vol.
- DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, 281 p.
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, [1960], 155 p.
- ECO, Umberto, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1982, [1980], 633 p.
- FAULKNER, William, *Sanctuary*, New York, Modern Library, coll. « Modern Library of the World's best Books », 1959, [1931], 380 p.
- GANGEMI, Kenneth, *Pilote de chasse*, Paris, Flammarion, coll. « Connections », 1975, 178 p.
- GODBOUT, Jacques, *L'Aquarium*, Paris, Seuil, 1962, 156 p.
- , *Le Couteau sur la table*, Paris, Seuil, 1965, 158 p.
- JAPRISOT, Sébastien, *Compartiment tueurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1999, [1962], 256 p.
- JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2004, [1922], 981 p.
- , *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, [1939], 649 p.
- KAFKA, Franz, *Le Château*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, [1926], 530 p.

- MALRAUX, André, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1986, [1933], 404 p.
- , *L'Espoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 1996, [1937], 661 p.
- NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, New York, Putnam, 1962, 315 p.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Théorème*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, [1968], 188 p.
- PINGET, Robert, *L'Inquisitoire*, Paris, Minuit, 1962, 489 p.
- POE, Edgar Allan, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, [1841], p. 47-89.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1998, [1892], 343 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1989, [1938], 242 p.
- SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1960, 316 p.
- SOLLERS, Philippe, *Le Parc*, Paris, Seuil, 1961, 154 p.
- , *Drame*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1965, 158 p.
- VARGAS, Fred, *Sous les vents de Neptune*, Paris, Viviane Hamy, 2004, 441 p.
- YACINE, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, 255 p.
- , *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, 181 p.

**ANNEXES**





Annexe 1 : Bas-relief représentant la femme qui marche, Gradiva



Annexe 2 : Frontispice du *De humani corporis fabrica* d'André Vésale, 1543



Annexe 3 : David Hamilton, *Rêves de jeunes filles*.



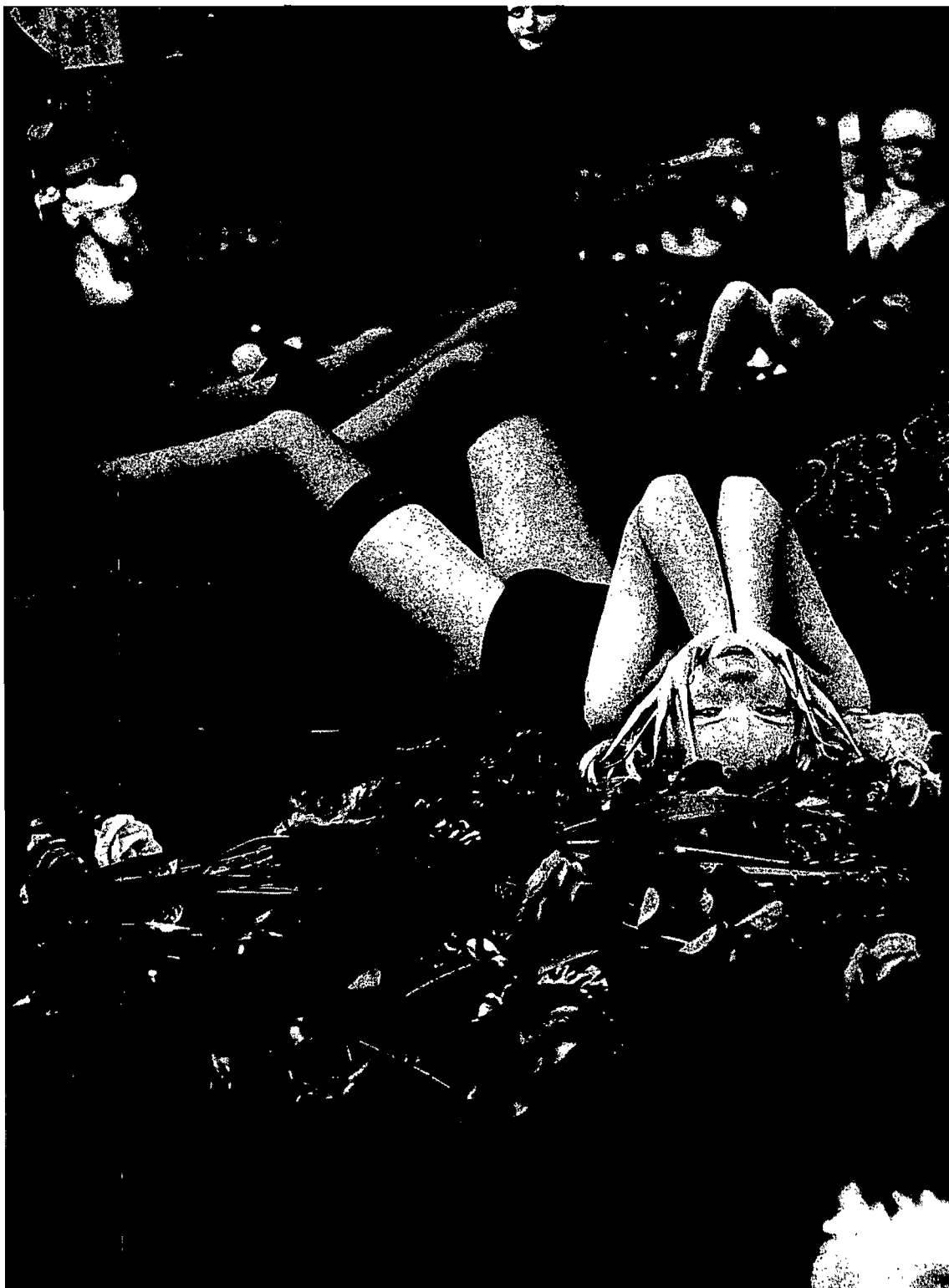
Annexe 4 : David Hamilton, *Rêves de jeunes filles*.



Annexe 5 : David Hamilton, *Les Demoiselles d'Hamilton*.



Annexe 6 : Alice M. Boughton, *Nude*, 1909.



Annexe 7 : Irina Ionesco, *Le Temple aux Miroirs*.

On dirait que le passage ici de consommateurs barbares vient de faire deux ou trois victimes parmi les pensionnaires.



Les survivantes considèrent les corps sacrifiés sans la moindre émotion apparente, habituées – semble-il – à ces exactions.

Annexe 8 : Irina Ionesco, *Le Temple aux miroirs*.





Annexe 9 : Ernest James Bellocq, *Sans titre*, 1912