

SOPHIE BEAUME

LE MOTIF DE L'ÉCRIVAIN FICTIF DANS PROCHAIN ÉPISODE DE
HUBERT AQUIN ET LE VOL D'ICARE DE RAYMOND QUENEAU

Mémoire

présenté

à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade maître ès arts (M.A.)

Département des Littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITE LAVAL

MAI 1997

© Sophie Beaume, 1997



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-25273-6

Canada

RÉSUMÉ

Prochain épisode et *Le vol d'Icare* sont deux romans qui mettent en scène des écrivains fictifs aux prises avec le processus de création. Le lecteur est confronté à des personnages de romanciers qui semblent tantôt contrôler leur œuvre, tantôt lui être soumis. De plus, l'identité des protagonistes est problématique dans les deux romans. Le lecteur a donc affaire à des œuvres complexes qui bouleversent ses habitudes : il est confronté à des récits où les intrigues, à première vue indépendantes, se mêlent et où les personnages qui pourraient avoir une existence fictive distincte se confondent. Nous mettrons en évidence les ressemblances et les différences qui unissent ces deux romans dans le traitement du motif de l'écrivain fictif.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction (page 1)

Chapitre I : L'identité de l'écrivain fictif (page 7)

1 - Noms propres et pronoms

2 - Une existence matérialisée dans la fiction

3 - Une source d'interrogations sur le processus de création

Chapitre II : L'écrivain fictif et ses personnages (page 28)

1 - La narrativité

2 - La dissociation textuelle des personnages

3 - L'écriture comme unité

Chapitre III : L'écrivain fictif et l'intrigue (page 45)

1 - Deux histoires complémentaires

2 - Construction de l'intrigue

3 - L'intrigue enchâssée comme support de l'intrigue enchâssante

Chapitre IV : Les rôles de l'écrivain fictif (page 64)

1 - Le jeu de miroirs comme reflet d'une identité unique

2 - La mise en abyme : facteur d'unité ou de fragmentation ?

3 - L'interaction de l'œuvre et de l'écriture

Conclusion (page 75)

INTRODUCTION

Pour commencer, il nous semble pertinent de faire un bref résumé des deux œuvres que nous avons analysées : *Prochain épisode* et *Le vol d'Icare*. Nous détaillerons davantage celui du roman de Raymond Queneau car il a fait l'objet de moins d'études que celui d'Hubert Aquin.

Prochain épisode peut être résumé ainsi : un écrivain enfermé dans un institut psychiatrique décide d'entreprendre un roman d'espionnage. Il oscille alors entre le récit de ses propres aventures et celui des personnages qu'il invente. Le lecteur, à cause de la structure en apparence décousue du texte, ne sait souvent plus qui raconte l'histoire : est-ce l'écrivain fictif ou les personnages qu'il a créés ? Ce sont ces difficultés d'interprétation que nous analyserons en nous attachant au motif de l'écrivain fictif.

Le vol d'Icare est l'histoire d'un héros de roman, Icare, qui s'échappe du livre qu'est en train d'écrire un romancier fictif, Hubert Lubert. Ce dernier engage un détective, Morcol, pour retrouver Icare et pouvoir ainsi continuer la rédaction de son roman. À cette intrigue principale s'ajoutent celles d'autres personnages qui fuient leurs romans respectifs. Le lecteur est alors confronté au phénomène de l'indépendance apparente des personnages face aux œuvres auxquelles ils devraient appartenir. Les intrigues s'enchevêtrent, les personnages se rencontrent dans leur histoire propre ou dans celle prévue par les écrivains fictifs. C'est la position qu'occupent les personnages par rapport aux romanciers fictifs que nous étudierons. Le roman se présente sous la forme d'une succession de dialogues entre les personnages et leurs créateurs. Les intrigues se mêlent mais le lecteur parvient facilement à les identifier.

L'écrivain fictif de *Prochain épisode* est semblable à celui du *Vol d'Icare* dans le sens où il est confronté au

processus de création ¹. Cependant, la structure des deux romans met en lumière de façon différente le motif de l'écrivain fictif. Ce sont ces similitudes et ces divergences que nous mettrons en évidence dans notre mémoire.

Nous avons choisi d'analyser le motif de l'écrivain fictif dans *Prochain épisode* d'Hubert Aquin et dans *Le vol d'Icare* de Raymond Queneau car ces récits nous permettront d'observer quel type de rapport y unit l'écrivain fictif au processus d'écriture. Nous verrons aussi que ces deux romans, malgré leurs différences génériques – le premier pouvant être assimilé à un récit autobiographique et le second à un vaudeville – se ressemblent souvent dans le traitement du romancier fictif. Le narrateur premier chez Hubert Aquin est le personnage de l'écrivain. Celui-ci cultive des rapports ambigus avec les autres personnages ; son identité est complexe. Dans *Le vol d'Icare*, l'écrivain fictif devient secondaire dès lors que les personnages créés paraissent lui échapper pour construire leur propre existence (on aura reconnu là une variation sur le dispositif mis en place par Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur*). Pourtant, le rôle de l'écrivain fictif est essentiel puisque c'est par lui qu'est illustré le processus énigmatique de la création. Dans *Prochain épisode*, le romancier fictif semble être soumis à l'œuvre qu'il écrit. Par contre, dans *Le vol d'Icare*, il est, si on en croit la dernière révélation du récit, davantage maître du processus d'écriture. Toutefois, peut-être s'agit-il d'une ruse du texte visant à provoquer le doute – ce que nous ne manquerons pas de mettre en évidence. Ce sont ces données initiales qui serviront de point de départ à notre mémoire et que nous étudierons en décortiquant la structure des récits. Insistons sur le fait qu'il s'agit pour nous, lecteurs et donc interprètes,

¹ Dans le cadre d'une étude portant sur des œuvres romanesques, nous entendons par « processus de création » les procédés qui permettent à un auteur d'élaborer un récit original. Le terme « écriture », qui sera utilisé à plusieurs reprises dans notre mémoire, signifiera : création d'une œuvre romanesque.

d'analyser des fictions. Nous ne nous intéresserons pas à la biographie des auteurs :

Si l'on ajoute que dans *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, le lieu du récit (le Manitoba), certaines données (être institutrice, etc.) recourent ce que nous ne pouvons pas ignorer du sujet hors-texte (le « moi qui vit » et non celui « qui écrit » pour reprendre la distinction proustienne), la pente de la lecture autobiographique s'avère pour ainsi dire fatale. Il faut pourtant y résister. Ou plutôt, il conviendrait de commencer à s'interroger – puisqu'aussi bien on a vu comment chez Lemelin la chaîne des relais textuels peut conduire déjà vers l'auteur réel – sur les raisons qui incitent le lecteur de romans québécois à convoquer avec une telle fréquence l'écrivain en chair et en os.²

Nous avons constaté dans nos recherches que l'écrivain fictif et les questions qui s'y rattachent ont souvent été étudiés dans le cas de *Prochain épisode*. Pour ce qui est du *Vol d'Icare*, peu d'analyses ont été réalisées sur l'œuvre et encore moins sur la représentation de l'écrivain fictif. Ainsi, pour étudier le romancier fictif, nous nous appuyerons sur ces récits, rarement traités sous cet angle particulier auparavant. Une approche comparative pourrait renouveler les études aquiniennes souvent abordées d'un point de vue psychologique, social ou thématique même s'il est vrai qu'il existe aussi quelques analyses qu'on pourrait qualifier de « textuelles », comme celle de René Lapierre.

Par ailleurs, la métafiction (c'est-à-dire la fiction qui réfléchit sur ses propres mécanismes ou qui offre une mise en abyme de l'écriture) est souvent perçue par le lecteur comme un mode d'interprétation de la fiction. Or dans *Prochain épisode* et *Le vol d'Icare*, l'écrivain fictif, qui constitue une composante nettement métafictionnelle, est remis en cause dans la mesure où il ne contrôle parfois plus le processus fictif d'écriture. Le lecteur aura alors des difficultés pour interpréter la fiction selon des repères textuels usuels. Il devra tenir compte des obstacles intrinsèques de la

² André Belleau, *Le romancier fictif*, Québec, Presses universitaires du Québec, 1980, p. 40.

métafiction, c'est-à-dire des processus qui multiplient les interprétations à propos du pouvoir de l'écrivain. Même si, dans le récit de Queneau, le romancier fictif finit par nous dire : « Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé ³ », il semble que l'écrivain fictif soit aussi soumis à son écriture. Il est en effet difficile, pour le lecteur, de ne pas attribuer cette phrase à une instance narrative supérieure, le narrateur extradiégétique. Notre interprétation de l'œuvre, comme le suggère Umberto Eco, tiendra compte de sa structure complexe afin de la mettre en lumière : « Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale⁴ ». Ajoutons à la difficulté d'interprétation de la fiction que nous venons de mettre en évidence qu'Hubert Aquin et Raymond Queneau ne cessent de nous surprendre dans leurs œuvres car ils bouleversent nos habitudes de lecture : les personnages comme l'action sont imprévisibles. Mais, surtout, les deux romans que nous étudions mettent en valeur l'idée selon laquelle fiction et écriture sont dépendantes l'une de l'autre. L'écrivain fictif joue un rôle déterminant en tant que narrateur de la fiction, mais en tant que personnage, il est, lui aussi, soumis aux aléas du processus d'écriture (réel et non fictif cette fois).

Les deux œuvres choisies ont souvent été rapprochées du Nouveau Roman. Pourtant, elles demeurent en quelque sorte dans la périphérie de ce mouvement. Nous développerons les raisons textuelles qui expliquent cette position ambivalente de *Prochain épisode* et du *Vol d'Icare*. Jean Ricardou, dans *Problèmes du nouveau roman*, nous permettra de préciser les similitudes et les différences de nos récits par rapport à ce genre littéraire. Nous nous appuierons sur la théorie

³ Raymond Queneau, *Le vol d'Icare*, Gallimard (collection Folio), 1968, p. 304.

⁴ Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, traduction de l'italien par Chantal Rioux de Bézieux, Paris, Seuil, 1962, p. 17.

narratologique de Gérard Genette (*Figures III*) pour étayer notre étude des niveaux de narration et de mise en abyme. Il ne s'agira pas pour nous d'utiliser une théorie unique. Ce sont certaines questions que soulèvent ces chercheurs et les réponses, même complexes, qu'ils apportent qui nous permettront d'analyser les œuvres choisies et de montrer, entre autres, en quoi elles se rapprochent ou s'éloignent du Nouveau Roman.

Il convient de signaler que certains chapitres feront plutôt référence à l'œuvre d'Aquin qu'à celle de Queneau et inversement. En effet, chacun des textes accorde une importance variable aux divers phénomènes qui seront abordés. *Prochain épisode* se prête davantage à l'analyse de l'identité de l'écrivain fictif ; *Le vol d'Icare*, lui, nécessite une étude plus approfondie des rapports entre l'écrivain fictif et l'intrigue. Les deux textes occuperont une place plus équilibrée dans le chapitre sur les liens de l'écrivain fictif avec les autres personnages et dans celui sur les rôles du romancier fictif.

Le premier chapitre comparera les procédés d'identification des écrivains fictifs dans les deux œuvres. Pour cela, nous étudierons les noms propres et les pronoms, les traces de l'écrivain fictif dans l'œuvre et l'identité de ce dernier comme source d'interrogations sur le processus de création. Nous verrons alors que le lecteur est confronté au doute par rapport à celui qui prend en charge l'histoire. Le second chapitre mettra en évidence la complexité des rapports entre le romancier fictif et ses personnages. Nous nous intéresserons en effet aux instances narratives, à l'identité ambiguë des personnages et au processus qui réunit tous les héros. Le troisième chapitre analysera les liens entre l'écrivain fictif et l'intrigue. Pour cela, nous analyserons les deux histoires complémentaires présentes dans chacune des deux œuvres. Enfin, le quatrième chapitre examinera les rôles du romancier fictif. Nous nous demanderons si le jeu de miroir est le reflet d'une identité unique des personnages, puis si la mise en abyme est un facteur d'unité ou de fragmentation ;

enfin nous verrons quelle est la nature des liens qui unissent l'œuvre fictive et l'écriture fictive. Cela nous entraînera vers la frontière fragile qui sépare la fiction de la réalité. Ces différentes sections nous permettront de conclure que l'écrivain fictif de *Prochain épisode* a de nombreux points communs avec celui du *Vol d'Icare* malgré des dissemblances que nous aurons mises en évidence.

CHAPITRE I : L'IDENTITÉ DE L'ÉCRIVAIN FICTIF

1 - Noms propres et pronoms

Afin de déterminer les identités des deux personnages écrivains, nous allons étudier leur représentation dans les deux textes. Nous verrons quels sont les éléments qui les caractérisent et de quelle façon ceux-ci provoquent parfois le doute. Nous expliquerons pourquoi il semble qu'il y a moins d'ambiguïté dans la désignation de l'écrivain fictif du *Vol d'Icare* que dans celle du personnage romancier de *Prochain épisode*.

S'intéresser à un personnage revient tout d'abord à vouloir savoir qui il est. Pour cela, l'outil premier est le nom propre, ou à défaut, le pronom. Mais,

que fait à la chose le nom ? Que fait à l'être son nom ? Toute interrogation sur le nom renvoie à l'être, soit par identification de l'être et du nom, soit par spécification, l'être étant ce que veut dire, ce que désigne le nom. Il peut y aller de l'être contre le désir, du nom contre le sujet.¹

Pour nous, l'analyse du nom se fera sans perdre de vue que nous étudions des personnages de fiction et non des êtres réels.

Le plus souvent, le lecteur distingue les différents personnages grâce à leur nom². Celui-ci a pour fonction de donner une existence aux êtres fictifs, ou plutôt une reconnaissance. Les choses ou les personnages trouvent leur place dans le récit au moment même où ils sont mentionnés, car ils font alors partie intégrante de l'univers du discours. Si

¹ Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Erès, 1990, p. 61.

² Parfois, les personnages ne sont pas identifiés par un nom mais par un pronom ou des initiales.

une ambiguïté persiste à propos du nom qui le désigne, le personnage ne sera jamais clairement saisi par le lecteur comme c'est le cas dans le roman d'Aquin. De plus, un nom propre désigne, sauf circonstances particulières, un individu unique :

[...] On conserve les deux intuitions que nous avons au sujet des noms propres : d'une part qu'ils servent bien à désigner un individu unique, et d'autre part que leur emploi est associé à certains contenus descriptifs sous lesquels locuteur et auditeur peuvent savoir à quel objet ils renvoient.³

Dans *Le vol d'Icare*, il n'y a pas de doute sur l'identité du personnage-écrivain : Hubert Lubert est toujours l'écrivain fictif. Par contre, dans *Prochain épisode*, l'individu - qu'il s'agisse de l'écrivain fictif ou de certains autres personnages - est instable, voire multiple. Il se dédouble, il est parfois l'un, parfois l'autre. Le nom, s'il est souvent un repère, se transforme ici en un kaléidoscope dans lequel les personnages s'associent et se dissocient à mesure que l'intrigue évolue. Le « je » fragmenté du personnage d'Hubert Aquin :

renvoie en effet à un personnage qui s'identifie à la fois au protagoniste, au narrateur-meneur de jeu et à l'auteur-spectateur, de sorte qu'il recouvre simultanément trois aspects d'une seule et même personne entre lesquels existent une appartenance complexe, un appui et une contestation. Par suite de l'indissolubilité de cette triple fonction, les traits qui s'esquissent sur un des visages empruntés se repèrent dans les deux autres.⁴

Rien, dans *Prochain épisode*, ne permet d'affirmer que le « je » désigne une seule et même personne : le « je » du narrateur intradiégétique tend parfois à se confondre avec le « je » du protagoniste espion, mais il tend aussi parfois à s'en séparer. Le lecteur interprète le pronom « je », qui apparaît dès le

³ Clerget, p. 82.

⁴ Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin, romancier*, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 53.

début, comme étant le représentant de l'écrivain fictif parce qu'il est tout de suite associé au processus fictif de création ; c'est pour cette raison que lorsque, par la suite, c'est le héros espion qui parle au « je » et semble alors assumer la narration ⁵, le lecteur est troublé. Par ailleurs, au tout début de *Prochain épisode*, les métalepses⁶ sont nombreuses, par exemple : « Rien ne se coagule devant ma vitrine : personnages et souvenirs se liquéfient dans l'inutile splendeur du lac alpestre où je cherche mes mots ⁷ ». Le lecteur, tout d'abord confronté au « je » de l'écrivain fictif, en vient progressivement à se demander s'il n'est pas déjà entré dans un autre niveau de fiction. En effet, après avoir décrit ses conceptions sur le roman d'espionnage et son enfermement en prison, l'auteur fictif semble relater son passé. Puis, comme le montre cette dernière citation, Hubert Aquin intègre « personnages » et « souvenirs » dans un même niveau de narration. Aussi, le pronom « je » chevauche différents niveaux de narration.

Dans *Le vol d'Icare*, Raymond Queneau nomme l'écrivain : Hubert Lubert, mais il ne le fait pas tout de suite. Là aussi, c'est le pronom personnel qui sert d'identification première au personnage :

Sur les feuilles, pas d'Icare ; entre non plus. Il cherche sous les meubles [...] Le client descend, dit « attendez », se précipite, grimpe quatre étages, sonne, la porte s'ouvre.⁸

Dès le début, « il », puis « le client » rendent un peu énigmatique l'identité du personnage. C'est immédiatement après

⁵ Par exemple à la page 19 où le « je » de l'écrivain fictif succède à celui du personnage espion.

⁶ Rappelons que Genette définit la métalepse comme étant toute transgression des niveaux narratifs. Voir *Figures III*, p. 243-245.

⁷ Aquin, p. 13.

⁸ Queneau, p. 11.

cette brève introduction que l'écrivain est nommé par son prénom : Hubert. La décision scripturale de Queneau implique que chaque prise de parole soit précédée, comme au théâtre ou dans certains romans du XVIII^e siècle, du nom des locuteurs. Les personnages ont tous des identités propres, même si, nous le verrons, certaines sont plus ambiguës que d'autres. Par contre, le « je » de *Prochain épisode* n'aide pas le lecteur, il devient de plus en plus énigmatique au fur et à mesure que le texte avance. L'image que crée le nom ou l'absence de nom construit un personnage dans l'esprit du lecteur. Cette image propre à chaque interprète variera ensuite selon les informations que l'œuvre apportera.

L'ambiguïté est présente chez tous les personnages de *Prochain épisode* et pas seulement chez l'écrivain fictif. Tous les héros participent au mystère qui les entoure :

[...] pourvu que cet investissement désordonné me soit rempart contre la tristesse et les vagues criminelles qui viennent me briser avec fracas, en scandant le nom de la femme que j'aime. Une journée d'hiver, en fin d'après-midi, nous avons roulé dans la campagne d'Acton Vale.⁹

La femme aimée par l'écrivain n'est pas identifiée par un nom propre, elle non plus. L'anonymat empêche de conclure de façon certaine que K , espionne et maîtresse du héros, et la femme aimée ne font qu'un ; ce problème rejoint celui des relations entre le « récit de la captivité de l'écrivain » et le roman d'espionnage rédigé par lui. De plus, nous ne savons pas si, dans ce passage, l'épisode de la journée d'hiver appartient au roman qui est en train de prendre forme ou aux souvenirs de l'écrivain fictif. Le pronom « nous » renvoie au « je » du romancier fictif ou au héros-espion. Ce peut être le romancier fictif si on considère le début de la citation où l'écrivain décrit sa vie quotidienne dans l'hôpital psychiatrique : il est en train d'écrire son roman et se concentre sur son personnage

⁹ Aquin, p. 12.

Hamidou Diop. Il peut aussi s'agir du personnage espion qui est en route pour sa mission – tuer Hamidou – et qui se souvient de son voyage passé avec K. Ce pourrait être aussi l'écrivain fictif et la femme aimée, mais le doute subsiste. Le lecteur aura plus d'informations sur les personnages par la suite :

Pour la première fois, nous avons entremêlé nos deux vies dans un fleuve d'inspiration qui coule encore en moi cet après-midi, entre les plages éclatées du lac Léman. C'est autour de ce lac invisible que je situe mon intrigue et dans l'eau même du Rhône agrandi que je plonge inlassablement à la recherche de mon cadavre.¹⁰

Il s'agissait donc bien de l'écrivain fictif et de la femme aimée. Le romancier fictif se servirait de l'histoire qu'il relate et de son voyage avec la femme aimée, pour inventer son roman d'espionnage dans lequel le héros est amoureux de K et où tous deux sont en mission en Suisse. Mais l'écrivain fictif semble être entré dans son œuvre et avoir perdu son identité pour se rapprocher de celle de son héros. À noter que ce passage peut se lire comme une métaphorisation, à la fois de la métalepse (la vie du « je » écrivain fictif s'entremêle à celle du « je » personnage espion) et du rapport spéculaire qui finira par s'établir entre le « je » personnage espion et H. de Heutz. Les deux personnages – l'écrivain et l'espion – vont rapidement être assimilés l'un à l'autre :

Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je m'introduis, enrobé d'alliage léger, dans un roman qui s'écrit à Lausanne, je cherche avidement un homme qui est sorti du Lausanne-Palace après avoir serré la main d'Hamidou Diop.¹¹

L'écrivain et son personnage ne font plus qu'un. L'ambiguïté de la première personne est flagrante ici. L'écrivain est entré dans son roman et le héros n'est pas « il », mais un nouveau ou

¹⁰ *Ibid*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

le même « je » qu'au début de l'œuvre. Pourtant, par la suite, l'identité des personnages – sauf celle de l'espion – devient plus nette : à la page 39, le narrateur nous livre des renseignements à l'aide de noms propres. Le personnage à assassiner est Carl von Ryndt, un banquier suisse, alias H. de Heute ou de Heutz, belge qui écrit une thèse sur Scipion l'Africain. Pierre est le patron du groupe de K, il entretient des liens étranges avec elle. Notons que si les personnages sont ainsi nommés, ils n'en demeurent pas moins énigmatiques du fait même de leur identité et de leur profession. La femme est désignée par une lettre, le patron par son prénom et la cible à abattre par une identité variable. Le redoublement des initiales de « H. de Heutz » laisse entrevoir qu'il n'est pas un individu unique ; il peut être à la fois le personnage à assassiner et celui qui doit assassiner. Ajoutons que le seul personnage au nom complet et à l'appellation unique (Hamidou Diop) est rapidement abandonné.

L'identité des écrivains fictifs est aussi complexe à cause de la sonorité des noms qui la constituent et du vocabulaire qui s'y rapporte. Dans *Le vol d'Icare* comme dans *Prochain épisode* avec le redoublement du « H », nous remarquons des jeux sur les sonorités des noms. Avec Hubert Lubert, l'écrivain fictif, ce n'est pas l'initiale comme pour H. de Heutz qui crée un dédoublement du personnage, mais à l'inverse la similitude des autres lettres des nom et prénom. Queneau joue aussi avec les assonances des noms comme Morcol – Morcol qui peut d'ailleurs être nommé Vidocq ou Lecoq. Dans *Le vol d'Icare*, les identités sont souvent trompeuses et sources de quiproquos :

LN : Et tu t'appelles comment ?
 ICARE : Je ne sais plus très bien...Je ne vole plus, je nage... Et vous même, mademoiselle : Hélène ?
 LN : Non, LN en deux lettres. Je suis d'origine cruciverbiste.¹²

¹² Queneau, p. 38. Il faut ajouter que, LN qui est d'origine

Ici, l'action n'est pas modifiée quand les personnages prennent note de leur erreur à propos de l'identité des autres protagonistes. Il n'en va pas de même dans *Prochain épisode* où le narrateur héros s'arrête dans sa mission quand il s'aperçoit qu'il ne sait plus très bien qui il a en face de lui ¹³.

Le vacillement des identités se fait aussi par des voies détournées. Ainsi, Aquin utilise des termes qui peuvent être associés aussi bien à l'écrivain fictif qu'à son héros :

D'ici là, je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance fluide qui me tient lieu de subconscient, mêlant ma dépression à la dépression alanguie du Rhône cimbrique, mon emprisonnement à l'élargissement de ses rives.¹⁴

La dépression a un sens géographique si elle est associée au héros et un sens psychologique si elle est associée à l'écrivain fictif ; ce jeu de mots se prolonge par celui sur l'élargissement (agrandissement, libération ¹⁵).

Tous ces facteurs font que, dans ce roman, toute possibilité d'identification parfaitement assurée est exclue :

Les personnages dans *Prochain épisode* émergent du plus complet anonymat dans un présent soumis au vagabondage d'une pensée discontinuée, d'où souvent ils « se dérobent au futur ». La femme est identifiée par une initiale, le héros n'a pas de nom, l'adversaire en a trois. S'il est impossible de les figer à l'intérieur d'une silhouette particulière, il existe néanmoins une sorte d'interdépendance des trois personnages et souvent deux d'entre eux ne paraissent exister que par rapport à un troisième qui est le héros. Ce dernier demeure le plus

« cruciverbiste », constitue une mise en abyme de plusieurs composantes importantes, cruciales même, du *Vol d'Icare* : l'enfermement (dans les cases), l'énigme (trouver un mot, trouver un personnage), l'entrecroisement des intrigues (chaque lettre appartient à la fois à une série horizontale et à une série verticale).

¹³ Il s'agit du passage où le personnage espion est confronté, dans le bois de Coppet, à la triple identité de H. de Heutz, ce qui le perturbe et l'empêche de le tuer (p. 87).

¹⁴ Aquin, p. 13.

¹⁵ Si l'on entend ce dernier terme de manière métaphorique, le personnage se libère du cadre qui lui était d'abord assigné.

saisissable puisque c'est surtout lui que le lecteur voit se faire et se défaire. L'existence des deux autres personnages semble du reste n'appartenir qu'au monde de ses rêves et de ses cauchemars.¹⁶

S'il y a effectivement interdépendance des protagonistes, le personnage que le lecteur voit le plus agir n'est pas celui qui a l'identité la plus distincte. D'ailleurs, est-ce vraiment le héros qui rêve des autres personnages ? Et puis, s'agit-il d'un rêve ? L'interaction des personnages n'est-elle pas créée par le mouvement de l'écriture, soit les différents niveaux de narration, et non par ce que le lecteur peut interpréter comme une relation psychologique ? Ce sont les nombreuses métalepses qui font que les deux « je » se télescopent et qui permettent à chacun de prendre la place de l'autre. Or, pour René Lapierre, c'est le narrateur qui manipule le récit :

Le narrateur de *Prochain épisode* présente en effet le défaut d'être calculateur ; il a la manie de projeter sur l'histoire qu'il rêve d'écrire les données de sa propre histoire (politique, amoureuse, littéraire)...¹⁷

L'écrivain est-il réellement calculateur ? Peut-être est-il plutôt soumis à l'écriture. En effet, si on s'en tient à ses propos, son projet de roman est assez clair : il veut écrire un roman d'espionnage ; de plus, il est en prison et raconte alors ce que l'enfermement provoque en lui ; enfin, il se remémore des événements du passé. Or, ce qui est problématique, c'est que ces trois histoires qui pourraient être distinctes se retrouvent souvent confondues. Mais est-ce le narrateur écrivain-fictif qui en est responsable ou plutôt le dispositif textuel mis en place par Hubert Aquin ?

Comme les personnages de *Prochain épisode*, ceux du *Vol d'Icare* ont parfois plusieurs identités :

¹⁶ Maccabée Iqbal, p. 47.

¹⁷ René Lapierre, *L'imaginaire captif*, l'Hexagone, Typo essais, 1991, p. 37.

SURGET : Ne connais-tu pas Morcol, le spécialiste des filatures subtiles ? L'homme qui suit les femmes adultères et retrouve les brebis égarées. Il figure dans de nombreux romans sous différents noms. Un autre Vidocq. Un autre Lecoq. Comme il est dit quelque part, aux grands mots les grands remèdes. Il te le retrouvera ton Icare.¹⁸

Morcol, le détective, a plusieurs identités mais il en garde une seule pour le lecteur tout au long du roman : avant chaque prise de parole, c'est son nom, Morcol, qui est indiqué. Cela tend à faire de ce patronyme le véritable nom du détective. Néanmoins, les identités de Morcol peuvent décontenancer le lecteur. C'est le rôle fictif du personnage qui justifie ici la multiplicité des identités ¹⁹. Dans l'extrait que nous venons de citer, l'« identité intertextuelle » de Morcol, sa capacité à passer d'un roman à l'autre, déconcertent le lecteur, de même que la sérénité avec laquelle les personnages du *Vol d'Icare* envisagent cette transgression de la frontière entre les univers et niveaux fictionnels. Il est tout de même curieux que Morcol figure dans de nombreux récits (niveau métadiégétique) ainsi que dans *Le vol d'Icare* (niveau intradiégétique), sans que cela surprenne le moindre des autres personnages. De plus, l'écrivain réel joue avec le signifiant : « aux grands mots les grands remèdes ». Cet homophone met en valeur la multiplicité des sens que l'on peut donner aux mots et les fausses pistes qui peuvent en découler. On est tenté de prolonger ce jeu en se demandant si, pour les écrivains fictifs du *Vol d'Icare*, les fugues de leurs personnages ne constituent pas de vastes « maux croisés », ce qui nous ramène à LN.

¹⁸ Queneau, p. 16-17.

¹⁹ Notons que pour le docteur, il est « Sir » et que pour Jacques il n'est pas détective mais journaliste.

2 - Une existence matérialisée dans la fiction

L'identité des personnages est d'abord établie par leur nom mais elle l'est aussi par divers éléments qui constituent leur existence fictive.

Ainsi, Hubert Lubert incarne le mythe de l'écrivain dans sa petite pièce avec son bureau, ses feuilles blanches :

Hubert travaillait ; dans son bureau orné de cuir de Cordoue et de velours sombres, d'antebois protecteurs, de boiseries fouillées et de tableaux largement encadrés, tableaux parfois même tableautins, il alignait des lignes et des lignes faisant progresser le destin d'Icare vers des directions de lui seul connues.²⁰

Le romancier fictif de *Prochain épisode* se rapproche de l'image de l'écrivain isolé (contre son gré dans son cas), condition qui facilite l'écriture, ou du romancier qui écrit pour passer le temps et oublier la captivité. Le contexte dans lequel se trouve le personnage d'Aquin soulève deux questions : est-il vraiment un écrivain ou vient-il de le devenir à cause de circonstances particulières comme son arrestation ? L'écriture est-elle provoquée par le contexte social ? Ces interrogations sont dues à l'absence de précisions, mais aussi au fait que l'auteur fictif semble lié à l'écriture par son emprisonnement.

La question du romancier fictif qui n'écrit qu'à cause d'un contexte particulier propice à l'écriture ne se pose pas pour Hubert Lubert qui – même s'il n'a pas de passé narré – a une existence et un cercle d'amis qui laissent supposer qu'il a toujours écrit des romans.

Le statut social et les références textuelles qui s'y rapportent sont indispensables pour constituer l'identité des personnages. Dans *Prochain épisode*, l'écrivain fictif est désigné par un pronom, ce qui participe au mystère relatif à

²⁰ Queneau, p. 160.

son identité, mais il n'en demeure pas moins un personnage actif dans le récit ; il existe par sa fonction : écrivain. Le « je » du personnage espion a aussi une vie fictive malgré l'absence de nom propre. Dans *Le vol d'Icare*, nous l'avons vu, le nom propre permet de connaître immédiatement l'identité de celui qui parle. Cependant, de nombreux personnages comme le cocher, le mécanicien, le docteur sont désignés par le titre qui correspond à leur profession ; ils n'ont pas de nom propre, contrairement aux personnages créés par les écrivains fictifs et à ces derniers.

Dès le début de *Prochain épisode*, un mystère se crée à propos de l'identité du narrateur intradiégétique et donc de l'écrivain fictif désigné par le « je » :

Cuba coule en flammes au milieu du Lac Léman pendant que je descends au fond des choses. Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes. Entre l'anniversaire de la révolution cubaine et la date de mon procès, j'ai le temps de divaguer en paix, de déplier avec minutie mon livre inédit et d'étaler sur ce papier les mots clés qui ne me libéreront pas. J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré par une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé. Je ne sortirai pas d'ici avant échéance. Cela est écrit en plusieurs copies conformes et décréte selon des lois valides et par un magistrat royal irréfutable. Nulle distraction ne peut donc se substituer à l'horlogerie de mon obsession, ni me faire dévier de mon parcours écrit. 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 ? ²¹

Nous apprenons rapidement quelle est la fonction que se donne le narrateur intradiégétique : écrire. Mais nous ne savons pas vraiment qui il est. Il utilise tout de suite des métaphores qui enveloppent la création d'une couverture énigmatique. Images et descriptions se mêlent et nous plongent immédiatement dans l'étrange, dans une multitude d'interprétations.

²¹ Aquin, p. 9. Nous ne nous servons qu'ici de l'édition critique de *Prochain épisode* car elle n'était pas encore publiée au moment de la rédaction du mémoire.

L'écrivain fictif n'est pas considéré comme un personnage mais plutôt comme une fonction, soit celle d'écrivain. Son activité de romancier et sa fonction de protagoniste d'un récit lacunaire font que les liens avec l'histoire qu'il raconte sont problématiques : cette histoire est-elle la sienne ou une histoire inventée ? L'écrivain fictif, dans *Prochain épisode*, existe avant tout parce qu'il écrit. En dehors de son rôle, il n'est pas défini comme écrivain, son existence ne commence qu'à partir du moment où il entreprend d'écrire. Dans *Le vol d'Icare*, Hubert Lubert, même s'il a un passé d'écrivain socialement reconnu, n'existe pour nous qu'à partir du moment où Icare, son personnage principal, disparaît : le roman commence en effet avec la fuite d'Icare. Le lecteur est tout de suite confronté à ce qui constituera l'intrigue et la problématique de l'œuvre : l'auteur fictif est-il maître de son personnage ?

Nous pouvons nous demander si les personnages écrivains sont plus élaborés que les autres. Sont-ils les héros de l'œuvre ? André Bergens compare différents personnages dans les textes de Queneau :

N'essayant pas d'écrire des romans à thèse ou des romans d'idées, Queneau n'introduit dans ses livres que peu d'intellectuels. Ceux-ci sont semblables aux autres personnages dont ils partagent les difficultés. L'égalité règne dans cette foule sans héros car l'auteur, d'une façon générale, ne voit pas de différence entre les individus et traite tout le monde de la même manière.²²

Dans *Le vol d'Icare*, l'accent est placé sur Icare. Ce dernier, cependant, n'est rien sans les autres personnages qui gravitent autour de lui, surtout sans Hubert Lubert, toujours présent même si c'est de façon tacite. Dans *Prochain épisode*, il semble que, comme les personnages sont dans une relation d'interdépendance – voire, dans le cas du « je » personnage et de H. de Heutz, de specularité – aucun n'est véritablement un

²² André Bergens, *Raymond Queneau*, Genève, Droz, 1963, p. 139.

héros par rapport à tel autre. Dans *Le vol d'Icare* comme dans *Prochain épisode*, l'écrivain fictif est toujours présent dans l'esprit du lecteur car il insère de nombreuses traces de son activité scripturale dans le texte. Ainsi, dans *Prochain épisode*, il suspend à plusieurs reprises l'action des autres protagonistes au profit de sa propre histoire et de ses réflexions sur l'écriture ; dans *Le vol d'Icare*, Icare est toujours confronté à Hubert Lubert même quand celui-ci n'existe pas physiquement à ses côtés.

3 - Une source d'interrogations sur le processus de création

Jean Ricardou, dans ses ouvrages théoriques, met en évidence une interrogation essentielle à propos du Nouveau Roman : est-ce l'écriture d'une aventure ou l'aventure d'une écriture ? Cette question peut difficilement être éludée face à des œuvres comme celles que nous analysons.

Dans cette perspective, il mérite d'être noté que les romanciers fictifs de *Prochain épisode* et du *Vol d'Icare* éprouvent de la difficulté à mener à terme leurs œuvres respectives. Chez Aquin, l'enfermement physique de l'écrivain est souvent assimilé à sa difficulté à cheminer dans l'écriture de son récit d'espionnage :

Coincé dans ma sphère close, je descends, comprimé, au fond du lac Léman et je ne parviens pas à me situer en dehors de la thématique fluante qui constitue le fil de l'intrigue. Je me suis enfermé dans un système constellaire qui m'emprisonne sur un plan strictement littéraire, à tel point d'ailleurs que cette séquestration stylistique me paraît confirmer la validité de la symbolique que j'ai utilisée dès le début : la plongée.²³

L'écrivain fictif est soumis (de façon fictive puisque c'est

²³ Aquin, p. 22.

toujours l'écriture réelle qui lui confère une soumission finalement illusoire) à sa création et va jusqu'à parler de « séquestration stylistique ». Par ailleurs, l'image de la plongée suggère à la fois la captivité sous l'eau mais aussi la volonté de s'enfoncer dans les abysses. Elle se relie aussi au motif de la fuite et de l'insaisissable ainsi qu'au motif de la dissolution. Où commence la maîtrise et où s'arrête la soumission à l'œuvre ? Bien souvent, le roman de l'écrivain fictif voit son évolution contrariée : « Vient un temps où la fatigue effrite les projets pourtant irréductibles et où le roman qu'on a commencé d'écrire sans système se dilue dans l'équanitrate ²⁴ ». La confrontation de l'écrivain fictif avec son œuvre ou avec le héros espion est omniprésente dans *Prochain épisode*. Le personnage du romancier lutte sans cesse avec son roman, tout en combattant contre lui-même : écrire est une bataille où l'œuvre et l'écrivain fictif sont à la fois perdants et vainqueurs. Cette ambivalence tient en bonne partie – comme le signale René Lapierre – à ce que les conflits, dans les fictions d'Aquin, ne sont pas menés à visage découvert. La dissimulation est même l'un des moyens privilégiés dans ces étranges luttes :

Chez ce romancier prodigue et réticent, en effet, le jeu de l'écriture n'est jamais envisagé dans une perspective linéaire ; le narrateur et le héros, tous deux victimes l'un de l'autre, ne sont jamais seuls en scène. Chacun passe au contraire dans le texte sous l'identité – le masque – de quelqu'un d'autre.²⁵

Ce duel que se livrent l'écrivain fictif et son héros fait le jeu de l'écriture, puisque c'est elle qui finit dans l'esprit du lecteur par être le vainqueur, en ce sens qu'elle détermine la question du rôle de l'écrivain. Les protagonistes qui luttent contre leurs doubles mettent en valeur la construction

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ René Lapierre, *Les masques du récit*, Lasalle, Québec, Hurtubise HME, 1980, p. 127.

du récit. Le lecteur, pris au piège à cause des identités multiples des personnages, se perd dans l'histoire. Il n'a pas d'autre choix que de revenir à la structure de l'œuvre, qui constitue alors le seul support tangible susceptible de l'empêcher de sombrer dans la confusion.

La désignation des personnages – et plus précisément ici celle ces écrivains fictifs – a un rapport direct avec le processus de création : « La portée du nom propre déterminée subjectivement par sa couleur, ses sonorités ou ses variations spécifiques est au cœur de la création littéraire ²⁶ ». Les noms des personnages de nos deux romans sont, bien entendu, choisis par les auteurs. L'écrivain fictif tente pourtant de s'approprier cette création puisqu'il prend en quelque sorte le relais de l'auteur quand il s'approprie les personnages de son propre roman : Hubert est à première vue le créateur d'Icare, Hamidou Diop est clairement inventé par le « je » écrivain. Le romancier fictif, qui est un personnage au même titre que les autres protagonistes, se voit donc attribuer une responsabilité (une responsabilité fictive) vis-à-vis de ce qu'il « crée » (et qui est en fait produit par l'écriture proprement dite).

Mais le caractère illusoire de cette responsabilité de l'écrivain fictif n'a pas été noté par tous les critiques ; certains lui attribuent une autonomie qui n'en est une que si l'on s'en tient au niveau diégétique. Ainsi, pour Françoise Maccabée Iqbal, l'écrivain fictif dans *Prochain épisode* est le personnage qui génère toutes les intrigues du récit :

D'abord sujet d'une histoire assimilée à la rédaction de « mémoires », ce narrateur de journal intime invente par la suite un roman d'espionnage dont le héros est son substitut et son double. Comme l'aventure extérieure que vit ce dernier correspond étrangement à l'aventure intérieure que celui-là cherche à raconter, il devient de la sorte personnage d'un roman à l'intérieur du roman-mémoires. Qui plus est, le narrateur-auteur fait également irruption dans le récit, désireux de s'expliquer sur la création de son texte. Il se découvre en ces circonstances le témoin qui observe avec lucidité les trames imaginaire et réelle. C'est donc en fonction de ce narrateur au

²⁶ Clerget, p. 31.

triple visage que les divers épisodes s'orientent. Il s'affirme en effet le centre autour duquel la ligne courbe de la spirale décrit ses révolutions, puisqu'il est autant celui qui parle que celui dont on parle, autant point d'irradiation que support de l'action et de la narration. Aussi est-ce à lui que le rythme de succession des épisodes actifs et réflexifs doit se rapporter, car le tout s'ordonne selon la logique de ce partisan de l'incohérence soumis à la scansion de ses pulsions intérieures.²⁷

Mais, l'écrivain fictif de *Prochain épisode* est-il vraiment le centre autour duquel gravite l'action ? Nous développerons cette question dans la section où nous traiterons de la narration. Plusieurs interrogations nous viennent à l'esprit quand nous nous penchons sur la complexité de la structure de l'œuvre. Y a-t-il un seul personnage chef d'orchestre dans nos récits ? D'autre part, l'incohérence n'est-elle pas qu'une apparence ? S'il y a une unité dans la structure de l'œuvre, comme l'avance Françoise Maccabée Iqbal, peut-il y avoir en même temps de l'incohérence ? Plutôt que d'incohérence, il s'agirait d'un désordre apparent : les histoires et les personnages s'entremêlent au profit d'une mise en évidence du texte.

Dans *Le vol d'Icare*, Hubert se bat lui aussi avec son œuvre. Ce sont les personnages qui mettent en valeur le pouvoir du texte sur son créateur. Un des protagonistes romanciers (Surget) est catégorique au tout début du récit à propos de sa domination sur la création malgré la disparition d'Icare : « L'identité de mes personnages ne présente aucun mystère pour moi ²⁸ ». Pourtant Surget, lui aussi, verra plus tard un de ses personnages, Corentin Durendal, disparaître comme ceux de tous les romanciers du texte :

²⁷ Maccabée Iqbal, p. 15-16.

²⁸ Queneau, p. 15.

SURGET : Plus de Corentin ! Plus de Durendal ! Ce n'est pas possible ! Non, ce n'est pas possible ! Je n'y comprends rien. Mais mais mais... le paisible Corentin Durendal m'aurait-il joué le même tour qu'Icare à Lubert ? C'est stupéfiant ! Corentine ! Corentine !²⁹

Si les personnages quittent leur roman et donc leur créateur, c'est pour se retrouver dans une autre histoire :

SURGET : [...] Tous les bancs sont vides, sauf un qu'occupe un couple d'amoureux.

LE COUPLE D'AMOUREUX : Nous nous embrassons parce qu'on nous a dit de nous embrasser.

SURGET : Ceux-là, ils doivent venir de chez Jean. D'ailleurs, ils disparaissent, Jean les ayant transportés au bois de Vincennes.³⁰

Nous voyons que, dans *Le vol d'Icare*, les personnages et les écrivains se retrouvent souvent dans une même intrigue. Les auteurs fictifs se connaissent tous et leurs personnages finissent par se rencontrer dans une histoire illusoirement autonome ou, à la fin du livre, dans les romans que les écrivains auront modifiés pour mieux les y intégrer. De plus, la réplique des amoureux suggère que l'écrivain contrôle ses personnages. L'instance qui contrôle est désignée de façon ambiguë par le biais du pronom impersonnel: « on nous a dit de nous embrasser ». Ajoutons que le fait d'explicitement ce contrôle implique une distance critique du romancier avec son œuvre : cela a pour effet de rompre brutalement l'illusion référentielle.

L'écrivain fictif de *Prochain épisode*, s'il est sans cesse présent, ne participe pas de la même manière que dans *Le vol d'Icare* à l'intrigue. Il ne cherche pas à s'ériger explicitement en maître du roman qu'il invente mais en héros au même titre que les autres personnages :

²⁹ Ibid., p. 211.

³⁰ Ibid., p. 210-211.

Les mots de trop affluent devant ma vitre, engluent ce périmètre de mémoire dans l'obscurité, et je chavire dans mon récit. L'Hôtel d'Angleterre, était-ce un 24 juin ou un 26 juillet [...] ³¹

On a ici une métalepse qui jette un pont entre les deux registres fictionnels : la scène de l'hôtel d'Angleterre relève du roman d'espionnage et le fait de la traiter comme un souvenir la fait accéder à un registre fictionnel différent - celui du « récit de la captivité » de l'écrivain fictif. Le romancier fictif pénètre dans son récit tout en restant dans son monde. Nous voyons ici comment il s'inscrit dans son histoire : il devient le héros ou plutôt tente de le devenir.

L'écrivain fictif, dans *Prochain épisode*, ne peut construire son intrigue sans revenir chaque fois au processus de création. Le personnage de l'écrivain a donc un rôle tout au long de la construction de son roman : ramener le récit à son origine fictive - soit à l'élaboration de l'histoire. Mais le procédé utilisé rend cette entreprise problématique. Trois citations très rapprochées montrent combien le lien entre l'écrivain fictif et son œuvre est complexe :

Mon récit est interrompu, parce que je ne connais pas le premier mot du prochain épisode. Mais tout se résoudra en beauté. J'ai confiance aveuglément, même si je ne connais rien du chapitre suivant, mais rien, sinon qu'il m'attend et qu'il m'emportera dans un tourbillon [...] ³²

Non, je ne finirai pas ce livre inédit : le dernier chapitre manqué qui ne me laissera même pas le temps de l'écrire quand il surviendra. Ce jour-là, je n'aurai pas à prendre les minutes du temps perdu. Les pages s'écriront d'elles-mêmes à la mitrailleuse : les mots siffleront au-dessus de nos têtes, les phrases se fracasseront dans l'air... ³³

³¹ Aquin, p. 34.

³² *Ibid.*, p. 171-172.

³³ *Ibid.*, p. 172-173.

Oui, voilà le dénouement de l'histoire : puisque tout a une fin, j'irai retrouver la femme qui m'attend toujours à la terrasse de l'Hôtel d'Angleterre. C'est ce que je dirai dans la dernière phrase du roman. Et, quelques lignes plus bas, j'inscrirai en majuscules le mot : FIN ³⁴

Dans le premier extrait, la volonté cède la place à l'abandon face à l'œuvre. L'écrivain fictif est face à un « épisode » incertain, insaisissable. Il prétend que c'est l'écriture même qui lui dictera la suite de l'intrigue de son roman – ceci si on admet que ce n'est pas la révolution qui prendra la place de l'œuvre. Dans le second extrait, le romancier fictif décide de faire cesser le conflit entre son récit et lui-même. Il ne veut plus intervenir en tant que pouvoir décisionnel. En effet, ce passage valorise l'abandon de l'écriture (et de l'élaboration du roman d'espionnage) au profit d'une révolution réelle (aux yeux de l'écrivain fictif bien sûr). Enfin, dans le troisième extrait, le roman s'achève brusquement. Pourtant, la fin du roman fictif est reportée dans un futur virtuel. Cela rappelle *in extremis* le décalage entre le roman fictif et le roman effectif qui, lui, est bel et bien déterminé. Les héros, tantôt différenciés, tantôt confondus, tendent sans y parvenir totalement à se rejoindre dans le mot « FIN » : fin annoncée (et donc reportée) autant que fin réelle d'un livre ouvert, comme le signale René Lapierre, autant sur son passé que sur son avenir :

La création littéraire, tout en évoquant la révolution, ne la prépare donc en rien ; elle est à la fois constat d'impuissance et tentative de compensation. L'écriture de *Prochain épisode* devient ainsi une sorte de chant orphique à deux voix, au cours duquel un héros tourné vers l'avenir essaie vainement de conjurer la détresse d'un narrateur immergé dans sa propre histoire. Écrire, dès lors, avec les négations, les empêchements et les refus que cela comporte, devient pour l'écrivain la recherche et l'affirmation d'une ressemblance infinie, ouverte à la fois sur le passé et sur le futur. Toute la problématique du roman vient de là, c'est-à-dire de l'existence de ces deux mouvements antagonistes qui attirent alternativement le discours dans des directions contraires : celle de l'histoire

³⁴ *Ibid.*, p. 174.

d'espionnage, dans laquelle le héros poursuit interminablement l'épisode manquant de sa libération, et celle de l'écriture même du roman, où le narrateur retourne sans cesse se réfugier dans sa préhistoire.³⁵

L'écriture fictive trouve dans le conflit qu'elle impose aux personnages la faculté de construire un récit dont l'issue ne peut être définitive. Le « je » personnage et H. de Heutz ne parviennent pas à se détruire ; le premier ne parvient pas à rejoindre K ni à faire triompher la révolution, le second ne parvient à s'émanciper du rapport spéculaire qu'en disparaissant du récit.

Dans *Le vol d'Icare*, les écrivains fictifs luttent aussi avec leurs personnages même s'il n'y a pas de dédoublement. Le problème qui se pose est celui de l'interchangeabilité des héros dans un roman : « Imitiez votre confrère Hubert Lubert. Continuez le même roman avec les autres personnages ou bien commencez-en un autre ³⁶ ». Autrement dit, si la création est soumise à des obstacles, il existe une solution : recommencer avec d'autres éléments. C'est le choix de Lubert, qui décide d'ouvrir son roman à d'autres possibilités en changeant de personnages. Lubert maîtriserait donc son récit malgré la disparition de ses héros. Cependant, le lecteur peut demeurer sceptique, surtout s'il se souvient de ce que Surget, un autre écrivain fictif, affirmait au début du roman :

SURGET : D'autant plus qu'un romancier, c'est si menteur.

HUBERT : Tu dis vrai. Sauf toi, bien entendu. Alors tu jures ? ³⁷

Peut-on, dès lors, faire confiance au romancier fictif ? Le faux l'emporte sur le vrai, la fiction sur la réalité. Si le romancier est menteur par essence, alors que déduire de ce

³⁵ Lapiere, *L'imaginaire captif*, p. 40.

³⁶ Queneau, p. 223.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

qu'il nous dit de ses rapports avec son œuvre ? N'en est-il pas de même dans *Prochain épisode* ? Cette interrogation nous pousse à penser que c'est davantage la structure de l'œuvre qui nous aide à interpréter le récit que les interventions des écrivains fictifs. Le personnage de Surget, dans *Le vol d'Icare*, soulève une question - qui remet en cause l'organisation consciente d'un roman par son créateur -, celle de la fonction de l'imagination dans l'écriture :

« Idiot, les rêves. D'ailleurs je ne rêve jamais. Comme il est dit quelque part, j'ai mis toute mon imagination dans mes romans et rien dans mes rêves ³⁸ ».

Surget occulte les procédés qui consistent à organiser un roman, il ne s'intéresse qu'à l'esprit d'invention. Pourtant, l'imagination est unie à une recherche structurale nécessaire à la construction d'un roman. René Lapierre insiste sur cette notion de travail dans l'acte d'écriture :

L'écrivain n'écrit plus dans la grâce de l'inspiration ; il devient un ouvrier, reprenant ainsi la tâche où Flaubert, peut-être le premier, l'avait laissée. Mais l'œuvre d'art, elle, n'a plus le sens achevé, continu, qu'elle détenait auparavant ; et elle appartient maintenant tout autant à la recherche qu'à son résultat.³⁹

L'identité parfois complexe du romancier fictif met en évidence le processus d'écriture auquel il est confronté. Son rôle par rapport à celui des autres personnages permettra d'approfondir les données que nous venons d'établir.

³⁸ *Ibid.*, p. 224.

³⁹ Lapierre, *Les masques du récit*, p. 132.

CHAPITRE II : L'ÉCRIVAIN FICTIF ET SES PERSONNAGES

1 - La narrativité

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, il n'est pas toujours aisé d'identifier l'écrivain fictif dans *Prochain épisode* en raison de l'ambivalence du pronom « je ». Aussi, nous essaierons de comprendre la structure du récit qui met en relation les différents personnages afin de mieux saisir leur rôle. Nous discernons les personnages en fonction de la place qu'ils occupent dans la narration. Dans notre étude, nous n'oublierons pas que, dans un récit de fiction, même le narrateur est un rôle fictif¹. Notre position rejoint donc celle d'André Belleau :

Quand on parle de narrateur ou même d'auteur, certes on ne fait pas référence, en bonne méthode, au romancier en chair et en os [...]. Il s'agit d'une fonction inscrite dans le texte. Cet auteur-narrateur, dans la mesure où il devient lui-même l'objet d'une représentation, est aussi fictif que tous les autres éléments du récit.[...] En résumé, une œuvre narrative comprend toujours un organisateur signifié implicitement et un (ou plusieurs) présentateurs dont les signes sont plus ou moins visibles selon le type de récit. Les deux, en tant que catégories fonctionnelles, relèvent du code de la narration.²

Nos deux écrivains fictifs ne peuvent être identifiés purement et simplement aux romanciers réels. Ils ne sont que le produit d'une création première : celle de l'auteur, et le résultat d'une interprétation du lecteur. Le « je » de *Prochain épisode* se rapporte à l'aspect interne dont traite Belleau, il endosse fictivement la responsabilité du texte en tant que narrateur

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

² André Belleau, p. 30-31.

représenté..

Dans *Prochain épisode*, le lecteur est troublé à cause de la difficulté du romancier fictif à identifier le narrataire auquel il s'adresse. Comme nous l'avions déjà signalé dans le premier chapitre, le double système de narration (« la femme que j'aime », parfois narrataire, et « K », qui ne l'est jamais) nous empêche d'être sûrs que les deux femmes du récit sont une seule et même personne ³. Le narrataire fait l'objet de glissements qui contribuent à brouiller son identité :

En quelques jours d'été, dans cet intervalle entre deux rives tombantes et deux jours de révolution, entre l'île enflammée et la nuit délirante du 4 août, après deux siècles de mélancolie et trente-quatre ans d'impuissance, je me dépersonnalise. Alors même que le temps fuit pendant que j'écris, tout s'est figé un peu plus et me voici, cher amour, réduit à ma poussière finale. Minéralisation complète. J'atteins immobile une stase volcanique. Avec cette poussière historique, je cerne mes yeux et mes sourcils ; je me fais un masque. Je t'écris. Écrire est un grand amour. Écrire, c'était t'écrire ; et maintenant que je t'ai perdue, si je continue d'agglutiner les mots avec une persévérance mécanique, c'est qu'en mon for intérieur j'espère que ma dérive noématique que je destine à des interlocuteurs innés, se rendra jusqu'à toi. Ainsi, mon livre à thèse n'est que la continuation cryptique d'une nuit d'amour avec toi, interlocutrice absolue à qui je ne puis écrire clandestinement qu'en m'adressant à un public qui ne sera jamais que la multiplication de tes yeux. Pour t'écrire, je m'adresse à tout le monde. L'amour est sans cesse le cantique que j'ai lu dans tes yeux ; par mes mots, je pose mes lèvres sur la chair brûlante de mon pays, et je t'aime désespérément comme au jour de notre première communion.⁴

Dans ce passage, le « je » désigne l'écrivain, mais le narrataire est plus ambigu. L'écrivain fictif s'adresse en apparence à la femme aimée : « cher amour », un être présent uniquement dans sa mémoire. Le vocabulaire révèle l'identité complexe du narrataire : on passe du « tu » à « des interlocuteurs innés », puis à « interlocutrice absolue »,

³ Ces deux appellations relèvent respectivement du registre du « récit de captivité de l'écrivain » pour la femme aimée et du registre du « roman d'espionnage » pour K.

⁴ Hubert Aquin, p. 69.

ensuite au « public », à « tout le monde ». L'écrivain fictif oscille entre l'être aimé et un public bien plus large, à la limite abstrait : le pays rêvé. Il est arrêté en pleine création romanesque car il veut justement déterminer à qui s'adresse son texte : aux gens de son pays ; ceux-ci constitueraient alors le véritable narrataire. De plus, même le narrateur a une identité sujette au doute : « je me dépersonnalise ». Son « je » n'est pas toujours celui qu'il croit être : un être incarcéré dont le désir est d'écrire un roman d'espionnage. Il se laisse emporter par son imaginaire et par sa création. Il n'est plus un personnage mais un acte : une écriture à la dérive, et même une écriture qui invite au soupçon, comme *Le vol d'Icare* nous le rappelle dans un passage que nous avons cité plus tôt : « D'autant plus qu'un romancier, c'est si menteur »⁵. Les propos que le romancier fictif tient sur lui et sur ses liens avec le processus d'écriture sont, par conséquent, soumis eux aussi au doute – ce qui ne complique pas peu la tâche du lecteur compte tenu de l'importance que prennent ces propos. Comme le dit Lapierre :

L'énonciation du narrateur, en faisant ainsi abstraction d'un contenu fictionnel dont elle n'espère plus aucun secours, ramène toute la diégèse à la dimension d'un acte résiduaire : écrire est ce qui reste quand tout s'est effondré. Mais aussi, d'autre part, écrire est l'acte fondamental, celui qui habite le récit tout entier, qui se projette en lui au point d'y transformer l'histoire.⁶

En effet, c'est de l'écriture que dépend l'évolution de l'histoire. L'écriture fictive intervient dans nos deux romans pour briser la continuité logique du récit. Elle est l'élément central du texte. Le narrateur d'Aquin lutte sans cesse contre sa création, comme le remarque René Lapierre : « On sait le pouvoir limité du narrateur devant ce monde qui lui échappe, qui se refuse à l'écrit, et auquel en retour l'écrit

⁵ Raymond Queneau, p. 16.

⁶ René Lapierre, *L'imaginaire captif*, p. 44.

résiste ⁷».

Les narrateurs sont peut-être soumis à la création mais ils y participent de façon intense. L'écriture remet régulièrement en cause leur qualité d'écrivain et donc leur fonction dans le récit. Dans *Le vol d'Icare*, Hubert Lubert va se consacrer exclusivement à la recherche de son héros, son existence fictive sera entièrement liée à cette quête. Il n'a donc d'existence que par rapport à l'écriture de son roman. D'ailleurs, Queneau utilise, dans un dialogue entre M^{me} de Champvaux et Hubert, le terme « chapitre » à la place d'un mot comme « conversation » :

HUBERT : Maintenant que j'ai l'esprit libre, prenons une décision. (Il réfléchit longuement). Cette décision était prise depuis le début de ce chapitre : courons chercher Icare !⁸

Dans une perspective psychologisante, on serait tenté de dire qu'Hubert cède à sa tendance à ne pas voir la réalité parce qu'il est incapable de penser à autre chose qu'à son livre. Mais ce passage illustre aussi l'importance des glissements narratifs dans *Le vol d'Icare* : tout se passe comme si Hubert avait conscience d'être un personnage dans un livre découpé en chapitres.

Si Lubert se rapproche du narrateur d'Aquin, nous voyons que son statut de personnage ne s'efface pas aussi nettement au profit de l'acte d'écriture et de la fiction que celle-ci produit. Il se perd moins dans les méandres de la création que l'écrivain fictif d'Aquin car il ne laisse pas son existence, ses souvenirs, intervenir dans le roman qu'il rédige.

Dans *Prochain épisode*, le narrateur écrivain se rapproche du héros à cause de la narration : l'un après l'autre, chacun semble la prendre en charge. Dès lors, l'écrivain fictif paraît d'autant plus se confondre avec le héros que tous deux assument la narration dans ce récit homodiégétique ambivalent : le

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ Queneau, p. 299.

« je » est utilisé tour à tour par l'écrivain fictif et par le héros. Qui plus est, chacun semble vivre l'existence fictive de l'autre :

J'ignore même ce qu'il adviendra de mes personnages qui m'attendent dans le bois de Coppet. J'en viens à me demander si j'arriverai à temps à l'hôtel d'Angleterre, car cela seul me préoccupe maintenant : le temps qui me sépare de notre rencontre fuit.⁹

Le « je » de la deuxième phrase renvoie à la fois à l'écrivain fictif (à cause de ce qui précède) et au personnage espion (à cause de ce qui suit). Dès lors, le « nous » inclut rétrospectivement l'écrivain fictif identifié dès le début aussi bien que d'autres personnages comme le héros, H. de Heutz et surtout la femme qui est censée attendre à l'hôtel. Ce qui est particulier dans cette métalepse, c'est que le narrateur n'a pas l'air de savoir où commencent ses souvenirs et où finit sa fiction.

Les personnages secondaires du *Vol d'Icare*, plus nombreux que ceux de *Prochain épisode*, ont un rôle particulier qui correspond à la fonction explicative décrite par Genette :

Le plus souvent, la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur, comme dans les scènes d'exposition au théâtre classique, et le récit métadiégétique une simple variante de l'analepse explicative.¹⁰

Ce rôle explicatif des héros s'observe par exemple quand le mystère de la disparition d'Icare se dissipe grâce aux indices que nous livrent les personnages. Ces derniers sont des narrateurs (intradiégétiques) car ils énoncent chacun des micro-récits qui s'insèrent dans l'histoire. Cependant, ils peuvent assumer d'autres rôles dont certains qui les rapprochent des écrivains fictifs. Ainsi, certains, comme le

⁹ Aquin, p. 96.

¹⁰ Genette, p. 242.

maître d'hôtel, changent parfois de statut :

MAÎTRE D'HÔTEL : Quel couple charmant, dont se prévoit l'avenir. Ce jeune homme n'est pas titré non plus que fils de notaire, il ne pourra pas aller bien loin. Elle découvrira un autre amant de coeur, puissant et riche, il deviendra jaloux, ah je connais l'antienne, j'ai lu bien des romans et je sais comment l'affaire tourne.¹¹

Le maître d'hôtel imagine la suite de l'histoire d'Icare et de LN durant un instant. Il imagine le devenir des personnages. Sa fonction est de donner au lecteur un nouveau point de vue sur Icare. À noter que la suite du roman montre qu'il se trompe ; on peut voir là une mise en abyme de l'autonomie des intrigues par rapport aux écrivains fictifs dans ce roman.

Dans *Prochain épisode*, l'écrivain fictif (« je ») essaie d'être le narrateur extradiégétique d'une partie de son livre. Les narrateurs intradiégétiques sont : le héros, soit le « je » espion, H. de Heutz et le personnage féminin K. Dans *Le vol d'Icare*, le pronom « il » identifie le narrateur extradiégétique. Celui-ci ne prend jamais la parole dans les dialogues, mais construit le macrorécit. Les narrateurs intradiégétiques sont : Hubert, les autres romanciers et Morcol. Les narrateurs métadiégétiques sont Icare et les personnages créés par les autres romanciers que Lubert. Comme dans un vaudeville, il y a ici autant de narrateurs que de personnages mais ils n'ont pas tous un rôle déterminant par rapport à l'évolution de l'intrigue. Seuls les écrivains et leurs héros exercent une influence directe sur l'histoire. Ainsi, par exemple, le second consommateur qui parle d'Icare dans le bar où ce dernier a rencontré LN : « cet individu n'a jamais bu d'absinthe ! ¹² » Il est aussi un narrateur mais il n'a pas un rôle prédominant par rapport au devenir d'Icare.

Dans *Prochain épisode*, c'est la première personne qui est

¹¹ Queneau, p. 97.

¹² *Ibid.*, p. 25.

utilisée : le narrateur est homodiégétique, il est le héros de son récit. Dans *Le vol d'Icare*, tous les personnages parlent au « je » mais ils sont introduits dans le récit par un narrateur extradiégétique non identifié par un pronom. Le récit commence au « il » : le narrateur joue un rôle secondaire – secondaire en termes de visibilité textuelle et de rôle diégétique – de témoin, d'observateur, il est hétérodiégétique. Le fait que Lubert soit désigné comme une « troisième personne », comme un « il », implique un « je » implicite qui assumerait la narration extradiégétique. Ce « je », contrairement à celui qu'on trouve dans *Prochain épisode*, semble hors-jeu, sa maîtrise du récit serait alors remise en question par le personnage de l'écrivain fictif qui s'approprie en quelque sorte la responsabilité du roman : « Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé ¹³ ». Les relations entre instances narratives et récits sont donc différentes dans nos deux œuvres. Les nombreux personnages du *Vol d'Icare* proposent au lecteur une multitude de points de vue tandis que dans *Prochain épisode*, l'intrigue est traitée de façon apparemment plus unifiée – par le « je » – mais un « je » en fait éclaté.

2 - La dissociation textuelle des personnages

Indépendamment de son statut narratif (homodiégétique ou hétérodiégétique), la figure du romancier fictif suscite traditionnellement l'image d'un créateur qui imagine un monde dans lequel évolueront divers personnages plus ou moins bien campés. Or, le moins qu'on puisse dire est que les personnages mis en scène par le romancier fictif de *Prochain épisode* ont des identités ambivalentes. Ainsi, quand H. de Heutz reprend le « boniment », c'est-à-dire la fabulation que le « je »

¹³ *Ibid.*, p. 304.

personnage lui a servi plus tôt, le héros-espion tend à se confondre avec son adversaire :

Cet homme possède un don diabolique pour falsifier la vraisemblance ; si je n'étais pas sur mes gardes, il m'aurait à coup sûr et pourrait me convaincre qu'il est mon frère, que nous étions nés pour nous rencontrer et pour nous comprendre¹⁴.

L'ambiguïté se retrouve aussi dans les pronoms qui nous font passer d'un narrateur à l'autre :

Je ne sais où reprendre. Je me souviens de ce dialogue avec H. de Heutz dans le bois de Coppet. Mais il s'est passé tellement de choses depuis. Tout s'est déroulé à si vive allure et je me trouve à ce point engagé dans ce processus qui me bouscule, qu'il me presse moins de faire le récit de ce qui s'est passé entre Coppet et maintenant, que de me concentrer sur ce qui se passe et menace de se passer. Le temps m'entraîne. Cette longue attente ne m'a nullement conditionné à l'action. Quand celle-ci survient, je suis pris au dépourvu, contraint d'improviser lors même que je m'étais soigneusement préparé à toute éventualité. J'aurais dû deviner tout cela quand je me suis trouvé dans le château d'Echandens, face à H. de Heutz qui me tenait en joue.¹⁵

Le « je » de la première phrase semble être celui du narrateur écrivain qui est égaré dans le récit et qui ne maîtrise plus les événements. Il ne peut plus aller de l'avant et doit se remémorer le passé comme si cela était nécessaire pour faire avancer l'intrigue. Quel est le « processus » évoqué ? Est-ce celui de l'intrigue (pour le héros) ou celui de l'écriture (pour l'écrivain) ? La dernière phrase du passage montre que le « je » désigne à présent le héros puisque c'est lui qui participait à l'action avec H. de Heutz. Nous passons du narrateur écrivain au narrateur héros comme si l'un et l'autre ne faisaient finalement plus qu'un. Notons que le personnage écrivain reste dans le monde de la réflexion alors que les autres personnages se situent surtout dans le domaine de

¹⁴ Aquin, p. 84.

¹⁵ *Ibid.*, p. 97-98.

l'action. Or, souvent, malgré leur rôle différent, deux personnages se mêlent au profit ou au détriment du texte lui-même :

Le roman se tourne ainsi définitivement vers (contre) lui-même ; il "se" raconte, et son histoire ne dépasse pas facilement celle de sa propre genèse. L'existence du héros complique alors celle du narrateur, la double, et compromet de ce fait tout le sort du récit.¹⁶

Comme nous l'avons déjà signalé, dans *Prochain épisode*, les personnages se confondent souvent car les doubles se multiplient : le héros et H. de Heutz, K. et l'autre femme blonde. Les deux personnages masculins qui tendent à ne faire qu'un ont rendez-vous avec la même femme au même endroit :

Je n'ai pas tué H. de Heutz. Je me demande même par quelle coïncidence bouleversante il voulait lui aussi se rendre à la terrasse d'Angleterre à six heures trente pour y rencontrer une femme – la blonde, peut-être ? à qui il a parlé au téléphone [...].¹⁷

La terrasse d'Angleterre est le point d'aboutissement de l'action où tous les doubles devraient se retrouver et ne faire plus qu'un. Pourtant, cela ne se réalisera pas, le héros restera un personnage indépendant des autres. Le récit semble lui refuser une assimilation complète avec H. de Heutz. L'action entrave la possibilité d'union des doubles. Par contre, la fin du roman suggère fortement une assimilation du « je » personnage et du « je » narrateur, contredisant ainsi le début du roman.

Il n'y a pas que les pronoms qui engendrent des identités multiples, c'est aussi le cas de certains termes qui peuvent être l'objet d'interprétations diverses, chacune étant légitime :

¹⁶ René Lapierre, *Les masques du récit*, p. 30.

¹⁷ Aquin, p. 155.

Le roman que j'écris, ce livre quotidien que je poursuis déjà avec plus d'aise, j'y vois un autre sens que la nouveauté percutante de son format final. Je suis ce livre d'heure en heure, au jour le jour ; et pas plus que je ne me suicide, je n'ai tendance à y renoncer. Ce livre défait me ressemble [...].¹⁸

Notons ici le double sens que nous pouvons attribuer à la forme conjuguée « suis » : s'agit-il du verbe « être » ou du verbe « suivre » ? S'il s'agit de « suivre », qui ferait écho au verbe « poursuivre » de la première phrase de l'extrait, on est tenté de conclure que le narrateur se dissocie de son œuvre ; l'écriture serait alors indépendante de lui. S'il s'agit du verbe « être », la création et le créateur ne font qu'un. « D'heure en heure », qui signifie notamment « à chaque heure », suggère en outre une identité « intermittente ». Il n'est dès lors pas étonnant qu'on lise presque immédiatement après : « Ce livre défait me ressemble ». Le récit et l'écrivain fictif sont, chacun à sa manière, fragmentés.

Nous pouvons retrouver dans un très court extrait la multiplicité des identités des personnages : « [...] l'autre était tout près de moi sur la route, roulant dans mon sillage ou moi dans le sien, me doublant sur la gauche et sur la droite [...] ¹⁹ ». Les deux personnages se confondent ou se dissocient : « L'autre » s'oppose ou se substitue au « moi ». Les termes et donc les personnages se font écho. La polysémie du verbe « doubler » et la structure des phrases contribuent à mettre en évidence l'identité complexe des protagonistes qui se dissocient ou se mêlent. Le lecteur perd ses points de repère.

Dans *Le vol d'Icare*, il n'y a pas de narrateur double mais un doute sur l'identité des personnages qui crée une intrigue plus farfelue que tragique :

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

HUBERT : Je fais de mon mieux. Tenez voici dix louis et retrouvez-moi mon Icare vite.

MORCOL : Je vous accuse réception des dix louis et note son nom.

Il écrit Nick Harwitt sur son carnet cependant que Lubert lui donne sa carte [...].²⁰

C'est le narrateur extradiégétique qui révèle l'erreur de Morcol et qui offre un point de vue externe et fiable ; en cela il se distingue du narrateur de *Prochain épisode*. Il participe au développement de l'intrigue sans être pourtant un acteur : sa fonction est ici de permettre au lecteur de découvrir l'ambiguïté de l'identité des personnages car il y a erreur sur la personne d'Icare. Le plus comique est que Morcol part sur une fausse piste mais qu'il parviendra malgré tout à retrouver le héros de Lubert. L'invraisemblance du déroulement de l'intrigue laisse supposer que quelque chose permet au détective de mener à bien son enquête malgré ses erreurs de départ. Ne s'agirait-il pas du narrateur extradiégétique, qui connaîtrait alors tout de ses personnages et surtout qui les manipulerait à leur insu (ainsi peut-être qu'à l'insu du lecteur) ? Ce narrateur extradiégétique est bien différent de Hubert Lubert puisque ce dernier n'a pas connaissance de la méprise de Morcol. Cela dit, il s'apparente à un écrivain fictif dans la mesure où il semble manipuler (discrètement) le déroulement de l'intrigue. Il le fait avec beaucoup plus de facilité que Hubert Lubert dans la mesure où il n'est pas soumis aux contraintes d'un narrateur représenté, forcément moins omniscient, moins omnipotent.

Par ailleurs, certains personnages ont des caractéristiques communes ; c'est le cas d'Icare et de son créateur Hubert Lubert : « Chez Jacques. Il fume un partagas en buvant un verre de porto ²¹ ». Hubert fait les mêmes gestes à la page 104 et Icare également aux pages 62 et 70. Les personnages

²⁰ Queneau, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 72.

et leurs auteurs ont des caractéristiques semblables. Ils ne sont donc pas si éloignés les uns des autres. On suppose que l'écrivain fictif a mis de lui-même dans son héros. Mais comme ces caractéristiques sont attribuées à Hubert et à Icare par le narrateur extradiégétique, celui qui construit l'intrigue, on peut se demander si ces personnages ont une identité propre. Une description que fait Icare à LN se retrouve aussi dans le récit du narrateur extradiégétique : des termes comme « cuir de cordoue » et « cigare ²² » y sont utilisés. Le narrateur extradiégétique place Lubert dans un environnement semblable à celui d'Icare. Tout cela tend à faire de Lubert une création fictive au même titre qu'Icare.

On peut d'ailleurs apercevoir un phénomène semblable dans *Prochain épisode* pour le narrateur-écrivain :

Je me suis dépris du piège, et je n'ai même pas pensé qu'à l'instant où je poussais H. de Heutz devant moi à la pointe du revolver, une autre personne se trouvait tout près et m'observait, réjouie sans aucun doute de me voir défoncer avec tant de forfanterie une grande porte ouverte.²³

Qui observe le héros ? L'« autre personne » peut être le romancier fictif, auquel cas il y aurait métalepse. Dans la suite de cet extrait, le « je » finira par identifier ce mystérieux inconnu à la non moins mystérieuse femme blonde déjà aperçue en compagnie de H. de Heutz. Mais ce personnage n'a pas d'existence clairement identifiable. Il semble pouvoir être identifié avec K à la fin du roman, mais on peut supposer ici qu'il s'agit d'un regard externe à l'action comme l'est celui d'un narrateur extradiégétique. En effet, d'autres passages appuient cette dernière hypothèse qui ferait de K une quasi-romancière fictive ; elle semble manipuler en sous-main le « je » personnage espion, comme le montrent, d'une part, la conversation où elle lui fournit les principaux éléments de

²² *Ibid.*, p. 33-34 et p. 160-161.

²³ Aquin, p. 99.

l'intrigue et, d'autre part, le message qu'elle lui adresse à la fin du roman ²⁴. Notons que dans *Prochain épisode* la présence du narrateur extradiégétique est moins tangible que dans *Le vol d'Icare*, où il laisse des traces de son activité narrative (les brefs passages narrés plutôt que dialogués).

La multiplicité des identités nous pousse parfois à émettre des hypothèses quand nous avons très peu d'informations sur certains personnages : « Quand M a fait son apparition en venant de l'autel vers moi (Dieu sait comment !), j'ai réprimé un moment d'émotion ²⁵ ». Voici un nouveau mystère déclenché par une initiale en guise de nom propre. Nous pouvons penser, étant donné les nombreux dédoublements, que le « M » est l'initiale de Moi, auquel cas nous aurions encore affaire à un double. Cela est bien sûr hypothétique. Il peut aussi s'agir d'une référence au grand patron des services secrets britanniques dans les films de James Bond, hypothèse d'autant plus plausible qu'Aquin a écrit le scénario d'un film intitulé *Faux Bond* en 1966, film dans lequel il tenait le premier rôle²⁶. Aquin a aussi travaillé en 1965 à un projet d'émission pour Radio Canada intitulé « M »²⁷. Enfin, la lettre « M » est l'homophone de « aime », ce qui nous mène cette fois à K. L'initiale qui désigne une identité laisse donc la place à différentes interprétations.

Parfois, ce n'est pas seulement le lecteur qui est confronté à l'identité complexe du personnage mais le personnage lui-même :

²⁴ *Ibid.*, chapitres 4 et 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 163.

²⁶ Jacques Allard, édition critique de *Prochain épisode*, Montréal, BQ, 1995, p. 173.

²⁷ Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, BQ, 1992, p. 161.

J'ai compris alors que ce n'est pas H. de Heutz que j'avais manqué, mais qu'en le manquant de peu, je venais de manquer mon rendez-vous et ma vie tout entière.²⁸
 [...] Non, cette hypothèse me conduit à l'inconnaissable pur, car je ne suis plus en mesure d'authentifier H. de Heutz ...²⁹

Le héros lui-même n'est pas en mesure d'identifier un autre personnage. Prend-il conscience de la multiplicité des identités ? Le héros espion échoue peut-être dans sa mission à cause de cette difficulté. Le résultat est qu'il ne pourra plus assumer son destin. René Lapierre analyse cette incapacité des héros à parvenir à leur essence :

Une relation de témoignage s'instaure entre ces personnages ambivalents, qui attestent l'un l'autre d'une même difficulté de parvenir à soi, d'un même péril de l'essentiel. Car c'est bien sur la base d'un défi du même (problème d'identité) que se fonde la trouble relation du narrateur-héros envers H. de Heutz ; mieux encore, cette relation n'est que l'actualisation d'un conflit plus intime et plus profond entre le narrateur et le héros du livre, conflit à travers lequel filtrent les termes d'un débat écrivain / homme d'action qui - à son tour - oppose deux versions d'un même auteur / lecteur écartelé entre divers moyens d'appropriation du monde et de soi.³⁰

Dans *Le vol d'Icare*, les personnages n'ont pas d'existence déterminée à l'avance à cause de la manière dont l'écrivain fictif aborde l'écriture romanesque :

MORCOL : Chut ! Revenons au fait. Comment se présentait votre bonhomme ?

HUBERT : Difficile de répondre. Je n'en avais qu'une connaissance assez confuse. Dix, quinze pages, vous comprenez, je n'en étais encore qu'aux descriptions de lieux, à l'exposition...

MORCOL : L'Exposition Universelle ?

²⁸ Aquin, p. 166.

²⁹ *Ibid.*, p. 169.

³⁰ Lapierre, *Les masques du récit*, p. 30.

HUBERT : Elle ne se situe pas en dehors de mon sujet, mais je voulais parler de la particulière. Dans le roman moderne, vous ne l'ignorez pas, on ne commence pas par exhiber le personnage principal, on n'y vient que peu à peu...³¹

Le roman commence par ce que le romancier fictif observe dans le roman moderne, soit l'absence de description du héros. Ici, nous voyons que les malentendus ne sont pas suggérés par l'identité des personnages mais par les mots eux-mêmes qui suscitent des associations d'idées. Mais l'identité occupe aussi une place importante puisque le romancier fictif ne fournit jamais au lecteur de biographie de son personnage. Il ne connaît pas le passé d'Icare, alors peut-il connaître son présent ou son avenir ? Icare lui-même peut-il dans ces conditions connaître tout ce qui constitue son identité ? Il semble, comme le héros espion d'Aquin, ne pas pouvoir assumer son destin car son « moi » ne lui est pas pleinement connu.

3 - L'écriture comme unité

L'écriture est, comme nous l'avons vu, au centre de nos deux romans. Elle constitue la problématique essentielle des textes. Chez Queneau, elle se manifeste dans les propos des personnages, parfois de façon détournée :

LE MONSIEUR : Vous ne donnez pas aux petits oiseaux ?

ICARE : L'idée ne m'en était pas venue, je croyais qu'ils se débrouillaient tout seuls. À vrai dire, je n'avais pas réfléchi à la question.³²

La métaphore des oiseaux met en évidence la fausse liberté des personnages de roman. Les oiseaux, comme Icare, volent. Ils peuvent s'échapper à tout moment mais ils ont acquis des

³¹ Queneau, p. 18-19.

³² Queneau, p. 197-198.

habitudes de vie liées à la nourriture, habitudes qui les poussent à toujours revenir vers celui qui leur donne à manger. Le lecteur comprend par cet indice métaphorique qu'Icare ne pourra pas vivre indépendamment de son créateur : Hubert Lubert. Le monsieur illustre la conception d'une écriture qui ne retient pas les personnages puisqu'il laisse entendre qu'il est apte à choisir son destin, ou du moins à refuser celui que lui a assigné son auteur :

LE MONSIEUR : [...] Je n'ai pas envie de monter sur l'échafaud en vue de donner ma tête au son. Aussi ai-je pris mes cliques et mes claques et me voilà ici, donnant du grain aux moineaux, un goût dont m'a orné M. Surget.³³

Mais, son indépendance n'est pas si réelle qu'il le laisse entendre puisque deux facteurs la contrarient : il garde les caractéristiques que lui a attribuées son auteur (il donne à manger aux oiseaux) et il a quitté le roman de Surget parce que Queneau en a décidé ainsi. L'écriture est source d'ambivalence : le monsieur s'est échappé de son propre chef mais il donne à manger aux oiseaux. Par ailleurs, il fait la cuisine, ce dont il pense que son auteur ne se doutait pas : « La cuisine. J'y tâte vraiment et M. Surget ne s'en doutait pas ³⁴ ». Il y a sans cesse contradiction ; Queneau se joue du lecteur par le biais de ses personnages enfantins qui se vantent d'acquérir des caractéristiques personnelles alors qu'ils ne sont pas responsables de leur existence fictive.

Dans *Prochain épisode*, il s'agit moins pour l'écrivain fictif et le héros espion d'un désir d'indépendance que d'un besoin de s'identifier comme des êtres responsables. L'écriture fictive leur permet de faire face à leur être. Chaque fois qu'un personnage est confronté à son double, l'écriture du romancier fictif est bouleversée. Mais ce serait une erreur de

³³ *Ibid.*, p. 202.

³⁴ *Ibid.*, p. 203.

croire que la création s'interrompt du fait que l'écrivain fictif ne sait pas comment poursuivre son récit. Au contraire, dans une conception moderne de l'écriture, la rupture joue un rôle au moins aussi important que la continuité ³⁵. L'intrigue est aussi interrompue quand l'écrivain fictif ne parvient plus à discerner les personnages les uns des autres ni de lui-même. Mais la création peut aussi être victorieuse si on s'intéresse à l'écriture au premier niveau, celle d'Aquin. Elle est alors l'acte qui détermine tout le roman, c'est par elle que tout arrive ou n'arrive pas.

L'écriture est mise en valeur de façon différente dans *Le vol d'Icare* et dans *Prochain épisode*. Dans le premier, elle apparaît à travers la prise de parole des personnages par rapport à leur condition de héros ou de romancier. Dans le second, elle agit en provoquant des conflits en ce qui concerne l'identité des actants. Mais l'écriture est aussi mise en valeur par une pratique commune (quoique traitée différemment dans les deux romans) : la métalepse, qui montre le pouvoir qu'a l'écriture de transgresser les niveaux narratifs.

Les rapports de l'écrivain fictif avec ses personnages ne suffisent pas à déjouer les pièges tendus par les auteurs réels. Les liens du romancier fictif avec l'intrigue sont aussi en rapport direct avec le processus de création.

³⁵ Comme l'a bien montré Jean Ricardou dans « Le dispositif osiriaque », in *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil (collection « Poétique »), 1978.

CHAPITRE III : L'ÉCRIVAIN FICTIF ET L'INTRIGUE

1 - Deux histoires complémentaires

Dans nos deux récits, nous devons faire face à plusieurs niveaux de narration, comme nous l'avons indiqué dans notre chapitre précédent. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'histoire dans laquelle l'auteur fictif est impliqué.

Dans *Prochain épisode*, nous avons l'histoire de l'écrivain fictif et celle de son héros ; dans *Le vol d'Icare*, l'histoire du romancier Lubert et celle de son personnage Icare. Ce sont en effet ces intrigues principales qui s'enchevêtrent, mais ce ne sont pas les seules. Ainsi, dans *Prochain épisode*, le récit d'espionnage inclut lui-même des « histoires » qui constituent des mises en abyme au second degré comme le montre cet extrait qui fait référence au récit (probablement fallacieux) servi par H. de Heutz au « je » personnage espion :

Pourtant, c'est l'évidence, il est en train de se payer ma tête. Toute cette histoire à dormir debout ressemble singulièrement au boniment que je lui ai servi ce matin au château d'Echandens, jusqu'au moment où je lui ai fait le coup du désarmement unilatéral. H. de Heutz me raconte exactement la même histoire alambiquée. C'est du plagiat.¹

L'histoire du « je » espion est parallèle à celle de H. de Heutz, chaque personnage apparaît par conséquent comme le double de l'autre. Les deux micro-intrigues se nouent. Il faut noter aussi que la dernière remarque du « je » personnage espion (« c'est du plagiat ») s'articule au long passage du chapitre X où l'écrivain fictif s'interroge sur l'originalité.

Dans *Le vol d'Icare*, le procédé est différent car il n'y a

¹ Hubert Aquin, p. 82.

pas de personnages doubles, ce sont des protagonistes qui évoluent chacun dans une intrigue qui leur est propre bien qu'ils finissent toujours par se rencontrer :

SURGET : Et bien, figurez-vous que j'ai récupéré Corentin Durendal, mon fonctionnaire vagabond. Il est venu à résipiscence. Et mieux encore : j'ai hérité de deux personnages d'un roman de Lubert qu'il a abandonnés, une charmante jeune fille, Melle Adélaïde, et son père, un éminent vieux professeur, M.Maître tout. Je pense que j'en tirerai quelque chose.²

Des personnages de Lubert vont donc se retrouver dans le roman de Surget ; ils gardent leurs caractéristiques mais ils vont être amenés à vivre des aventures autres que celles prévues par Hubert. C'est le narrateur extradiégétique qui organise ainsi son roman et non l'écrivain fictif. Le milieu dans lequel Hubert fait évoluer Icare³ ressemble au cabinet de travail du romancier⁴ comme à ceux de ses collègues⁵. D'ailleurs, d'une façon générale, les quatre romanciers sont à peu près interchangeable. Cela relève de la tradition de la comédie, et en particulier du vaudeville. Les traits communs aux personnages de Queneau n'ont donc pas la portée dramatique et douloureuse de ceux d'Aquin.

Dans *Prochain épisode*, l'espion a des points communs avec le personnage qu'il doit abattre :

J'ai le doigt sur la gâchette : je n'ai qu'à presser et j'exauce son vœu. Pourtant j'hésite encore. L'histoire qu'il persiste à me raconter me pose une énigme. Pourquoi a-t-il choisi de me réciter exactement la même invraisemblance que je lui ai servie sans conviction ce matin même, alors qu'il me tenait en joue dans le grand salon du château d'Echandens ? ⁶

² Raymond Queneau, p. 296.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ Aquin, p. 85.

Personne ne tue personne parce que chacun se retrouve en face de soi. Chacune des histoires est soumise à une autre instance qui les transcende : l'écriture.

Aussi René Lapierre peut-il affirmer que l'histoire d'espionnage, loin d'être indépendante de l'histoire d'écriture, en est plutôt la métaphorisation :

Les deux histoires, cependant - l'histoire d'écriture et l'histoire d'espionnage - ne constituent pas dans *Prochain épisode* des entités distinctes ; chacune présente plutôt une version complémentaire de l'autre. L'histoire d'espionnage, pour sa part, métaphorise les données de l'histoire d'écriture et lui procure un aspect référentiel, un code fictionnel relativement stable ; l'histoire d'écriture, elle, permet au lecteur de décoder la fiction au moyen des coordonnées autobiographiques du narrateur, ouvertes en dernière analyse sur celles de l'écrivain, de l'auteur, plus ou moins dissimulé derrière ce qu'il raconte et qui, sans cesse, le trahit.⁷

Nous allons montrer comment les deux histoires que nous venons d'identifier sont effectivement complémentaires. Elles sont unies par la structure du récit, qui favorise des transformations diégétiques, afin de télescoper les intrigues ainsi que les personnages. L'enchevêtrement des histoires contenues se manifeste le plus souvent dans *Prochain épisode* par des métaphores filées ou par des jeux sur les mots qui peuvent avoir un double sens⁸.

Dans *Le vol d'Icare*, l'enchevêtrement est révélé par les dialogues des différents personnages et, comme dans *Prochain épisode*, des allusions métaphoriques ou des jeux de mots. Les métaphores y lient très souvent l'idée de liberté à celle de soumission :

ICARE : [...] Exclu maintenant de l'industrie cycliste et automobile, je rêve d'un destin que j'entrevois à peine et dont M. Lubert n'a sans doute pas le moindre soupçon. M. Lubert, pauvre M. Lubert, abandonné par son détective, il doit se

⁷ René Lapierre, *L'imaginaire captif*, p. 29.

⁸ Voir la section 1 du chapitre I.

morfondre sans moi et sans plus d'espoir de me revoir. M. Lubert, pauvre M. Lubert, un beau geste serait... La seule chose qui ne m'agrée point dans les cerfs-volants, c'est la ficelle qui les retient. M. Lubert, pauvre M. Lubert, un beau geste serait...⁹

Le cerf-volant et la ficelle renvoient au rapport entre l'œuvre et son auteur. Il semble que l'écrivain fictif laisse libre cours à son texte mais qu'il intervienne finalement toujours pour le guider. L'écrivain reprend possession de son œuvre. L'interprétation du cerf-volant peut donc être élargie à celle de la structure effective du *Vol d'Icare*. Le « cerf » se rapproche aussi du « serf », il renvoie alors à l'idée de soumission, de dépendance du héros. Le jeu de mots sur « vol » dans le titre de l'œuvre évoque lui aussi un double sens : celui du larcin (Hubert soupçonne au tout début certains de ses confrères de lui avoir dérobé Icare) et celui de l'envol, à rapprocher de la liberté – au demeurant un échec de la liberté si on l'associe au mythe d'Icare, dont les ailes fixées avec de la cire, fondront à la chaleur du soleil.

Les histoires que vivent les personnages du *Vol d'Icare* sont toutes en rapport les unes avec les autres parce que les protagonistes se croisent tout au long du roman. Dans *Prochain épisode* il est souvent difficile de discerner les macro-intrigues (l'histoire d'écriture et l'histoire d'espionnage) :

Le temps passe et je mets un temps infini à traverser le col des Mosses. Chaque virage me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé à décompresser ; chaque phrase me déconcerte. Je brûle les mots, les étapes, les souvenirs et je n'en finis plus de me déprendre dans les entrelacs de cette nuit intercalaire. L'événement qui a déjà pris trop d'avance sur moi se déroulera tout à l'heure, dans quelques minutes, quand je frapperai le creux de la vallée et la nappe fondamentale de ma double vie.¹⁰

Les histoires respectives de l'écrivain fictif et de son héros

⁹ Queneau, p. 286.

¹⁰ Aquin, p. 46.

agissent l'une sur l'autre. Chaque virage que prend le héros fait avancer son créateur dans l'acte d'écriture. C'est dans la métaphore que chacun croise son double, que les histoires se mêlent. Le mot « double » est écrit à la toute fin de cette phrase où celui qui conduit son véhicule devient celui qui mène son œuvre. Nos deux personnages se retrouvent prisonniers dans ce récit qui tantôt les laisse évoluer et qui tantôt les retient :

C'est pourquoi, sans doute, chaque fois que je perds mon élan dans ce récit décomposé, je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz, quand je songe que je suis emprisonné dans une cage irréfutable. Je passe mon temps à chiffrer des mots de passe comme si, à la longue, j'allais m'échapper ! Je fuselle mes phrases pour qu'elles s'envolent plus vite !¹¹

L'écrivain fictif fuit son écriture, H. de Heutz fuit le héros. Les personnages éprouvent le même sentiment devant l'avenir : la peur qui cause le refus d'avancer. Pourtant, l'histoire se poursuit. Les obstacles ne sont pas suffisants pour entraver l'évolution de la création, c'est-à-dire le développement de l'intrigue. À noter que ce « refus d'avancer » vaut pour l'écriture fictive mais pas pour l'écriture réelle (qui, elle, ne cesse d'avancer, même lorsqu'elle dit l'interruption de l'écriture fictive).

Dans *Le vol d'Icare*, les personnages, plutôt que de se confondre les uns avec les autres, ont une existence propre mais ils sont toujours en relation mentale avec leur créateur ou avec ceux qu'ils ont inventés :

ICARE : Je ne puis que me féliciter d'être sorti des pages de mon promoteur. Que peut-il faire sans moi, je me le demande. M'a-t-il trouvé un remplaçant ? Peu probablement, car je sens bien que je suis irremplaçable. Non, il doit être désemparé. Il me cherche, il me recherche, c'est certain, le bonhomme l'autre jour à la taverne, c'était un homme à lui, LN me l'a dit, qui sait bien des choses. Mais jamais il ne me trouvera ici. Hubert

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

devait penser que je ne pourrais rien sans lui, que je ne saurais pas me débrouiller et me voilà avec le gîte et le couvert et le reste. Je peux attendre paisiblement l'absence d'événements en lisant ce livre de mécanique rationnelle auquel je ne comprends strictement rien.¹²

Icare croit être seul à contrôler sa vie, mais son histoire est toujours mêlée à celle de son créateur. L'intrigue de l'écrivain fictif et celle de son personnage sont toujours interdépendantes : Icare n'a de rôle que parce que son créateur le recherche. Tout comme dans *Prochain épisode*, les personnages se retrouvent face à leur devenir commun. C'est le roman réel qui les unit. De plus, dans *Le vol d'Icare*, lorsqu'Icare se croit libre, l'action dramatique s'interrompt pour laisser la place à l'immobilité :

ICARE : Je suis effectivement heureux : délivré de mon promoteur, je suis libre comme l'air (dont j'ai appris qu'il est tout de même un tantinet pesant), je rêve et je vais manger du fromage de tête.¹³

Icare perçoit son existence comme étant à présent détachée de celle de Lubert. Les intrigues auraient apparemment ici tendance à se dissocier, or elles s'enchevêtrent pour permettre à l'intrigue de progresser. Dans *Le vol d'Icare* comme dans *Prochain épisode*, elles se superposent en se renforçant ou en se contrariant. Il y a donc bien un duel entre les histoires. Un rapport de domination réciproque s'établit entre elles :

Puisque l'histoire ne tolère, sans digression aucune, rien d'autre que son propre récit, on pourrait tenter d'imbriquer deux histoires pareillement totalitaires et qui s'efforceraient chacune de s'imposer à l'autre.¹⁴

Ici, Ricardou traite surtout de Poe et de Gide, mais ses propos

¹² Queneau, p. 62.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 172.

peuvent être appliqués à nos deux romans. Nous sommes habitués à ce qu'un auteur, fût-il fictif, mène son roman ; or dans nos deux œuvres, ce n'est pas toujours le cas. Nous venons de noter que dans *Prochain épisode*, il y avait une sorte de duel entre les deux histoires. L'écrivain fictif, en alternance avec le héros, semble par moments vouloir s'emparer de l'intrigue : il raconte sa propre histoire, ses difficultés à accomplir son œuvre. Finalement, c'est le processus réel de création qui exploite les deux histoires pour occuper la première place.

Par ailleurs, Ricardou nous amène à nous interroger sur la représentation que plusieurs se font couramment de l'écriture romanesque, à savoir que l'auteur réel connaît l'histoire avant que celle-ci ne prenne forme sur le papier : « [...] puisque l'histoire, dans ses linéaments essentiels, est connue avant que la plume n'attaque le papier [...] ¹⁵ ». Or, si nous transférons cette réflexion à *Prochain épisode*, le doute est présent en ce qui concerne l'écrivain fictif : « J'ignore même ce qui adviendra de mes personnages qui m'attendent dans le bois de Coppet ¹⁶ ». Dans le *Vol d'Icare*, le doute subsiste tout au long du récit en raison de la difficulté qu'éprouve l'écrivain fictif à contrôler l'évolution que prend son roman. En effet, des éléments qu'il ne maîtrise pas transforment son œuvre contre son gré : par exemple, Icare n'éprouve aucun sentiment amoureux pour Adélaïde, la fille de M. Maîtretout, alors que Lubert avait prévu qu'ils se marient. Il y a aussi, dans *Le vol d'Icare*, une lutte entre Lubert et l'auteur réel pour s'assurer la mainmise sur le roman. On peut interpréter la dernière phrase de l'œuvre comme une tentative, de la part d'Hubert, de capturer le roman dont il est un personnage : *Le vol d'Icare*. Cette possibilité est importante car elle montre un personnage (Hubert) qui tente d'échapper au contrôle de son auteur (c'est-à-dire de l'écrivain fictif virtuel qu'est le

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶ Aquin, p. 95-96.

narrateur extradiégétique), en s'attribuant rétrospectivement la responsabilité du récit premier. L'histoire contenue est reliée à l'histoire contenante :

[...] l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé : allusion, métaphore, style indirect.[sic] Tel niveau est celui où il est probablement possible, aujourd'hui, d'apporter d'inédites transformations.¹⁷

Voici comment nous analysons cette remarque pour nos deux auteurs : dans *Prochain épisode* comme dans *Le vol d'Icare*, l'histoire contenue serait créée par l'écrivain réel. Les histoires contenantes seraient celles du personnage romancier et ses actions. On a ici deux niveaux ou registres distincts. Les histoires se télescopent et, pour mieux comprendre ce phénomène, il est temps d'analyser la construction de l'intrigue.

2 - Construction de l'intrigue

L'écrivain fictif n'est pas seulement aux prises avec son statut et celui de ses personnages. Il l'est aussi avec l'intrigue – ou plutôt avec deux intrigues : celle qu'il construit et celle qu'il vit. René Lapierre explique les difficultés du romancier fictif qui est confronté à deux histoires :

Tout se passe comme si, dans sa tentation d'écrire un roman pour se rapprocher de lui-même, de son passé (historique, amoureux) lancinant et de sa liberté perdue, le narrateur n'était pas en mesure d'utiliser l'instrument de transgression – l'histoire d'espionnage – qu'il avait prévu.¹⁸

¹⁷ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, p. 189.

¹⁸ Lapierre, *L'imaginaire captif*, p. 33.

La problématique de l'intrigue obsède le narrateur, qui n'est plus capable d'utiliser les différents événements issus de l'écriture. L'histoire du héros interfère sans cesse avec celle de l'écrivain fictif. Ce dernier n'est souvent pas en mesure de poursuivre son récit d'espionnage. Le lecteur ne sait parfois plus si le récit qui lui est conté relève du roman ou des souvenirs du narrateur ; c'est le cas pour les chapitres « suisses ».

De plus, le texte ne s'ordonne pas de façon chronologique et les événements en rappellent d'autres qui viendront bousculer l'histoire d'espionnage prévue au tout début du roman. Les aventures s'enchaînent d'abord sans ordre, elles ne peuvent être représentées par une ligne mais plutôt par une étoile dont le noyau serait l'idée première : la situation de l'écrivain, à partir de laquelle fusent les situations des héros. Dans *Prochain épisode*, des problèmes de chronologie contribuent à la mise en scène de l'écriture analysée par Ricardou :

Si l'hypothèse risquée plus haut, selon laquelle les aventures d'un récit ne sont rien d'autre que la dramatisation de son propre fonctionnement, est justifiée, alors la multiplication des sabotages chronologiques au niveau structurel du récit doit susciter, quelque part dans le texte, la recherche d'une abolition du temps.¹⁹

Cette recherche d'une abolition du temps existe puisque les événements s'enchaînent ou se mêlent sans qu'il y ait d'ordre chronologique, sauf en ce qui concerne le récit d'espionnage. Dans ce dernier, en effet, l'intrigue se déroule de façon linéaire alors que, dans le récit de la captivité du narrateur, les souvenirs n'apparaissent pas de façon chronologique : l'abolition (relative) du temps met en évidence l'écriture qui organise le récit en fonction d'événements et d'associations souvent anachroniques.

¹⁹ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, p. 181.

Rien n'avance, sinon ma main hypocrite sur le papier. Et de ce mouvement résiduaire qui s'éternise, j'induis l'oscillation cervicale qui le commande, onde larvaire qui survit imperceptiblement pendant le coma et le contredit, puisqu'elle contient le principe même de son contraire. Mon écriture courbée témoigne d'une genèse seconde qui, réduite à zéro, ne l'est pas tout à fait pour la seule raison que ma main ne s'arrête pas de courir. Donc, ma torpeur n'est rien qu'une mort subite et passagère. À partir du trajet vibratoire de ma main, je déduis qu'un fleuve démentiel se décharge dans ma veine céphalique et charrie, dans son tumulte, mes noms, toutes mes enfances, mes échecs et ce qui reste des nuits d'amour. Ce filet impur qui jaillit sur le papier me transporte tout entier, dans le désordre d'une fuite. Nil incertain qui cherche sa bouche, ce courant d'impulsion m'écrit sur le sable le long des pages qui me séparent encore du delta funèbre. En avant de moi, m'attendent les actes inédits : des châteaux, des femmes, des heures et des siècles ; m'attendent aussi des chapitres entiers sur la guérilla en plein Montréal et la chronique, suicide par suicide, de notre révolution hésitante.²⁰

Nous voyons dans la fin de ce passage que les principaux événements sont connus à l'avance par l'écrivain fictif mais il peut s'agir de conjecture. Cela dépend du fait qu'il parle de la réalité (sa réalité, fictive pour nous) ou de son roman (dont il peut effectivement anticiper la suite). L'agencement des événements est problématique et René Lapierre étudie cette difficulté :

Tout le reste [c'est-à-dire ce qui n'appartient pas au récit du contexte de l'écriture du roman d'espionnage] appartient à l'histoire : tantôt à celle d'une mission secrète en Suisse, tantôt à celle de l'écriture et des déterminations de ce roman, sans qu'il y ait entre les deux de coupure marquée. L'une de ces histoires constitue de toute façon le prolongement de l'autre, comme une sorte de double qui tout ensemble la réalise, l'interdit, et la rend - à coup sûr cette fois - problématique.²¹

Dans *Le vol d'Icare*, nous nous demandons qui maîtrise l'histoire, qui a la responsabilité de l'intrigue. La première supposition de Lubert face à la disparition d'Icare est, nous l'avons signalé, que celui-ci lui a été dérobé par un autre

²⁰ Aquin, p. 119.

²¹ Lapierre, *Les masques du récit*, p. 83.

romancier, comme le suggère cette question de son collègue Surget : « Tu ne vas tout de même pas me soupçonner de te l'avoir volé ? ²² ». Le vol d'un personnage est à l'origine de la recherche menée par l'écrivain fictif. Hubert s'interroge donc sur ce que va devenir son personnage, dans quelle histoire il se situe. Icare appartient en effet à une intrigue dans laquelle son créateur est tantôt présent et tantôt absent. Notons que la présence de Lubert est plus souvent mentale que physique ; Icare songe en effet souvent à lui. Icare est incapable d'agir seul, il a besoin d'autres personnages, comme LN qui le prend en charge matériellement, pour acquérir une identité. Icare ne connaît quasiment rien sur lui-même : « Il m'a baptisé et je vivais chez lui paisible, attendant d'accomplir le destin qu'il me tissait. Un jour, il a oublié de refermer son manuscrit...²³ ». Il n'est pas capable de se projeter dans l'avenir : « Tout cela ne me dit pas ce que je vais devenir maintenant [...] ²⁴ ». La disparition d'Icare incombe peut-être finalement à Lubert, qui s'est interrompu dans son écriture sans avoir pensé à ce qu'allait devenir son personnage. Cela est possible d'après le point de vue d'Icare. D'après celui de Lubert, par contre, c'est parce qu'Icare est parti qu'il n'a pu penser à son destin : « J'en avais écrit une dizaine, une quinzaine de pages lorsque mon personnage central, Icare a disparu. Plus moyen de continuer ! ²⁵ ». Icare ne disparaît donc pas tout seul, il emporte avec lui l'histoire dont il aurait été le protagoniste, et donc une partie du roman auquel il appartenait. L'histoire inventée par l'écrivain fictif finit par profiter à un personnage, elle quitte le roman de Lubert pour servir le devenir d'un être fictif. Hubert

²² Queneau, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 117.

semble alors perdre le contrôle de son œuvre.

Les métalepses permettent aux personnages des différents romans dans *Le vol d'Icare* de se retrouver parfois dans des aventures communes, comme cela se produit lorsqu'Icare et Chamissac-Piéplu (héros de Jacques) se sont défiés devant le Café Anglais : « Mon Chamissac-Piéplu a failli se battre en duel, mais je réserve cet épisode pour plus tard. Après l'adultère qui vient d'être consommé. Dans un fiacre ²⁶ ». Finalement, Chamissac-Piéplu est contrôlé par son auteur (Jacques), ce qui laisse supposer qu'Icare l'est aussi puisqu'il faisait partie du duel ! Mais la mainmise des auteurs fictifs sur les personnages est de courte durée. Cela a pour conséquence qu'Icare ne sait plus quoi faire quand il n'est plus pris en charge ni par son créateur ni par LN :

ICARE : [...] Peut-être est-ce une ruse. Peut-être ne veut-il (Hubert) pas qu'il (Icare) sache qu'il (Hubert) le (Icare) recherche [...].²⁷

ICARE : Que crains-je ? Comment me cacher ? Que devenir ? [...]²⁸

Par ailleurs, Icare craint parfois, notamment à la fin du roman, d'être oublié par Hubert. Il a du mal à croire qu'il puisse vivre indépendamment de son auteur. Il semble alors que sa vie fictive ne lui appartient pas, qu'elle est guidée par l'écrivain fictif. Icare ne paraît pas pouvoir évoluer dans une intrigue qui lui soit propre ²⁹ même s'il est parfois convaincu

²⁶ *Ibid.*, p. 125.

²⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁸ *Ibid.*, p. 173.

²⁹ On peut se demander d'ailleurs si *Le vol d'Icare* n'est pas, à bien des égards, une réflexion critique sur l'existentialisme de Sartre et les paradoxes qu'il déclenche dans ses versions romanesques (ou théâtrales, comme *Les mouches*) : Sartre veut mettre en scène des personnages qui se construisent par leurs choix, mais il ne peut le faire qu'en choisissant en sous-main, de sorte que leur liberté n'est qu'apparente.

du contraire :

ICARE : Et bien moi, monsieur Maître tout, je ne vois aucune différence. Vous, Lubert, Morcol, M^{me} de Champvaux, Adélaïde, pour moi, c'est la même chose.

MAÎTRETOUT : Tout de même... tout de même...

ICARE : Une fois libres, n'avons-nous pas les mêmes désirs ? les mêmes besoins ? les mêmes facultés ? ne devons-nous pas obéir aux mêmes nécessités de la vie ?

MAÎTRETOUT : Une fois libres, oui, mais nous risquons toujours de retourner à un autre état, si l'on nous récupère. Pas les autres gens dans les rues.

ICARE : Qu'en savons-nous ? Tout cela revient peut-être au même. Ils sont peut-être les personnages d'une autre espèce d'auteurs.³⁰

En abolissant toute différence de statut des personnages dans le récit, Icare suggère une assimilation de deux niveaux narratifs : le niveau intradiégétique et le niveau métadiégétique. Mais Icare sous-entend qu'il y aurait tout de même un autre niveau de narration : le niveau extradiégétique où l'on retrouverait « une autre espèce d'auteurs ». C'est cette instance qui aurait alors le contrôle de tous les personnages, y compris des écrivains fictifs. C'est comme si un personnage de roman, Icare, faisait ici un clin d'œil à son créateur, réel celui-ci : Queneau. Les propos de Maître tout suggèrent aussi que les personnages créés par les écrivains fictifs gardent un lien direct avec eux. Ce lien indéfectible leur ôte une part de liberté ; celle-ci est alors illusoire. À la page 181, les personnages du roman de Lubert dialoguent, se demandent ce qu'ils vont devenir sans Icare. Seuls, ils ne sont plus rien.

De nombreux micro-récits s'inscrivent dans l'œuvre et se télescopent. L'organisation d'un roman est représentée dans *Le vol d'Icare* comme quelque chose de très calculé, comme s'il suffisait de manier des données préétablies :

³⁰ Queneau, p. 262.

JEAN : Un de perdu, dix de retrouvés ! D'ailleurs je possède un fichier bourré de personnages, des centaines, ce qui me permet de soutenir une production uniquement basée sur l'adultère et sur des sentiments fin-de-siècle bien modernes qui passeront peut-être, mais qui pour le moment font recette.³¹

Grâce aux nombreux personnages qu'il a en réserve, l'auteur est capable de concocter toutes sortes de romans ! Ceci est en contradiction avec ce que dira Lubert à la page 208, à savoir que sans son personnage principal, il ne peut poursuivre son œuvre. Peut-être est-ce parce que Jean et lui ne construisent pas leur roman de la même façon. Jean choisit des intrigues-type, thématiquement semblables, dans lesquelles différents protagonistes peuvent évoluer ; ceux-ci sont donc interchangeables. Pour Lubert, ce sont les personnages qui lui suggèrent les thèmes ; leur identité est donc de première importance et ne peut être remplacée par une autre à moins de modifier toute l'intrigue du roman :

HUBERT : Lorsque Icare reviendra, je l'orienterai vers la poésie décadente pour qu'il soit de son temps et je lui donnerai un professeur de prosodie impaire et de vers-librisme, M. Maîtretout que j'ai conçu ces jours-ci. M. Maîtretout a une fille Adélaïde, une vraie perle avec des doigts de fée. Elle tombe, c'est certain, amoureuse de l'élève. Je vois un mariage se profiler à l'horizon. Cette pure personne servirait de contrepoids au côté fin-de-siècle dont je veux imbiber Icare. Tout cela d'ailleurs ne va pas tarder à s'accomplir. Morcol me promet de me le ramener dans les vingt-quatre heures. Je ne pense pas qu'il galèje, il s'est trompé une fois, mais une fois n'est point coutume et je le crois consciencieux. Évidemment Icare aura vu le vaste monde pendant cette fugue et peut-être aura-t-il changé, comme le dit le docteur Lajoie. Nous aviserons alors. En attendant, vivons d'espoir et de tisane.³²

Les termes « orienter », « donner » et « vouloir imbiber » mettent en évidence le pouvoir que Lubert pense exercer sur Icare. Il est presque sûr de retrouver son personnage. Icare pourrait alors faire à nouveau partie de l'intrigue que Lubert

³¹ *Ibid.*, p. 44.

³² *Ibid.*, p. 150-151.

projetée, et la mainmise de l'écrivain fictif s'étendrait au récit dont il est lui-même un personnage. En effet, l'avenir d'Icare est intégré dans ce récit depuis qu'il s'est échappé du roman de Lubert. D'ailleurs, Icare rencontrera effectivement Maïtretout... Tous les personnages qui se sont échappés se retrouvent finalement dans la même intrigue ou se retrouvent toujours devant les mêmes contradictions : l'auteur domine certains éléments de l'intrigue mais les personnages aussi. Il y a un équilibre entre eux mais celui-ci est dynamique et instable ; il tend à être bouleversé à chaque instant. C'est en fait une lutte pour le pouvoir, pour la domination des créateurs sur les héros et inversement. Dès que le lecteur attribue le contrôle du roman à l'écrivain fictif, un personnage intervient pour contrer cette assurance. Rien n'est alors acquis pour le lecteur qui est déstabilisé par l'intrigue comme le sont les protagonistes de Queneau. Après avoir retrouvé Icare, Lubert l'enferme dans le roman : « [...] il alignait des lignes et des lignes faisant progresser le destin d'Icare vers des directions de lui-même connues. Icare était censé n'avoir jamais rencontré LN [...] ³³ ». Hubert ôte à Icare une partie de son existence fictive, celle qui en fait un personnage libre. Il lui enlève sa vie amoureuse, sa rencontre avec une femme qui ne faisait pas partie du destin qu'il avait créé. Ainsi, Lubert reprend en partie possession de son héros. Il le modèle et croit avoir conquis à nouveau sa qualité de narrateur omnipotent. Mais la suite de ce passage montre qu'Hubert ne peut l'empêcher de penser à LN .

De plus, là encore les métalepses sont présentes pour relier le personnage d'Icare avec le monde extérieur au roman de Lubert. Ainsi, après avoir repris possession de son héros, Hubert Lubert doit à nouveau le laisser sortir de son roman car des gendarmes – qui appartiennent au monde de l'écrivain fictif – viennent le chercher pour lui faire faire son service

³³ *Ibid.*, p. 160.

militaire (notons que cela ne suscite aucune réaction de surprise chez les personnages, ce qui montre à quel point la métalepse semble être toute puissante dans cet étrange univers fictif) :

HUBERT : Mon cher Icare, j'avais oublié de vous prévenir, vous êtes en âge de faire votre service militaire et ces messieurs sont venus vous chercher. Il vous faut partir sur le champ.³⁴

Icare est donc un personnage aux prises avec le monde de son créateur dont en principe il devrait être exclu parce qu'il a réintégré le roman de Lubert.

Par ailleurs, l'auteur fictif assure la sécurité des personnages (Maître tout : « Tu veux que nous abandonnions ces lieux où nous sommes bien au chaud, ce roman où nous sommes bien nourris et ce brave M. Lubert ³⁵ »). Il est facile pour les personnages de se laisser guider sans intervenir. La liberté fait peur, l'appartenance à une structure prédéfinie est rassurante. De même que le personnage a besoin de son créateur pour se sentir en sécurité, l'écrivain fictif a besoin de personnages stables pour élaborer son roman :

HUBERT : [...] Mes personnages ne vont tout de même pas fiche le camp comme ça les uns après les autres. Que me reste-t-il au fait ? De la piétaille. Maintenant vais-je pouvoir continuer avec ces couches obscures ?³⁶

Hubert est contraint de retrouver Icare, Adélaïde, Maître tout. Son œuvre fictive est à nouveau interrompue. D'ailleurs, quand il se demande ce qui lui reste, ce n'est pas seulement son roman qui est remis en cause mais sa vie car, comme nous l'avons déjà observé, il n'est rien sans son œuvre.

³⁴ *Ibid.*, p. 163.

³⁵ *Ibid.*, p. 192.

³⁶ *Ibid.*, p. 208.

3 - L'intrigue enchâssée comme support de l'œuvre enchâssante

L'intrigue des héros (l'espion et Icare) est essentielle pour mettre en valeur celle des écrivains fictifs puisque les deux sont interdépendantes.

Dans *Prochain épisode*, les intrigues se supportent les unes les autres. Les histoires contenues sont une condition nécessaire à l'intrigue du roman au premier niveau, c'est-à-dire à l'histoire enchâssante :

Rien ne se coagule devant ma vitrine : personnages et souvenirs se liquéfient dans l'inutile splendeur du lac alpestre où je cherche mes mots. J'ai déjà passé vingt-deux jours loin de ton corps flamboyant. Il me reste encore soixante jours de résidence sous-marine avant de retrouver notre étreinte interrompue ou de reprendre le chemin de la prison.³⁷

René Lapierre note que le procédé qui permet aux histoires de coexister est celui de l'alternance :

La coexistence des histoires d'espionnage et d'écriture détermine en effet dans le texte un découpage, une segmentation plus ou moins régulière, articulée sur le principe d'une alternance qui n'est toutefois pas systématique.³⁸

L'alternance, toutefois, n'exclut pas l'interdépendance ni l'amalgame : parfois, le romancier se confond avec son héros et il y a des intersections entre les segments, c'est-à-dire des métalepses.

En général, la création est un tout dans lequel chacun a son rôle, de l'écrivain aux personnages. Ils interviennent tous au profit de l'intrigue enchâssante. L'écrivain fictif, dans *Prochain épisode* et *Le vol d'Icare* se retrouve face à lui-même grâce aux héros qu'il crée. Pour écrire sa propre histoire, il

³⁷ Aquin, p. 13.

³⁸ Lapierre, *L'imaginaire captif*, pages 30-31.

a besoin de passer par des chemins de traverse – ou peut-être est-ce l'inverse, à savoir que pour élaborer son roman, il doit se servir de ses souvenirs. Il est toujours confronté aux histoires vécues par ses personnages et à la sienne. La structure de l'œuvre fictive le lui permet car elle n'est pas figée, elle est malléable. Les aventures vécues par les héros sont générées par les aléas de l'écriture : sa logique ou son incohérence. Parfois, l'écrivain fictif ne trouve plus son compte dans son roman, mais il continue pourtant, poussé par le désir d'écrire :

Désemparé aussi par ce que j'écris, je sens une grande lassitude et j'ai le goût de céder à l'inertie comme on cède à une fascination. Pourquoi continuer à écrire et quoi encore ? [...] Non, je ne sais plus pourquoi je suis en train de rédiger un casse-tête, alors que je souffre et que l'étau hydraulique se resserre sur mes tempes jusqu'à broyer mon peu de souvenirs.³⁹

La création est une mise en valeur de l'existence du romancier. Elle entraîne des questionnements intérieurs directement liés à la difficulté de mener un roman à terme. L'écrivain occupe une place privilégiée de personnage à part entière dans l'intrigue qui se noue et se dénoue. Il est celui sur lequel l'attention du lecteur se focalise, car c'est de sa propre évolution que dépend la suite du roman :

Je n'ai plus rien à gagner en continuant d'écrire, pourtant je continue quand même, j'écris à perte. Mais je mens, car depuis quelques minutes je sais bien que je gagne quelque chose à ce jeu, je gagne du temps : un temps mort que je couvre de biffures et de phonèmes, que j'emplis de syllabes et de hurlements, que je charge à bloc de tous mes atomes avoués, multiples d'une totalité qu'ils n'égaliseront jamais. J'écris d'une écriture hautement automatique et pendant tout ce temps que je passe à m'épeler, j'évite la lucidité homicide. Je me jette de la poudre de mots plein les yeux.⁴⁰

S'il s'agissait vraiment d'une écriture automatique, la

³⁹ Aquin, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

structure du texte que nous avons mise en valeur serait beaucoup plus confuse, voire inexistante. Cela montre que l'écriture proprement dite ne coïncide pas avec l'écriture fictive. Si le vocabulaire relatif à la mort est omniprésent dans cette citation, il n'en demeure pas moins que l'histoire de l'écriture est un appel à la vie. Ce désir de poursuivre la création, pourtant souvent récusé, met en évidence deux types de romanciers :

Maintenant que je me sens dégagé, je me laisse à nouveau reprendre par l'incohérence ; je cède à ce flot improvisé, renonçant plus par paresse que par principe au découpage prémédité d'un vrai roman. Je laisse les vrais romans aux vrais romanciers. Pour ma part, je refuse *illico* d'introduire l'algèbre dans mon invention.⁴¹

Le « flot improvisé », l'écriture « automatique », autant d'éléments contraires à l'élaboration d'un roman d'espionnage qui nécessite une progression logique obéissant aux règles du genre. L'intrigue, là encore, laisse la place au devenir de l'écrivain fictif.

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

CHAPITRE IV : LES RÔLES DE L'ÉCRIVAIN FICTIF

1 - Le jeu de miroirs comme reflet d'une identité unique

Nous avons vu dans les chapitres précédents la multiplicité des niveaux de narration qui mettent en évidence les narrateurs avec leurs différences et leurs similitudes, ainsi que l'entrecroisement des intrigues.

Dans *Prochain épisode*, chaque personnage, chaque événement renvoie à un double, aussi pouvons-nous interpréter cette construction narrative comme un jeu de miroirs. Dans *Le vol d'Icare*, il ne s'agit pas de doubles, mais d'analogies certaines entre les personnages comme nous l'avons noté dans la section sur la dissociation des personnages (section 2 du chapitre II). Les protagonistes et les histoires nous intriguent par la mise en évidence des similitudes :

En somme, la pratique de l'analogie textuelle met en cause la dimension référentielle sur laquelle, nous l'avons souligné, le récit s'appuie pour faire illusion. Que des lieux, des événements, des personnages cessent chacun d'afficher une singularité comparable à celle qu'offre « la vie même », pour se mettre à respectivement se ressembler, et l'attention du lecteur, loin de rester soumise à l'illusion de représentation, est attirée sur la manière selon laquelle ces lieux, ces événements, ces personnages sont engendrés, respectivement, les uns à partir des autres.¹

En effet, l'analogie établie entre les personnages ou les actions qu'ils exécutent renvoie le lecteur au procédé d'écriture. Dans *Le vol d'Icare*, Icare est un être assurément singulier (il peut entrer dans un roman et en sortir), mais sa singularité empêche qu'on considère son existence comme un

¹ Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, « écrivains de toujours », Seuil, 1973, p. 75-76.

exemple de ce que nous propose la « vie même ».

Nous nous intéresserons ici à un dispositif souvent utilisé dans le Nouveau Roman : le jeu de miroirs. Le miroir suppose une figure réelle qui fait face à une figure virtuelle. Dans *Prochain épisode*, il semble que la structure du texte se rapproche davantage du processus d'analogie que dans *Le vol d'Icare*. Ainsi, le « je » du personnage espion et H. de Heutz sont, parfois, comme nous l'avons vu plus tôt, si proches dans l'histoire de l'écrivain fictif qu'ils apparaissent comme des doubles. Y a-t-il un personnage unique dans *Prochain épisode* qui se dédouble en plusieurs ? Une réponse affirmative est légitime mais elle nous semble néanmoins dangereuse car elle est réductrice. Si les métalepses mettent toujours en relation les différents protagonistes, il n'en demeure pas moins qu'ils sont tous identifiés comme des héros singuliers. Alors, jeu de miroirs, oui, mais avec de chaque côté de la glace des personnages distincts qui se regardent et croient se reconnaître. Le « je » de *Prochain épisode* est alors attribuable soit à l'écrivain, soit au héros. Même si ces deux personnages tendent parfois à se confondre, ils finissent par se retrouver l'un en face de l'autre.

Dans *Le vol d'Icare*, la double identité laisse la place à l'ambiguïté : Icare n'est pas Nick Harwitt, pourtant cette identité erronée n'est pas loin de s'imposer puisque Morcol le retrouve malgré la fausse piste que constitue ce nom. Par ailleurs, Icare est différent du personnage premier créé par Lubert ; pourtant il reprendra sa place dans le récit initial après que Morcol l'ait ramené chez son créateur. De plus, le jeu de miroirs est présent de façon différente dans les deux récits. Faisant partie des deux œuvres que nous étudions, il les rapproche du Nouveau Roman. D'ailleurs, dans son analyse du récit dans le Nouveau Roman, Jean Ricardou étudie les « transits micro-analogiques ». Il semble que *Le vol d'Icare*, qui attribue des caractéristiques communes à Lubert et à Icare, corresponde au phénomène de « répétition » dans le cadre du

« récit avarié »². De plus, les micro-récits dans *Le vol d'Icare* ou dans *Prochain épisode* ne sont pas autonomes car ils sont reliés par l'intermédiaire du personnage de l'écrivain. À la limite, cela peut donner lieu à ce que Ricardou appelle une « guerre des récits » :

Ou bien il s'agit de « récits parallèles » qui tendront à s'ignorer réciproquement ; ou bien il s'agit de « récits intersectés » qui entrent dans une guerre sans merci ³.

Nous avons souvent utilisé un lexique relatif au combat dans notre travail. Celui-ci est en effet indispensable pour les œuvres que nous étudions à cause du télescopage des récits. Il y a dans les histoires qui se mêlent une sorte de confrontation qui fait penser à une lutte, chaque intrigue tendant à empiéter sur l'autre.

2 - La mise en abyme : facteur d'unité ou de fragmentation ?

La mise en abyme est, tout comme les structures en miroir, fréquemment associée au Nouveau Roman. Or nous retrouvons, dans nos deux textes, ce procédé défini ainsi par Lucien Dällenbach :

² *Ibid*, p. 90-109.

³ *Ibid*, p. 105.

[...]le terme de mise en abyme, à son apparition, désigne, de manière équivoque, ce que certains auteurs appellent « l'œuvre dans l'œuvre [...] » ou la « duplication intérieure » [...].⁴

L'insertion d'une mise en abyme provoque un télescopage que Jean Ricardou examine ainsi :

Dans la mesure où le récit-satellite, pour parler comme Hugo, résume le grand récit qui le contient, il joue le rôle d'un révélateur. D'une part de façon générale (répétition) ; d'autre part selon des traits distincts (condensation, anticipation). *Répétition* : toute mise en abyme multiplie ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant. *Condensation* : mais elle le redit autrement ; le plus souvent elle met en jeu des événements plus simples, plus brefs ; en cette condensation, les dispositifs répercutés ont tendance à prendre une netteté schématique. *Anticipation* : en outre, il arrive souvent que les micro-événements que la mise en abyme recèle précèdent les macro-événements correspondants ; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut en être court-circuité.⁵

Le « récit-satellite » est dans *Prochain épisode* celui de l'écrivain fictif et du héros. Le « grand récit » est celui du processus d'écriture fictive. Dans *Le vol d'Icare*, on assiste au même phénomène. Dans *Prochain épisode*, la mise en abyme multiplie les doubles : les personnages, les événements où les protagonistes se retrouvent pour, finalement, se dissocier les uns des autres. Dans *Le vol d'Icare*, la mise en abyme multiplie les analogies : ce sont surtout des attitudes, des comportements qui se ressemblent ; par exemple, les caractéristiques communes aux personnages se retrouvent dans l'intrigue de l'écrivain fictif et dans celle d'Icare⁶. Là aussi, chaque personnage agit dans une micro-histoire qui

⁴ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 31. Dällenbach renvoie respectivement aux travaux de Michel Butor (*Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 17 sq) et de Bruce Morissette (« Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », *Comparative Literature Studies*, vol.III, n°2, 1971, p. 125 sq).

⁵ Ricardou, *Le nouveau roman*, p. 50.

⁶ Voir la section 2 du chapitre II de notre mémoire.

s'enchevêtre dans celle des autres protagonistes. L'enchevêtrement des intrigues est dû à la fois aux ressemblances entre les personnages, aux libérations et captures des héros par les écrivains fictifs ainsi qu'à l'action des personnages étrangers aux romans fictifs.

Par ailleurs, la mise en abyme peut avoir un fonction « fragmentante » ou « unifiante » :

[...] c'est aussi en ce qu'elle est foncièrement antithétique que la mise en abyme conteste le récit. En effet, bien qu'on ne l'ait peut-être point trop remarqué, toute mise en abyme contredit le fonctionnement global du texte qui le contient. [...] En somme, tel élément ne se met jamais en abyme qu'en nouant avec le texte une relation de similitude par laquelle il se dégage proportionnellement de son assujettissement local. Ou encore, si l'on préfère, la mise en abyme tend à briser l'unité métonymique du récit selon une stratification de récits métaphoriques. Inversement, le texte se donne-t-il comme morcellement en proposant une suite fragmentée de récits incertainement articulés,[sic] et la mise en abyme opère à contre-courant. Dans la mesure où elle procède par similitude et réduction, elle multiplie les ressemblances et les rassemblements. Diminués par leur dispersion, tels événements se confortent parce que la mise en abyme les répète et peuvent s'articuler parce qu'elle les rapproche.⁷

Dans *Prochain épisode* comme dans *Le vol d'Icare*, la mise en abyme est « unifiante » dans la mesure où les analogies sont proliférantes. Nous en avons fait état dans les chapitres précédents (voir, par exemple, notre analyse des « je » qui se confondent dans *Prochain épisode* ou encore les caractéristiques communes à Icare et à Lubert dans *Le vol d'Icare*). Les ressemblances entre les protagonistes et les aventures qu'ils partagent causent un télescopage et lient ainsi l'histoire de l'écrivain fictif à celle de ses personnages. Le caractère « unifiant » de la mise en abyme participe à la cohérence du récit :

⁷ Ricardou, *Le nouveau roman*, p. 73.

Ce qui revient à dire que toute la difficulté d'écrire un roman tient en cet incroyable défi : créer une fiction qui soit, dans sa cohérence particulière, l'image des empêchements de l'écriture romanesque.⁸

Des passages du roman d'Aquin illustrent cette idée de défi, comme celui-ci :

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. Fort heureusement, une certaine paresse m'incline vite à renoncer d'emblée à renouveler le genre d'espionnage. 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. Et comme il me plairait, par surcroît, de situer l'action à Lausanne, c'est déjà chose faite⁹.

Cette citation se rapproche très fortement de la dernière phrase du roman de Queneau : « Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé¹⁰ ». La maîtrise de l'écrivain fictif sur son œuvre est telle qu'elle rompt l'illusion référentielle que pourrait susciter le roman d'espionnage. On en dira autant du *Vol d'Icare*, d'autant plus qu'on voit mal comment Hubert aurait pu, comme il le prétend, tirer toutes les ficelles. La question de l'écrivain omniscient est clairement posée, mais la réponse reste floue. Que ce soit dans *Prochain épisode* ou dans *Le vol d'Icare*, l'écrivain fictif est tiraillé entre deux vraisemblances : tantôt il prétend ne pas connaître son récit à venir, tantôt il prétend le maîtriser. Il y a interaction entre l'écrivain et le roman - interaction qui aboutit par moments, dans *Prochain épisode*, à la remise en cause de la maîtrise que l'écrivain fictif semblait exercer sur son œuvre :

⁸ René Lapierre, *Les masques du récit*, p. 81.

⁹ Hubert Aquin, p. 9-10

¹⁰ Raymond Queneau, p. 304.

Rien n'est libre ici : ni mon coup d'âme, ni la traction adipeuse de l'encre sur l'imaginaire, ni les mouvements pressentis de H. de Heutz, ni la liberté qui m'est dévolue de tuer au bon moment [...]. J'ai beau courir, on dirait que mon passé antérieur a tracé mon cheminement et proféré les paroles que je crois inventer ¹¹.

L'histoire du romancier fictif lutte contre celle du personnage espion comme si chacune d'elles tentait de prendre possession de l'œuvre ¹². La maîtrise d'un personnage sur l'œuvre est donc ambivalente car au fur et à mesure que le roman avance, l'écrivain fictif voit s'échapper sa responsabilité en tant que romancier au profit de son œuvre.

Ricardou traite aussi des récits métaphoriques ; ceux-ci sont très nombreux chez Aquin. Le plus souvent, ils font référence à l'enfermement et au liquide :

Hamidou s'impatiente, je le sens prêt à faire des folies : somme toute, il est déjà lancé. Mon roman futur est déjà en orbite, tellement d'ailleurs que je ne peux déjà plus le rattraper. Je reste figé, bien planté dans mon alphabet qui m'enchaîne ; et je me pose des questions. Écrire un roman d'espionnage comme on le lit, ce n'est pas loyal : c'est d'ailleurs impossible. Écrire une histoire n'est rien, si cela ne devient pas la ponctuation quotidienne et détaillée de mon immobilité interminable et de ma chute ralentie dans cette fosse liquide. L'ennui me guette si je ne rends pas la vie strictement impossible à mon personnage.¹³

La prison dans laquelle se trouve l'écrivain fictif se rapproche du château du héros-espion. Mais elle est plus qu'un lieu décrit dans le récit, elle est aussi l'étau qui presse le processus d'écriture. Le liquide est ici un élément qui aspire le narrateur et contre lequel celui-ci ne se défend pas. Les métaphores prolongent sans cesse le récit du narrateur. Elles

¹¹ Aquin, p. 89-90.

¹² Voir la section 1 de notre chapitre III où nous citons Ricardou qui traite de deux histoires totalitaires qui veulent s'imposer l'une à l'autre.

¹³ Aquin, p. 11.

permettent de rapprocher les personnages, les situations tout en interrompant l'action en cours.

Dans *Le vol d'Icare*, le romancier fictif est aussi confronté à son œuvre, il doit alors songer à une nouvelle composition possible :

HUBERT : (devant une feuille de papier blanc) Évidemment, je pourrais poursuivre avec d'autres personnages, mais je tiens à Icare et je ne continuerai pas sans lui. Ah ! Icare ! Icare ! pourquoi fuir le destin que je t'ai fixé ? où as-tu échoué en voulant voler de tes propres ailes ? J'attends ton retour, qu'il soit volontaire ou provoqué. Cependant je ne puis fixer d'un oeil sec ce lac dur oublié que hante sous le givre l'absence de personnage. Quel sort que celui d'un romancier sans personnages. Peut-être un jour en sera-t-il ainsi pour tous. Nous n'aurons plus de personnages. Nous deviendrons des auteurs en quête de personnages. Le roman ne sera peut-être pas mort, mais il n'y aura plus de personnages. Difficile à s'imaginer, un roman sans personnages. Mais tout progrès, si progrès il y a, n'est-il pas difficile à s'imaginer ? À vrai dire le progrès me stupéfie [...].¹⁴

Il s'agit ici, nous semble-t-il, de lever les barrières institutionnelles posées sur l'écriture et d'admettre des démarches artistiques originales dans la mesure où elles sont légitimes. Nous entendons ici par démarche artistique une ambition romanesque visant à construire une œuvre littéraire. On assiste dans *Le vol d'Icare* à une interférence entre le monde fictif de Lubert et le monde (réel et postérieur) où Queneau écrit ¹⁵.

3 - L'interaction de l'œuvre et de l'écriture

¹⁴ Queneau, p. 91.

¹⁵ Ce passage comporte des allusions à Mallarmé (« Ce lac dur oublié que hante sous le givre », d'autant plus que la suite du poème est « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui »), à Pirandello (*Six personnages en quête d'auteur*) et au Nouveau Roman (qu'on a accusé de tuer aussi bien le roman que le personnage).

Jean Ricardou étudie la place que l'auteur laisse à l'expression du processus d'écriture dans des œuvres qui n'appartiennent pas au Nouveau Roman :

Ce que *La chute de la Maison Usher*, le Mythe d'Œdipe, et *Heinrich von Ofterdingen*, nous disent, par conséquent, c'est que la mise en abyme est avant tout la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient.

À l'inverse, le véritable récit, loin de se satisfaire d'une facile dictature du tout sur la partie, se reconnaît à la propension qu'il affecte de laisser la part la plus ample possible aux éléments capables de le contester. Ainsi accroît-il la richesse de sa structure et le drame que provoque son accomplissement.¹⁶

Dans *Prochain épisode*, la structure de l'œuvre lie sans arrêt le récit relatif à l'écrivain fictif à celui du héros pour mieux les détruire l'un l'autre. Le romancier fictif prend le contrôle du roman quand il raconte sa propre histoire et il le perd quand il cède sa place au personnage héros au profit du récit d'espionnage qui lui échappe progressivement. Dans *Le vol d'Icare*, Lubert lutte contre son texte qu'il voit sans cesse bouleversé, et Icare lutte contre le roman de Lubert auquel il ne veut pas participer. Il y a interaction entre les deux mais chacun empiète sur l'autonomie apparente de l'autre. Ces combats internes mettent en lumière l'acte créatif réel, ils l'enrichissent. Les télescopages des histoires permettent alors à la mise en abyme de ne pas être un procédé réducteur, mais au contraire un procédé qui nourrit le récit :

¹⁶ *Ibid.*, p. 181-182.

Dès que le récit se conteste, il se pose donc aussitôt comme récit, il évite certain obscurantisme. En quelque manière il se présente comme la prise de conscience du récit par lui-même. Il devient un récit, qui, en se faisant, s'efforce de définir le fait qu'il y a récit. C'est pourquoi ma surprise ne cesse de renaître à chaque fois qu'un critique hâtif accuse le nouveau roman de détruire le récit. Les mises en abyme y atteignent, précisément, de façons fort diverses, une fréquence inaccoutumée.¹⁷

La mise en abyme est donc pour Ricardou l'un des moyens par lesquels le récit se conteste - et, ce faisant, s'affirme comme récit. En effet, le fait même d'introduire dans un roman l'histoire d'une écriture enrichit la création au premier degré puisqu'elle vient en quelque sorte prendre sa place : l'écriture fictive vient se superposer à l'écriture réelle. Il est vrai que, dans nos deux romans, l'écriture fictive est aux prises avec de multiples obstacles puisque l'intrigue évolue dans des directions qui ne sont pas celles en apparence préconisées par l'écrivain fictif. Mais le récit est-il pour autant contesté ? N'est-il pas plutôt sublimé, c'est-à-dire valorisé en tant qu'acte créatif aux combinaisons narratives multiples ? Le récit n'est pas détruit par les mises en abyme, et, en cela, nous rejoignons entièrement Ricardou.

Jean Ricardou décrit aussi, dans cette dernière citation, les mauvais lecteurs et nous utiliserons cette analyse pour l'étude d'un personnage de Queneau, le docteur : « [...] les mauvais lecteurs se reconnaissent en ceci que la psychologie par laquelle ils définissent les personnages, n'est rien d'autre que la banalisation de la fiction ¹⁸ ». Pour Ricardou, les lecteurs qui se laissent « captiver » par le texte tendent à prendre les fictions pour des réalités. Le docteur, dans *Le vol d'Icare*, n'est pas un créateur. De plus, il fait partie, si on se réfère à Ricardou, des mauvais lecteurs. C'est du moins

¹⁷ *Ibid.*, p. 182.

¹⁸ Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, p. 184. Signalons que, dans des ouvrages plus récents, Ricardou emploie un vocabulaire moins polémique et préfère parler d'illusion référentielle.

ce que suggèrent, d'une part, sa prédilection pour les « histoires vraies » et, d'autre part, la condescendance avec laquelle il considère les fabulations des écrivains :

LE DOCTEUR : [...] Oui, ce n'est pas comme ces écrivains que j'écoutais discuter tout à l'heure à mon cercle. Leur activité leur donne des angoisses, des inquiétudes ! Leur art semble toujours en question. Pourtant un roman, cela ne doit pas être difficile à écrire, il suffit de raconter une histoire vraie. Et moi, si j'en connais des histoires vraies ! Mais je ne veux pas devenir romancier. Je me demande pourquoi Hubert, Jean, Jacques, Surget, qui m'honorent de leur clientèle lorsqu'ils souffrent d'un bobo quelconque ne me demandent jamais des idées. Mais non, ils inventent. Enfin (il sonne à nouveau). Ils inventent si bien qu'il leur arrive même de perdre des personnages. C'est comme si je perdais des clients !¹⁹

Dans ce passage, le docteur, sûr de ses compétences créatrices, ne veut pourtant pas écrire. Il dit connaître des histoires vraies, or il est un personnage fictif. Nous pouvons nous demander si, du fait des différents niveaux narratifs, le vrai a sa place même dans les propos du docteur censé faire référence à la science. Son rôle est ici de donner au lecteur une autre vision du procédé d'écriture. Cette « autre vision » remplit une fonction contrastive par rapport au projet scriptural dont relève *Le vol d'Icare*. On a alors affaire à une sorte de mise en abyme inverse ou, pour reprendre un terme proposé par Ricardou, à une « anti-autoreprésentation ».

L'écrivain fictif dans *Prochain épisode* ou dans *Le vol d'Icare* peut être l'objet de nombreuses interprétations qui mettent toutes en évidence la complexité de son acte créatif ; il doit se débattre avec son œuvre et réussir à trouver sa place au sein du roman qu'il construit.

¹⁹ Queneau, p. 76-77.

CONCLUSION

Analyser le motif de l'écrivain fictif dans *Prochain épisode* et *Le vol d'Icare* nous a permis de mettre en relief différentes interprétations de son statut dans le récit.

Dans notre premier chapitre, nous avons montré la difficulté qu'il y a à établir l'identité du romancier fictif, notamment en raison du peu d'indices que les romans nous livrent. Cette contrainte entraîne une interrogation que nous retrouvons chez Jean Rousset quand il traite de la problématique relative à l'identification des personnages : « Cette instabilité des pronoms, perceptible dans maints romans récents, trahit une incertitude du sujet sur lui-même : suis-je bien celui qui parle ? ¹ ». L'écrivain fictif peut être considéré sous deux angles : en tant qu'être et en tant que statut. Dans le premier cas, on notera que son existence fictive entrave l'évolution du roman qu'il invente (en l'amenant à insérer des éléments propres à sa vie fictive dans le roman qui ne devrait mettre en scène que les personnages qu'il crée). En ce qui concerne le statut, soit la vocation d'écrivain, on notera qu'il s'oppose à l'être pour s'épanouir pleinement dans l'écriture. L'être s'oppose à l'écriture et réciproquement au profit de la création. De plus, nous avons vu que l'écrivain fictif n'occupe pas forcément la première place dans l'œuvre même s'il est omniprésent. Il s'efface souvent au profit des héros qu'il a créés et de l'écriture, qui le met en scène de la même manière qu'elle met en scène les autres éléments de la fiction.

Nous avons remarqué, ensuite, dans notre deuxième chapitre, que les dédoublements d'identité des personnages entraînent des interprétations multiples à propos de l'action. Ces dédoublements ne viennent pas s'ajouter après coup à des

¹ Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, p. 35.

identités déjà constituées ; tout se passe au contraire comme s'ils faisaient partie intégrante de la constitution de ces identités, ce qui peut bien entendu aboutir à compliquer l'action et perturber le lecteur. Par ailleurs, la place de l'écrivain fictif tend à responsabiliser les autres personnages face à leur devenir :

D'autres intrusions, nombreuses celles-ci, concernent la relation de l'auteur et de ses personnages ; elles visent à présenter ceux-ci non pas comme des marionnettes mais comme des êtres indépendants menant à son insu une existence dont il ne sait pas tout, dont il ne peut dire que ce qui est parvenu à sa connaissance d'enquêteur aux moyens limités.²

Pourtant, les personnages ne peuvent exister sans leur créateur ; leur indépendance n'est qu'apparente. Il en va de même pour l'écrivain fictif face à l'écriture proprement dite (réelle). Dans *Prochain épisode* comme dans *Le vol d'Icare*, dès qu'un héros est pleinement engagé dans une action qui lui est propre, le romancier fictif fait irruption dans le récit ; leurs histoires respectives sont alors compromises. Leur évolution ne peut être indépendante, un lien indéfectible les unit. Il n'existe aucune échappatoire, toute tentative pour détruire cet attachement réciproque est vaine.

Ensuite, dans notre troisième chapitre, nous avons observé que les personnages et les intrigues s'entremêlent au profit du processus d'écriture. Quand l'auteur cède la narration à l'écrivain fictif, ce dernier assume en apparence la responsabilité de l'œuvre :

Quand on diminue l'auteur, on fait grandir en proportion celui qui est censé prendre sa place, le personnage chargé de la narration. En littérature, il faut bien que quelqu'un soit responsable du texte [...].³

Le statut de l'écrivain fictif tend alors à se substituer à

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 103.

celui de l'auteur, la fiction occulte le réel.

Enfin, dans notre quatrième chapitre, nous nous sommes intéressée à deux approches essentielles que nous avons traitées ensemble : la destruction ou la contestation du récit. La problématique qui résulte de l'étude des différents niveaux de narration et des personnages qui revêtent plusieurs identités nous est livrée par Borges :

De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. ⁴

Ainsi, l'organisation de nos chapitres et des questions qu'ils soulèvent est révélatrice d'une interrogation relative à l'être, à notre perception du réel. En effet, face à une œuvre construite sur des métalepses, le lecteur doute de sa propre identité. Sommes-nous réels ou fictifs, et finalement y a-t-il un réel ? Le type particulier de littérature qu'illustrent les deux romans que nous avons étudiés a donc une nature plus complexe que celle d'un récit d'intrigues, elle pose une question existentielle sur les héros des romans qui a un impact sur notre propre condition d'êtres humains. Étudier l'écrivain, ici dans une œuvre de fiction, celui qui invente et non celui qui relate, n'est-ce pas s'intéresser à l'homme qui se projette dans une autre vie, un autre monde ? En se penchant sur le processus d'écriture, Aquin et Queneau s'intéressent aux hommes qui laissent de côté la réalité et la vraisemblance pour un monde qui leur est propre. Quels que soient les genres littéraires utilisés, ces deux auteurs ont réussi à nous faire réfléchir sur notre propre condition d'êtres humains. L'écrivain de *Prochain épisode* oscille entre une histoire relatée et une histoire inventée ; celui du *Vol d'Icare*, entre une vie préétablie, au devenir professionnel sans entraves, et

⁴ Gérard Genette, citation extraite de Borges, « Magie partielle des Quichotte », in *Enquêtes*, Gallimard, 1957, p. 85.

une vie sujette au changement, à l'inconnu.

Ce que des études théoriques appliquées aux œuvres littéraires nous montre finalement, ce sont les procédés qui permettent l'appropriation énigmatique du monde réel dans le cadre de la fiction.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES A L'ÉTUDE :

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Léméac, 1992.

QUENEAU, Raymond, *Le vol d'Icare*, Paris, Gallimard (Folio), 1968.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS :

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, édition critique par Jacques Allard, Québec, Bibliothèque Québécoise, 1995.

BELLEAU, André, *Le romancier fictif*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980.

BERGENS, André, *Raymond Queneau*, Genève, Librairie Droz, 1963.

BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957.

CLERGET, Joël, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Erès, 1990.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil (Poétique), 1977.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduction de l'italien par Chantal Rioux de Bézieux, Paris, Seuil, 1962.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972.

LAPIERRE, René, *L'imaginaire captif*, l'Hexagone (Typo essais), 1991.

LAPIERRE, René, *Les masques du récit*, Lasalle, Hurtubise HMH, 1980.

MACCABÉE IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin, romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978.

MASSOUTRE, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1992.

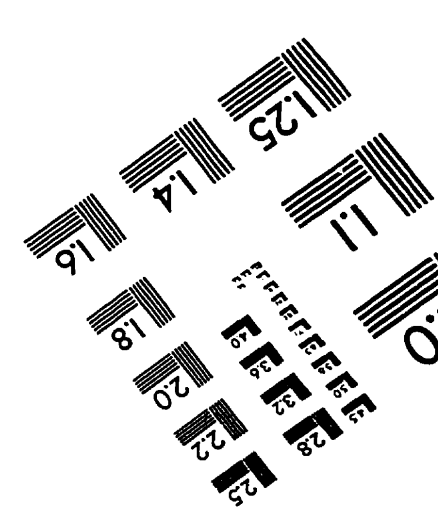
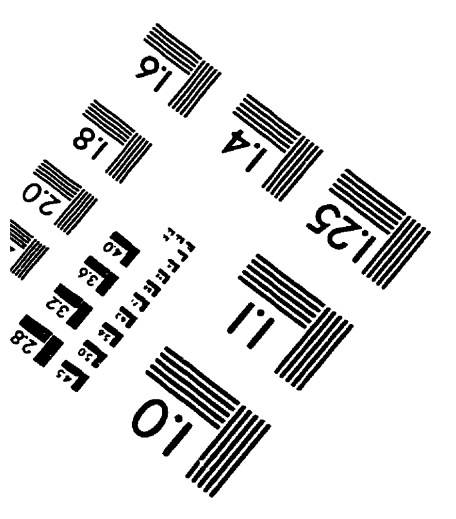
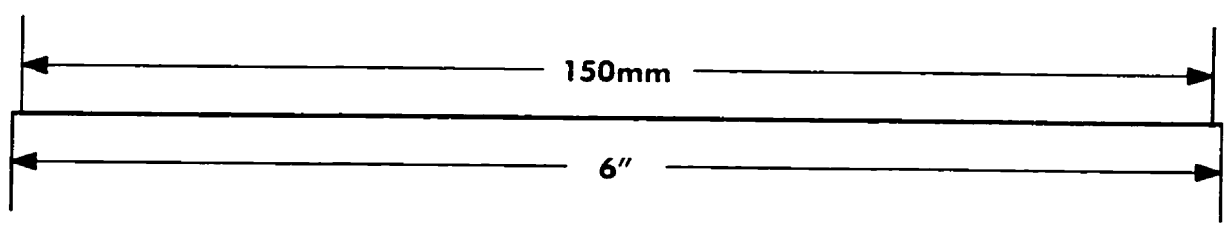
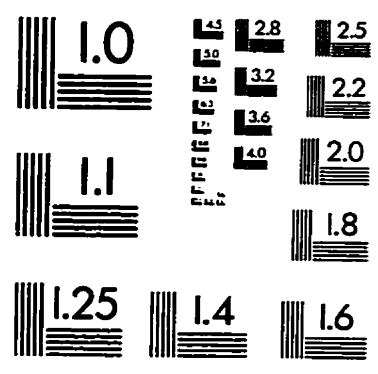
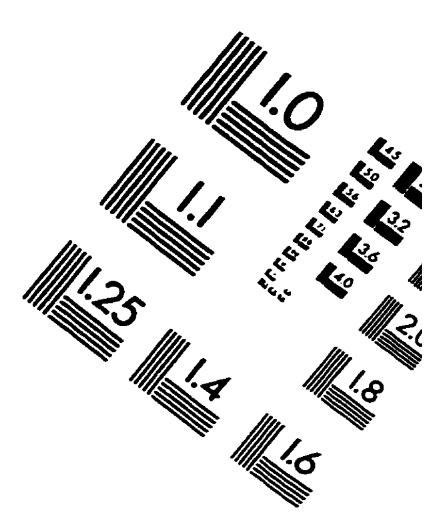
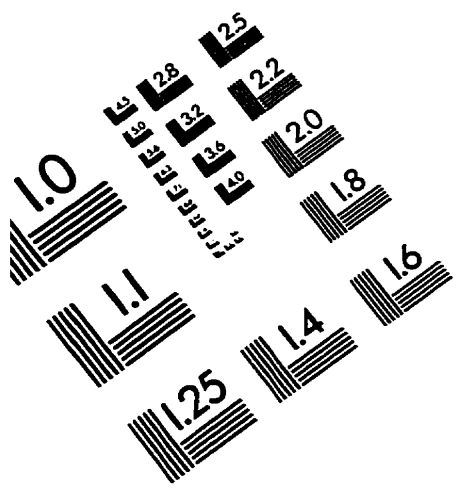
RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil (Écrivains de toujours), 1973.

RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil (Poétique), 1978.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved