

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LIRE LE REGARD : VOIR L'ALTÉRITÉ ET LE BAROQUE DANS DEUX SCÉNARIOS TÉLÉTHÉÂTRAUX
D'HUBERT AQUIN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIEN ROY

JUILLET 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier ma direction de mémoire, Gabrielle Tremblay, sans qui ce mémoire serait probablement toujours au stade de projet à l'heure où j'écris ces mots. Ton aide a largement dépassé le simple cadre de la rédaction et je te remercie du fond du cœur pour tous les moments où tu m'as rassuré et encouragé quand j'en avais besoin – et Dieu sait qu'ils ont été nombreux. Merci aussi pour ta thèse qui a été plus qu'éclairante dans l'élaboration de ce travail. Respect et robustesse.

Un merci tout spécial à mon chat, Gildor-Roy. Son affection, ainsi que sa belle petite face, demeurent à ce jour indispensables à mon existence. Sa fidélité est irréprochable, même pour un chat d'intérieur.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
Hubert Aquin et le téléthéâtre	2
Étudier des scénarios	7
Voir avec le scénario.....	10
CHAPITRE 1 REGARD ET ALTÉRITÉ.....	15
1.1 Voir ce qu'un autre voit	15
1.2 <i>Ek-xotisme</i> et <i>ek-phrasis</i> : détachement du regard	21
1.3 Scopophilie et perversion	26
1.4 Le voyeurisme mis en scène	29
1.5 « L'invité invisible » : cinéma et identification.....	36
CHAPITRE 2 L'ŒIL BAROQUE.....	45
2.1 « Voir » baroque	48
2.2 Image-simulacre.....	55
2.3 Illusion et anamorphose	59
2.4 Miroirs.....	65
2.5 Le double et son masque	69
CONCLUSION	76
Le pseudo-scénario : ultime illusion.....	77
ANNEXE A FIGURES	84
BIBLIOGRAPHIE.....	87

RÉSUMÉ

Résumé

Ce mémoire se penche sur la façon dont le regard est investi dans deux scénarios de téléthéâtres d'Hubert Aquin, soit *Table tournante* (1968) et *Double sens* (1972). Il repose sur une conception du scénario comme étant un objet textuel à part entière qui donne son contenu à voir autant qu'à lire. Dans un premier chapitre, l'expérience d'autrui qu'occasionne la lecture scénaristique est étudiée, d'abord au prisme de la phénoménologie merleau-pontienne sur le cinéma. Il est ensuite question du processus d'identification qui s'opère dans la lecture de scénario – de manière similaire à celui que Christian Metz associe à l'expérience filmique. Le mémoire démontre enfin comment cette identification fait du lecteur des scénarios aquiniens un voyeur au même titre que les personnages qui y sont mis en scène. Le second chapitre explore l'esthétique baroque des deux scénarios. Le baroque était un mouvement artistique obsédé par tout ce qui a trait au domaine optique. Ce chapitre se penche donc, entre autres, sur l'importance de l'illusion et du trompe-l'œil, du miroir, du double et du masque que l'on retrouve dans les univers diégétiques de *Table tournante* et de *Double sens*.

Mots clés : Hubert Aquin, scénario, regard, altérité, baroque, voyeurisme, anamorphose

*Nous ne vivons plus dans l'univers des mots,
mais dans le cristallin de nos yeux.*

HUBERT AQUIN, *Neige noire*

INTRODUCTION

L'œuvre d'Hubert Aquin a été largement étudiée depuis la parution de son premier roman, *Prochain épisode*, en 1965. Les éditions Bibliothèque québécoise publient, depuis 1993, une série d'éditions critiques des écrits de l'auteur. Parmi les plus récentes publications figure un recueil réunissant la majorité de ses scénarios de téléthéâtres édité par François Harvey et paru en 2017. Le téléthéâtre étant un genre destiné à la diffusion télévisuelle, nous référerons à notre corpus en tant que scénarios. Bien que les premiers téléthéâtres soient filmés en « style direct » et que les premiers textes dramatiques pour le petit écran d'Aquin prennent une forme plus théâtrale, il s'agit néanmoins de films pour la télévision. Qui plus est, l'utilisation du terme « scénario » explicite que notre étude se penche sur la matière textuelle, et non les réalisations audiovisuelles de ces œuvres. Les textes de quelques-unes de ces dramatiques télévisuelles avaient précédemment été publiés, notamment dans le recueil de textes *Point de fuite*, mais bon nombre d'entre eux étaient demeurés jusqu'alors inédits. Ainsi, si l'œuvre d'Aquin a fait couler énormément d'encre au fil des décennies, « la carrière médiatique de l'écrivain est largement restée dans l'ombre de ses réalisations romanesques et essayistiques¹ ». Pourtant,

durant les vingt-trois années qu'il a passées à collaborer avec la Société Radio-Canada, Aquin a composé sept textes originaux (dont *On ne meurt qu'une fois* en collaboration avec Gilles Sainte-Marie en 1960) et adapté sept récits (littéraires ou autres) pour la télévision. Il a également esquissé une dizaine de projets télévisuels dont certains s'avèrent particulièrement achevés².

L'œuvre d'Aquin comporte donc une partie non négligeable de textes scénaristiques destinés à la télévision – en plus de nombreux textes dramatiques pour la radio, d'essais et de nouvelles littéraires. L'étude des scénarios téléthéâtraux de l'auteur est entre autres intéressante puisque, comme le mentionne François Harvey dans son introduction de l'édition critique des *Téléthéâtres*, l'écriture scénaristique « suit comme un miroir l'évolution des préoccupations esthétiques et formelles de l'écrivain, dialoguant avec les grandes articulations thématiques de sa production artistique³ ». Ceci étant dit, l'intérêt de ces textes pour une analyse littéraire ne réside pas uniquement dans leur proximité avec son œuvre romanesque. L'écriture scénaristique d'Aquin est certainement une part de son travail qui a rejoint

¹ François Harvey, « Introduction », *Téléthéâtres*, édition critique établie par François Harvey, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017.p. 7.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

le grand public, étant donné la popularité du média télévisuel dans les années 1960 et 1970. De plus, ses textes dramatiques pour le petit écran ont été composés ponctuellement durant toute sa carrière d'écrivain, les premiers ayant été rédigés au milieu des années 1950 et les derniers vers la toute fin de sa vie⁴. L'auteur se donne la mort tragiquement en mars 1977. De plus, la télévision étant arrivée au Québec en 1952, Hubert Aquin est l'un des premiers scénaristes de téléthéâtres de la province : son écriture se développe donc en parallèle avec les avancées techniques de ce nouveau média. Cette progression technologique se reflète d'ailleurs dans les scénarios d'Aquin : ces derniers se complexifient grandement au fil du temps et prévoient de plus en plus l'utilisation des différentes possibilités visuelles offertes par la télévision. Les deux textes téléthéâtraux qui feront l'objet d'analyse du présent mémoire, *Table tournante* (1968) et *Double sens* (1972), rédigés au tournant des années 1970, sont parmi ses derniers, plus matures et plus proches de l'esthétique qu'on associe généralement à l'écriture aquinienne. Ils mettent à profit un large éventail des « ressources filmiques de l'image télévisuelle⁵ » en prévoyant, à même le texte et la mise en récit, un important travail de postproduction – dont le montage et les effets spéciaux représentent une majeure partie.

Hubert Aquin et le téléthéâtre

Le téléthéâtre est aujourd'hui un genre méconnu, ayant cessé d'être investi depuis plusieurs décennies. Comme son nom l'indique, il s'agit d'une œuvre hybride au croisement du théâtre, de la télévision et du cinéma. Il a longtemps été très populaire et remonte aux origines de l'univers télévisuel québécois. En effet, « [d]urant les cinq premières années de son existence, la télévision de Radio-Canada mit une vingtaine de séries théâtrales à l'horaire⁶. » Parmi celles-ci, les séries « Le Téléthéâtre de Radio-Canada » et « Le Théâtre populaire » sont les deux plus importantes et les plus visionnées⁷. Durant ses premières années,

la télévision québécoise a diffusé près de 450 heures de théâtre, soit 4% du temps total d'antenne. [...] [P]lus de 500 œuvres ont été présentées. La station montréalaise [radio-canadienne] produisit elle-

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ Gérard Laurence, « La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) », *Études littéraires*, vol. 14, n° 2, août 1981, p. 216.

⁷ *Ibid.*

même 72% des émissions théâtrales. Chaque semaine, elle présentait un téléthéâtre de 60 à 90 minutes ; l'été, elle maintenait une émission hebdomadaire de 30 puis de 60 minutes⁸.

Selon Gérard Laurence, les premières dramatiques télévisuelles québécoises auraient davantage évolué à partir du théâtre pour la radio plutôt que de celui pour la scène : « lorsque apparaît la télévision au Québec, le théâtre québécois n'est pas encore très vivace : troupes peu nombreuses, public restreint, dramaturgie originale très mince. C'est la radio qui, à cette époque, assure aux auteurs et aux comédiens un travail et un auditoire⁹. »

Pour leur part, les textes des premières dramatiques télévisuelles d'Hubert Aquin

se réclament [...] ouvertement du modèle théâtral. [...] [I]l s'avère que cette esthétique convenait parfaitement à la technique télévisuelle des années 1950 et au début des années 1960 où le tournage en direct (ou en style direct), parce qu'il ne permettait qu'un usage discret des qualités filmiques du petit écran, commandait des fictions reposant sur une intrigue souvent simplifiée, essentiellement dialogale et moulée sur les procédés de représentation du théâtre conventionnel¹⁰.

Les premiers textes aquiniens pour la télévision se rapprochent donc davantage de la forme dramaturgique que scénaristique. Comme le mentionne François Harvey, la technique de l'époque ne permet pas une grande exploration formelle, demandant aux auteurs de créer des téléthéâtres peu complexes et dans lesquelles les possibilités de l'image sont peu investies. À cet effet, Harvey donne en exemple *Le Choix des armes* – un des premiers scénarios d'Aquin pour le petit écran rédigé à la toute fin des années 1950 – pour illustrer comment, à ce moment de sa carrière, l'écriture scénaristique aquinienne « se donne à lire avant tout comme un récit théâtral¹¹ ».

[L]es décors [y] sont peu nombreux et généralement sommaires, le récit est fondé moins sur une organisation en plans et en séquences que sur un enchaînement global d'actions, les scènes sont longues, non numérotées et en nombre peu élevé. Les didascalies se résument en quelques lignes descriptives, très peu techniques; conséquemment, les dialogues portent presque entièrement l'histoire¹².

⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁹ *Ibid.*, p. 215.

¹⁰ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 46.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² *Ibid.*

La publication de son premier roman, *Prochain épisode*, en 1965, marque un point de rupture dans la carrière d'Aquin. Sa pratique artistique se voit alors renouvelée à plusieurs niveaux :

ce tournant caractérise également son œuvre télévisuelle où les questions d'esthétique importent presque autant, sinon plus que celles se rapportant au contenu. [...] Aquin a composé des téléthéâtres qui, tant sur le plan générique [...] que sur celui de la structure où l'action est complexifiée et disséminée au travers de lieux multiples, réels ou oniriques [...], se caractérisent par leurs profondes affinités avec les techniques d'écriture de la (post)modernité¹³.

Ce renouveau était d'ailleurs déjà annoncé dans son journal à l'été 1961, dans une entrée concernant une idée de projet de téléthéâtre :

ce que je découvre, de plus en plus, c'est que tous les sujets que j'invente sont modelés sur des archétypes de situation dramatique et pourraient se classer dans une catégorie donnée de l'anthropologie dramatique sans plus de difficulté qu'une carte perforée fait son chemin dans un classeur. [...] Dois-je laisser la télé et continuer modestement mon métier d'écrivain, c'est-à-dire d'adaptateur de vieux thèmes? Ou bien dois-je me révolter [...]?¹⁴

Le projet de téléthéâtre *Faites-le vous-même* (également intitulé *Smash*), élaboré au courant de l'année 1967, illustre bien cette nouvelle direction « révoltée » que prend l'écriture scénaristique aquinienne. Proposant une forme complètement éclatée, dans laquelle se seraient mêlés le jeu télévisé, l'émission journalistique et le téléthéâtre, tout en intégrant le public à sa formule, le projet est extrêmement ambitieux et, probablement pour cette raison, est resté au stade de projet. Cependant, la volonté de créer une dramatique télévisuelle profondément nouvelle qui repousse les limites connues du genre est évidente. Elle se transpose d'ailleurs dans le premier scénario de notre corpus, *Table tournante*. Rédigé au début de l'année 1968, quelques mois seulement après la première ébauche de *Faites-le vous-même* (*Smash*), ce texte téléthéâtral est fortement marqué par « sa mise en forme éclatée¹⁵ » qui s'appuie largement sur les nouvelles possibilités techniques de la télévision. L'écriture aquinienne témoigne alors d'« une plus grande maîtrise des ressources du petit écran. [...] L'image n'est désormais plus assujettie à une action précise : elle devient le moteur même de cette action¹⁶. »

¹³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴ Aquin Hubert, *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 206-207.

¹⁵ François Harvey, « Introduction », *op. cit.* p. 57.

¹⁶ Christiane Lahaie, « Hubert Aquin ou la quête médiatique », *Fréquence*, n° 3-4, 1995, p. 91.

L'intrigue de *Table tournante* est en effet centrée sur un protagoniste voyeur, nommé Omer, et ce qu'il observe durant un souper au restaurant. Il espionne en retrait un groupe de sept amis assis à une table centrale de la salle et s' imagine en rêveries leurs vies privées. Le scénario est structuré par ces visions oniriques du protagoniste qui se développent toujours à partir de ce qu'il perçoit. Les songes s'enchaînent et donnent à voir, notamment, « des vies manquées, des alliances extraconjugales, ou des frictions amoureuses¹⁷ », mais également les fantasmes d'Omer – qui se prend d'amour pour une des convives de la table qu'il espionne : Laurence. Le texte de *Table tournante* prévoit énormément d'effets spéciaux visuels, notamment par l'entremise de jeux de miroirs, et un grand travail de montage. Ces indications techniques sont beaucoup plus présentes et détaillées que dans les textes dramatiques télévisuels qu'Aquin avait écrits jusque-là, démontrant qu'il « a visiblement apprivoisé les langages du scénario et de la télévision¹⁸ » au moment de l'écriture de *Table tournante*.

Le second scénario de notre corpus, *Double sens*, « reproduit la même esthétique éclatée que dans *Table tournante* [...]; cependant, ce souci formaliste se double d'une esthétique nouvelle, celle du bricolage intertextuel¹⁹. » Rédigée au début des années 1970 et diffusée en janvier 1972, « la trame de [ce téléthéâtre] est calquée sur le récit de Catulle²⁰ », le poète romain, et de sa muse, Lesbie. Le texte scénaristique est composé de très nombreux emprunts à la littérature antique. François Harvey explique qu'en préparation à la rédaction de *Double sens*,

Aquin se documente, en outre, sur les œuvres des auteurs latins Tibulle, Catulle, Cicéron, Horace et Plutarque, et s'intéresse aux théories atomistes d'Épicure et de Lucrèce. Le travail documentaire [...] est monumental, ainsi que le système de citations et de références intertextuelles qu'il occasionne²¹.

Selon Harvey, le scénario met en évidence

[c]ette tendance qui explore les multiples modalités de l'intertextualité (allusions, citations, parodie, pastiche, fausse usurpation et plagiat), et qui se double d'une forte volonté de confondre le spectateur au moyen d'une stratification parfois erratique des couches référentielles²².

¹⁷ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ *Ibid.*, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 67.

Il est question ici du spectateur télévisuel, mais la « stratification parfois erratique des couches référentielles » sème également la confusion pour un lecteur du scénario n'ayant pas accès à l'immense travail de recherche qui se déploie dans l'édition critique des *Téléthéâtres*. Même un lecteur spécialiste ne pourrait vraisemblablement pas reconnaître tous les passages qui sont cités dans *Double sens*, puisque les citations sont tantôt attribuées au mauvais auteur, tantôt un collage de plusieurs textes – et/ou de plusieurs auteurs à la fois –, ce qui rend le jeu intertextuel d'autant plus opaque.

Double sens met en scène un protagoniste à l'identité triple nommé Jean Gerson qui se déguise à différents moments en Guillaume de Meung, voyeur fanatique de nudité, ou en Joseph de Garlande, tueur en série qui empoisonne ses victimes – toutes des jeunes femmes. Gerson tombe amoureux de Sylvie Servat, jeune agente double pour la police municipale qui enquête sur la série d'assassinats du protagoniste. Lorsque, fuyant la scène d'un meurtre raté déguisé en Guillaume de Meung, Gerson croise Sylvie – elle-même déguisée en Marie Dunant pour enquêter –, les deux se reconnaissent et le tueur se sait démasqué. Il se rend alors chez Sylvie pour la tuer, mais finit par lui-même boire le verre empoisonné qui était destiné à la policière. François Harvey explique qu'à l'image de son double, Catulle, « Gerson meurt, suicidé, trahi par celle qu'il aime²³. » Comme dans *Table tournante*, les effets d'optique sont grandement mis à profit dans l'élaboration scénaristique de l'intrigue dans *Double sens* et prennent généralement une forme en trompe-l'œil. L'exemple le plus frappant est sans doute le jeu de déguisement qui permet au protagoniste de préserver son anonymat durant sa série de meurtres. Le dédoublement des identités, auquel le titre réfère d'emblée, est le nœud de l'intrigue : c'est précisément à travers la mise en scène de l'illusion identitaire que le récit s'articule. Aussi, le scénario d'Aquin prévoit un important travail de montage pour illustrer les troubles de personnalité de Jean Gerson. Par exemple, la première séquence le présente devant un miroir lui reflétant tour à tour ses alter ego, comme si ceux-ci prenaient sa place dans le monde.

Les deux textes scénaristiques de notre corpus présentent des thèmes et motifs qui sont similaires, voire complémentaires par moments. Le travail du visuel, du regard et de la vision nous semble être un des enjeux les plus importants dans ces deux scénarios. Qui plus est, le choix d'écrire pour la télévision témoigne d'autant plus d'une volonté d'interroger le registre scopique à travers l'écriture. Cet intérêt sera d'ailleurs confirmé dans le dernier roman publié du vivant d'Aquin, *Neige noire*, paru en 1974, qui prend une forme pseudo-scénaristique. Si les téléthéâtres sur lesquels portera notre travail ont bel et bien été

²³ *Ibid.*, p. 73.

réalisés pour le petit écran, ils demeurent avant tout des textes littéraires qui, nous le verrons, peuvent être analysés comme tels. Le visuel, dans *Table tournante* et *Double sens*, est central et se déploie de multiples façons, dans la mise en scène, dans l'acte d'écriture et même l'acte de lecture.

Étudier des scénarios²⁴

Le scénario est un genre complexe à étudier. Il est généralement considéré comme un simple outil, un canevas de base pour un film à venir – film qui serait la forme artistique achevée et l'unique but de l'écriture scénaristique. Comme l'explique Gabrielle Tremblay, le scénario, ainsi que la lecture de scénario, occupent une place équivoque dans le champ théorique : « la lecture de scénarios est un objet d'étude peu considéré, tant du côté des études scénaristiques que du côté des théories de la lecture²⁵. » Dans le monde du cinéma, l'auctorialité d'un film est généralement attribuée à la personne qui réalise. À l'inverse, « le discours de la critique journalistique télévisuelle au Québec, tel un miroir des pratiques et discours professionnels, attribue, traditionnellement, le plus souvent, la pleine paternité d'un téléroman ou d'une télésérie à l'auteur signant le scénario²⁶. » Cette ambivalence du statut auctorial dans les différents médias audiovisuels témoigne de l'ambiguïté générique du scénario :

[n]i déjà littérature, ni encore cinéma, le scénario est au carrefour des deux arts sans qu'on lui reconnaisse la dignité artistique de l'un et de l'autre. [...] Il revient à Pier Paolo Pasolini d'avoir mis au jour cette dimension : le scénario est pour lui une « structure » tendant vers une autre structure²⁷.

Selon Isabelle Raynauld, la

pseudo-dépendance du scénario au film terminé a jusqu'ici été interprétée comme une infirmité du scénario, lequel ne signifierait rien hors des murs du film, texte à jeter une fois le film tourné alors qu'il présente, en tant que forme scripturale, tous les attributs nécessaires à la communication écrite d'un texte de fiction à un lecteur²⁸.

²⁴ Ce sous-chapitre et le suivant sont immensément redevables des travaux de Gabrielle Tremblay sur les pratiques scénaristiques.

²⁵ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2024, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ Fabien Gris, « Littérature contemporaine et scénario: les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », *Cinéma/Littérature: projections*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 85-103, en ligne, <<https://books.openedition.org/pur/188912#bodyftn2>>, consulté le 27 septembre 2023.

²⁸ Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 205-206.

Le terme « *pseudo-dépendance* » employé par la Raynauld souligne l'idée selon laquelle la dépendance à sa production audiovisuelle (imaginée ou achevée) qu'on associe généralement au scénario n'est que virtuelle et, par le fait même, témoigne d'une conception réductrice du genre scénaristique. À la suite de ce que mentionne ici Raynauld, et en prenant un appui marqué sur les travaux de Gabrielle Tremblay, nous considérerons pour cette analyse le texte scénaristique en tant qu'objet littéraire et l'analyserons comme tel. Il est important de noter que cette conception du scénario n'est pas du tout la norme dans les études cinématographiques, littéraires, et même scénaristiques. Bien que notre travail porte sur le regard, notre ancrage premier se trouve dans l'étude des textes scénaristiques qui composent notre corpus. Le présent travail se penchera donc uniquement sur la matière textuelle et ne tiendra pas compte des réalisations de *Table tournante* et *Double sens* diffusées par la Société Radio-Canada, en 1968 et 1972 respectivement.

Non pas sans écho avec ce qu'on observe du côté des études cinématographiques et littéraires, Hubert Aquin semble lui-même avoir une relation équivoque à l'écriture scénaristique. D'abord, comme le relate François Harvey en citation liminaire de son édition critique des *Téléthéâtres*, Aquin affirme que c'est « à la télévision [qu'il a] le plus innové, [qu'il s'est] le plus dépensé, en terme d'imagination²⁹. » Il écrit également ceci dans « Un mot de l'auteur », précédant le texte de *Table tournante* dans cette même édition : « Pour moi, bien sûr, ce texte n'est que l'ombre d'une émission de télévision en couleur qui s'est déroulée, pendant 90 minutes, un dimanche soir, le 22 septembre 1968³⁰. » L'auteur paraît donc considérer le scénario comme un simple outil, une « ombre » de l'œuvre d'art que serait l'« émission de télévision » – le média où il a le plus « innové ». L'idée qu'il se fait du genre scénaristique semble ainsi être en accord avec le discours populaire sur le sujet : le scénario ne serait qu'une étape menant à un produit fini. Pourtant, dans ce même « Mot de l'auteur », l'écriture de scénario semble procurer un grand bonheur pour Aquin – plus grand encore que les autres formes littéraires :

Maintenant – il faut bien que je me le répète – me voilà confiné à écrire sans joie des textes sans images, des histoires plus ou moins continues, des intrigues plus ou moins aveugles, si l'on peut dire; je renonce – comme on se met entre parenthèses – à la jubilation et au plaisir qui ont accompagné la conception, la mise en forme et *la rédaction* de TABLE TOURNANTE³¹.

²⁹ Hubert Aquin en entrevue avec Michelle Maillé, « Des médias à l'enseignement en passant par la littérature. Hubert Aquin », *L'interdit*, vol. 14, n°3, mars 1973, p. 7.

³⁰ Aquin Hubert, « Un mot de l'auteur », *Téléthéâtres*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 325. Nous soulignons.

³¹ *Ibid.*, p. 326.

Ainsi, bien que l'écrivain ne considère la forme scénaristique qu'en tant qu'« ombre » de l'émission filmée, il affirme toutefois que la rédaction de scénario est une source de joie. Force est de constater que, si le texte ne représente pour Aquin qu'une première étape vers un projet achevé, l'acte d'écriture scénaristique est certainement important dans sa pratique artistique. De plus, l'auteur mentionne des textes qui seraient, à l'inverse du scénario, « sans images », « des intrigues plus ou moins aveugles ». Cette conception nous semble aller dans le sens de celle Gabrielle Tremblay, selon laquelle « le scénario, à travers la mécanique de l'imaginaire qu'il suppose, donne à voir – ainsi qu'à entendre et ressentir – son contenu au lecteur³². »

Selon Isabelle Raynauld, le lecteur de scénario diffère d'un lecteur de fiction conventionnel – romanesque, par exemple. « [L]e lecteur de scénario, ne l'oublions jamais, n'est pas un lecteur qui se comporte “comme les autres”. Il ne se laisse que difficilement saisir sans son “siamois”, le spectateur³³. » De cette dualité apparaît chez Raynauld le terme de « lecteur/spectateur³⁴ », faisant ainsi se côtoyer simultanément les deux dimensions qu'elle associe au lecteur scénaristique. À partir de cette formulation, Gabrielle Tremblay, souhaitant « recentrer l'attention du seul côté de la lecture de scénarios³⁵ », propose l'utilisation du terme « lecteur/adaptateur³⁶ ». Pour elle,

[I]à où le lecteur/spectateur s'apparente concrètement à une instance textuelle, le lecteur/adaptateur est à considérer selon une approche pragmatique et concerne l'ensemble des lecteurs scénaristiques réels. À travers leur lecture et leur usage respectifs d'un texte donné (de manière imaginée et concrète), les lecteurs de scénarios procèdent en effet systématiquement à des transpositions et des transferts de contenus et de formes – et ce, indépendamment du fait qu'un film soit produit ou non³⁷.

Le travail d'imagination qu'implique la lecture de scénario doit donc être compris comme un processus d'adaptation du contenu qui est lu. Convoquant les travaux de Liliane Louvel, Tremblay poursuit en affirmant à cet effet que

³² Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 140.

³³ Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario*, op. cit., p. 48.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 151.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 151-152.

[p]our le lecteur amateur, un travail d'adaptation imaginaire est également nécessaire. En effet, seul un lecteur/adaptateur peut aménager pour soi, sur son « écran interne », pour le dire avec les mots de Liliane Louvel, un évènement de lecture sous la forme d'un « tableau continu » [...]. Dans tous les cas, le matériau scénaristique « se transforme dans le processus [de lecture] puisque [son] identité et [son] sens sont fonction d'une relation à un contexte ». Plus globalement, la notion de lecteur/adaptateur permet de prendre la pleine mesure de la lecture de scénario comme espace à la fois d'interprétation et de création et, éventuellement, permet de remettre en question l'idée bien établie selon laquelle la seule vérité d'un texte scénaristique donné résiderait dans le film tel qu'il aura été réalisé³⁸.

Afin de rendre compte de ce travail d'adaptation nécessaire dans la lecture de scénario, nous prioriserons donc la notion de lecteur/adaptateur pour référer au lecteur scénaristique³⁹. À partir, notamment, du travail de Tremblay, nous allons à présent démontrer les différentes façons dont le texte scénaristique donne son contenu à voir.

Voir avec le scénario

Gabrielle Tremblay mentionne l'idée d'un « écran interne », attribuée à Liliane Louvel, se trouvant dans l'esprit du lecteur au moment de la lecture, et sur lequel sont projetées des images. Pour Louvel, il s'agirait d'un

écran supplémentaire [qui] serait un « dispositif » mis en place par le texte qui construit un effet de représentation en 2D (tableau, image, etc.) sans viser à restituer un effet de 3D. On en passerait d'abord par une expérience de visualisation, puis par la « reconnaissance » du fait qu'il s'agit d'une image, que l'on est en train d'en lire la description [...]⁴⁰.

Cette mise en relation du littéraire et du visuel forme « une collaboration énergique et fructueuse qui culmine dans le “tiers pictural” : texte et image sont alors interdépendants, pris dans une dialectique et leur oscillation est fructueuse⁴¹ ». Le travail de Louvel ne concerne pas toutes les formes textuelles, mais seulement celles « à fort coefficient pictural⁴² ». À la lumière du travail de Louvel, Gabrielle Tremblay affirme que

³⁸ *Ibid.*, p. 152.

³⁹ L'usage de la barre oblique, chez Tremblay, « marque une volonté de maintenir les deux termes en présence de manière simultanée et non alternée. » Cf. aux notes de bas de page dans *ibid.*, p. 151-152.

⁴⁰ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 266.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.* p. 103.

les pratiques scénaristiques ont en commun avec les formes textuelles examinées par Louvel, non pas nécessairement un « fort coefficient pictural » (même s'il n'est pas exclu qu'un scénario puisse éventuellement être ainsi pensé), mais assurément un « fort coefficient visuel » qui, lorsque pleinement envisagé, « ouvre l'œil du texte » scénaristique autant que celui de son lecteur⁴³.

L'idée d'un « écran interne » est donc à la base de notre conception de la lecture scénaristique et crée un premier pont entre texte et vision. C'est par la projection des images décrites par le scénario (en didascalie ou dans les dialogues) sur cet « écran interne » dans l'esprit du lecteur/adaptateur que sa vision est virtuellement convoquée. Fabien Gris caractérise la forme scénaristique de « projective⁴⁴ », c'est-à-dire qu'elle est un « objet langagier qui est sans cesse doublé, en amont comme en aval, par un film invisible, d'où il procède et vers lequel il tend⁴⁵. » En effet, « le scénario est un texte en tension, qui désigne à son lecteur un film à venir et qui, en conséquence, le lui fait idéalement visualiser⁴⁶. » En ce sens, la projection serait un « [m]écanisme imaginaire [...] dans la mesure où un scénario doit susciter chez son lecteur la projection mentale d'un film à partir du texte [...]. Il y a bien transport entre les mots et une configuration audiovisuelle imaginaire⁴⁷. » À l'inverse, la « projection est [également] une nécessité poétique, car il faut que l'auteur du scénario trouve une forme scripturale qui permette ce mouvement mental d'imagination d'un film potentiel⁴⁸. » Dans un ordre d'idées similaire, Gabrielle Tremblay explique que

le lecteur en présence est invité, à travers ce qui se joue entre l'écrit et l'écran, à s'engager dans un processus d'adaptation toujours déjà entamé où il est question du passage d'un contenu d'une forme médiatique vers une autre : d'un côté, le scénariste effectue un travail de figurabilité au moment de son écriture, de l'autre, le lecteur en intériorise une représentation⁴⁹.

La projection est donc convoquée dès l'écriture du scénario et se retrouve jusque dans la lecture. Elle est un des mécanismes permettant au texte scénaristique de donner son contenu à voir dans l'esprit du lecteur.

⁴³ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 144.

⁴⁴ Fabien Gris, « Littérature contemporaine et scénario: les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », op. cit.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 150-151.

L'idée de projection fait écho aux travaux d'Adam Ganz portant sur le « *lens-based writing* » (que Tremblay traduit par « écriture au foyer de l'objectif », « écriture lenticulaire » ou « écriture appareillée »⁵⁰). Selon Ganz, l'écriture de scénario s'insère dans la lignée de formes d'écriture influencée par une lentille dont la genèse remonterait à la publication des travaux d'astronomie de Galilée. C'est la lentille de son télescope, implicite dans la rédaction de ses observations, qui ferait de ces textes une première forme de *lens-based writing*. Commentant le travail de Ganz, Tremblay écrit que « [c]ette nouvelle manière d'écrire donne ainsi à voir au lecteur (*"it makes you see"*) ce qui est décrit dans le texte malgré la distance qu'implique le regard appareillé d'un objectif – *"remote viewing"*, dira Ganz⁵¹. » À l'image des textes lenticulaires de Galilée, le scénario est toujours travaillé par deux lentilles implicites : celle de la caméra et celle du projecteur. C'est d'ailleurs, pour Ganz, ce qui démarque l'écriture scénaristique des autres pratiques d'écriture de fiction : « *Screenwriting is distinguished from other forms of writing by this immanent presence of the lens. All writers of fiction imagine and recall. Only the screenwriter recalls for future recording by and projection through a lens*⁵². » L'idée de *lens-based writing* permet d'imaginer d'une autre manière comment le scénario donne à voir son contenu au lecteur/adaptateur et le projette sur son « écran interne ». À ce sujet, Ganz écrit que

[l]'écriture scénaristique, comme toute autre forme d'écriture lenticulaire, se tient en permanence à la frontière du verbe et de l'image et traduit, dans le langage, comment les objets et les êtres tridimensionnels peuvent être représentés en deux dimensions. En tenant compte du principe d'écriture lenticulaire, il est possible de comprendre sous un nouveau jour la relation entre l'univers imaginé et le rôle de l'écriture scénaristique qui se joue dans l'esprit des lecteurs, voire dans l'esprit des spectateurs. Le principe d'écriture lenticulaire et sa généalogie historique (permettant de tenir compte de la manière dont les écrivains ont cherché à coucher sur papier ce qui était d'abord perçu à travers un objectif) peuvent bonifier de manière significative les développements futurs des études scénaristiques⁵³.

Il nous semble que cette conception de l'écriture lenticulaire se rapproche de ce que nous mentionnions plus tôt avec Fabien Gris – pour qui, rappelons-nous, le scénario est un « objet langagier qui est sans cesse

⁵⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

⁵² Adam Ganz, « *"To make you see": Screenwriting, description and the "lens-based" tradition* », *Journal of Screenwriting*, vol. 4, n° 1, 2013, p. 20.

⁵³ *Ibid.* Traduction tirée de Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 136.

doublé, en amont comme en aval, par un film invisible, *d'où il procède* et vers lequel il tend⁵⁴. » Analysant l'écriture scénaristique au prisme de la lentille, Ganz nous semble aller dans le même sens lorsqu'il écrit que le scénario montre textuellement « ce qui était d'abord perçu à travers un objectif ». En ce sens, la lentille apparaît comme un catalyseur dans le transfert médiatique du « film invisible » : de l'esprit de l'écrivain vers le texte, puis du texte vers « l'écran interne » du lecteur/adaptateur – du « visuel » au texte, puis du texte au « visuel ». L'écriture lenticulaire, tout comme le principe de projection immanent à l'écriture et à la lecture scénaristique, permet ainsi à nouveau de comprendre le scénario comme un objet qui « donne à lire autant qu'à imaginer (et donc "à voir") son contenu au lecteur⁵⁵. »

Enfin, Gabrielle Tremblay convoque également les travaux de Jean-Luc Nancy sur l'ekphrasis dans son étude de la lecture et des pratiques scénaristiques. Selon lui, cette figure de style ne serait pas la parole « que nous pouvons prononcer à propos [d'une image] mais celle qu'elle nous propose ou suggère elle-même⁵⁶. » Ce serait donc l'image qui guide la description ekphrastique et non la personne qui en fait la description. Tremblay remarque un parallèle entre la « "mécanique littéraire" de l'ekphrasis⁵⁷ » et la façon dont le scénario donne à voir son contenu. En effet, tout comme l'œuvre faisant l'objet d'une ekphrasis, c'est le film mental du scénariste qui dicte l'écriture scénaristique. Le scénario en est la retranscription textuelle – de ses images, de ses dialogues, de son intrigue. « Pour le dire autrement, le scénario s'apparente à une forme d'ekphrasis qui, débordant du seul domaine de l'optique, [...] dépeindrait pour son lectorat un film virtuel⁵⁸. » Encore une fois, les actes d'écriture et de lecture du texte scénaristique engagent la vision de l'écrivain et du lecteur/adaptateur. Le verbe et l'image se chevauchent dans le scénario, indissociables l'un de l'autre, accomplissant un transfert médiatique non seulement entre texte et vision, mais entre deux subjectivités qui se rencontrent. Notre étude du regard dans les téléthéâtres d'Hubert Aquin reposera en grande partie sur cette conception qui place la vision au cœur de l'expérience de la lecture de scénario.

⁵⁴ Fabien Gris, « Littérature contemporaine et scénario: les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », *op. cit.* Nous soulignons.

⁵⁵ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁶ Jean-Luc Nancy, « Ekphrasis », *Études françaises*, vol. 51, n°2, 2015, p. 26.

⁵⁷ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

Le présent mémoire se penchera donc sur deux scénarios d'Aquin, *Table tournante* (1968) et *Double sens* (1972), en portant une attention particulière à la manière dont le regard, le visuel, le registre scopique y sont investis. Prenant appui sur la conception du scénario présentée en introduction selon laquelle il « donne à voir » son contenu, nous analyserons comment la vision est mise à l'œuvre dans la lecture scénaristique et comment elle permet une rencontre d'Autrui. Le regard y sera étudié en tant que thème et motif, notamment dans le voyeurisme des protagonistes – ainsi que celui des lecteurs/adaptateurs à travers un processus d'identification similaire à celui que Christian Metz associe à l'expérience cinématographique. Notre second chapitre détaillera les caractéristiques baroques qui traversent les deux scénarios de notre corpus – ainsi que toutes ses autres œuvres de fiction. Le baroque était une période artistique obsédée par le visuel. Plusieurs de ses thèmes et de ses ambitions se concentrent sur le regard, ainsi que sur les distorsions et les illusions qui peuvent le travailler.

CHAPITRE 1

REGARD ET ALTÉRITÉ

Ce premier chapitre portera sur la capacité du regard à nous mettre en relation avec autrui et comment cette expérience s'articule dans les téléthéâtres d'Hubert Aquin. À partir de la phénoménologie de la perception élaborée par Maurice Merleau-Ponty et appliquée par Vivian Sobchack⁵⁹ au domaine cinématographique, puis en la transposant dans le contexte des études scénaristiques, nous explorerons d'abord comment la vision est une modalité de la perception qui permet une rencontre de l'autre en tant que subjectivité tout en façonnant notre « être-au-monde » (au sens où l'entend Heidegger). Nous verrons ensuite comment la lecture scénaristique – non pas sans lien avec l'expérience filmique –, représentant la vision elle-même, reproduit cette relation perceptive à autrui. Il sera ensuite question de l'exotisme, notamment dans la littérature du XIX^e siècle, qui met en scène une autre forme d'altérité actualisée par le voyage et le détachement de l'œil par rapport au corps qui en résulte. L'ensemble de ces considérations théoriques nous aideront à démontrer comment la double question du regard et de l'altérité concerne de manière significative le lecteur des scénarios d'Hubert Aquin. En effet, à travers la mise en scène du voyeurisme, puis dans le processus d'identification inhérent à la lecture, le lecteur/adaptateur aquinien est en quelque sorte entraîné dans la déviance que la fiction donne à lire et à voir. Ce chapitre fera donc l'étude des mécanismes propres à la vision qui permettent une certaine communion avec un « autre », puis de la manière dont ceux-ci travaillent l'écriture scénaristique des œuvres à l'étude.

1.1 Voir ce qu'un autre voit

Il faut en premier lieu démontrer comment, dans la lecture scénaristique, s'opère cette relation à autrui qui est mise en œuvre par le regard. Pour ce faire, nous devons d'abord nous pencher sur la façon dont la vision nous permet de rencontrer l'autre en tant que sujet voyant et visible. Dans son étude phénoménologique merleau-pontienne de l'expérience filmique, Vivian Sobchack explique qu'il y a une réciprocité des subjectivités lorsqu'on regarde une autre personne. En effet, lorsque nous voyons

⁵⁹ Notons que le travail de Sobchack se concentre sur l'expérience filmique et cinématographique, expérience qui se fait au cinéma. Cela dit, ce que nous retenons de son étude sur la rencontre d'autrui engendrée par une telle expérience ne nous semble pas exclusive au contexte d'une salle de cinéma. À notre avis, il est possible d'appliquer ces idées à l'expérience de visionnement d'une dramatique télévisuelle.

quelqu'un d'autre, il nous apparaît, comme nous, comme un « corps visuel⁶⁰ » voyant. C'est ce « corps visuel » qui nous permet l'accès à l'autre en tant qu'être « comme moi » :

the « visual body » of the other is the visible presence that allows me access to the other as being such as myself and who, by virtue of my own experience of myself, is hypothetically in possession of its own being introceptively⁶¹.

Nous sommes tous deux à la fois un sujet voyant et un sujet vu, ce qui implique que nous avons une expérience commune : « *vision has an intentional structure that is irreducible in its correlation of a seeing act and a seen object⁶²*. » En prenant appui sur les travaux de Merleau-Ponty, Sobchack décrit cette interaction ainsi :

I can recognize reflectively the presence of another subjectivity that transcends my perception even as it is present to my perception and is grasped by it. The other and I mirror each other. We acknowledge a reciprocity of being—as « seeing being » and « being seen », as transcendent and immanent, as invisible and visible⁶³.

La vision serait donc un phénomène de la conscience. En voyant un autre sujet percevant, nous pouvons le reconnaître en tant que notre égal, c'est-à-dire un sujet voyant et vu, un « moi qui n'est pas moi ». À travers cette relation, nous faisons également l'expérience de notre propre psyché et de notre propre corps, puisque, de la même façon que nous pouvons voir l'autre dans l'acte perceptif, il nous voit lui aussi. Sobchack explique ainsi un double travail qu'accomplit la vision :

as a modality of embodied perception, vision not only provides us fundamental access to the seen and visible world, but it also provides us fundamental access to ourselves – both as seen and visible subjects and as seeing and visual subjects⁶⁴.

La vision, en tant qu'une des modalités de la perception, participe donc grandement à notre « être-au-monde » à travers cet autre qui se fait le miroir de notre propre subjectivité, puisqu'il nous permet de nous placer en tant qu'être existant dans le monde – en tant que sujet voyant et vu.

⁶⁰ « *The “visual body”, the third term in Merleau-Ponty’s system, designates the body of the other as it is visible and seen by me.* » Dans Vivian Sobchack, « *The Act of Being with One’s Own Eyes* », *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 125. La formule « corps visuel » rendrait donc compte de la partie visible du « corps propre » de l'autre.

⁶¹ *Ibid.*, p. 125. L'autrice souligne.

⁶² *Ibid.*, p. 129. L'autrice souligne.

⁶³ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

Vivian Sobchack, dans son travail, applique cette phénoménologie merleau-pontienne de la perception à l'expérience filmique. Selon elle, le film, de manière analogue à un être humain, nous permet de faire l'expérience d'autrui en mettant en scène l'acte de voir. La représentation cinématographique n'est pas seulement un *objet* que l'on voit, mais également un *sujet voyant*. Ainsi, le film, tout comme le spectateur qui le regarde, est à la fois voyant et vu : « *all film presents not only the seen but also the seeing*.⁶⁵ » Dans un ordre d'idées similaire – et citant elle-même Sobchack –, Anna Caterina Dalmasso écrit que

[d]ans le dispositif cinématographique, le spectacle du monde qui est révélé au sein du contour de l'écran nous rejoint comme la perception d'une autre instance scopique – d'un autre sujet percevant – et comme un regard en mouvement [...]. « Ce que nous percevons à l'écran s'adresse à nous comme la perception exprimée d'un "autre" anonyme mais présent » et, lorsque « nous regardons cette projection expressive de l'expérience d'un "autre", nous exprimons nous aussi notre [propre] expérience perceptive »⁶⁶.

Nous avons vu plus haut que, selon la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, notre reconnaissance d'une autre personne humaine en tant que sujet (un « moi qui n'est pas moi ») est possible grâce à une expérience immanente résultant de la vision. Nous avons conscience de notre propre psyché, ainsi que de notre propre corps grâce à notre image intéroceptive de celui-ci. Dans la rencontre d'un autre humain, nous pouvons voir son « corps visuel », même s'il est extérieur à nous. Bien que nous ne puissions pas faire l'expérience directe de sa psyché, nous pouvons inférer que ce « corps visuel » est doté de la même conscience du monde que nous : « *The "visual body" of another acting in my vision is thus understood as having an "inside" or "other side", an "introceptive image" lived from within by another "myself, my psyche"*⁶⁷. » Ainsi, la part invisible de ce système de l'expérience humaine d'autrui peut être comprise hypothétiquement, par extension de notre propre expérience perceptive – elle nous est révélée, donc, de manière transcendante plutôt qu'immanente. Pour Vivian Sobchack, il en va de même dans l'expérience filmique. Cependant, une différence est marquée : le film ne possède pas de « corps visuel » concret comme le nôtre, bien qu'il soit lui aussi un « sujet voyant ». La chercheuse explique en ces termes comment nous pouvons voir la vision du film en tant que celle d'un autre « moi qui n'est pas moi » :

My encounter with the film, however, does not present me with the other's activity of seeing as it is inscribed through and translated into the activity of a visible « visual body ». Rather, the film's activity of seeing is immanent and visible – given to my own vision as my own vision is given to me. The film's

⁶⁵ *Ibid.* p. 134. L'autrice souligne.

⁶⁶ Anna Caterina Dalmasso, « Le plan subjectif réversible: Sur le point de vue au cinéma à partir des écrits de Merleau-Ponty », *Studia Phaenomenologica*, vol. 16, 2016, p. 135-162. p. 142.

⁶⁷ Vivian Sobchack, « The Act of Being with One's Own Eyes », *op. cit.* p. 136.

*vision does not visibly appear as the « other » side of vision (the other's « visual body ») but as vision lived through intentionally, introceptively, visually as « mine »*⁶⁸.

Contrairement donc à notre expérience de la vision d'un autre sujet humain, l'expérience de la vision du film se fait à travers notre propre acte de voir. Notons toutefois que la vision du spectateur et celle du film ne sont pas une seule et même entité, bien qu'elles convergent toutes deux dans l'œil du premier. De la même façon que nous pouvons reconnaître par déduction qu'un « moi qui n'est pas moi » puisse posséder une psyché comme la nôtre, nous pouvons hypothétiser la subjectivité du film à travers la vision de sa vision (qui est actualisée dans la nôtre). À cet effet, Anna Caterina Dalmaso note que le plan subjectif (*point-of-view shot*), au cinéma, illustre bien la convergence des regards d'autrui et du spectateur dans l'expérience filmique. Selon elle, « la puissance réflexive de l'appareil cinématographique, c'est-à-dire la possibilité du film de nous faire *voir la vision elle-même*, de mettre en œuvre une *altération* fondamentale de la perception⁶⁹ » aurait historiquement été portée par l'invention de ce plan subjectif. Le scénario de *Table tournante* est justement développé autour du regard du protagoniste, Omer, – ce qu'il voit –, souvent selon des prises de vue prévues à la première personne. Cette mise en scène du point de vue place le lecteur/adaptateur dans la position d'Omer espionnant les clients du restaurant dans lequel il passe la soirée. Nous verrons plus tard comment cette position du lecteur/adaptateur est exploitée davantage dans les scénarios téléthéâtraux d'Aquin et comment elle joue autant sur la représentation fictionnelle que sur son destinataire.

Le travail de Sobchack et de Dalmaso porte uniquement sur le cinéma, et non sur le scénario. Cependant, il nous semble que la lecture scénaristique puisse elle aussi être l'occasion d'une rencontre de l'autre, presque au même titre que l'expérience filmique. Nous avons vu en introduction à ce travail que le scénario est un genre littéraire qui donne à voir son contenu. Il projette en quelque sorte un film dans l'esprit de son lecteur – film qui est unique à chacun, mais dont le texte demeure le même pour tous et oriente la représentation visuelle qu'on s'en fait. De la même façon qu'avec l'écran cinématographique, on ne peut pas voir le « corps visuel » du scénario (et du film mental qui en découle). À notre avis, il serait toutefois possible d'imaginer que la « vision du scénario » se trouve actualisée dans l'esprit du lecteur, un peu comme la vision du film et du lecteur convergent dans l'expérience cinématographique. Si le lecteur « voit » un film projeté dans son esprit, c'est qu'il y a bien une vision propre à ce film qui, comme au

⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁹ Anna Caterina Dalmaso, « Le plan subjectif réversible: Sur le point de vue au cinéma à partir des écrits de Merleau-Ponty », *loc. cit.*, p. 136. L'autrice souligne.

cinéma, passe par le destinataire – ici son lecteur, plutôt que son spectateur. Se référant à Jean-Pierre Montier et Delphine Got, Paul Dirx émet un constat similaire qui s’appliquerait à la littérature de manière générale :

Pour ce qui est de la littérature, cette vertu monstrative paraît être le fruit du « potentiel imageant des textes, [ce] pouvoir de rendre quasi présent, propre à la *mimésis* en général ». On pourrait relier ce pouvoir des textes à une « pression iconique », « pression permanente exercée par les images » sur le lecteur, qui est appelé à voir ce que voit le narrateur et ce que lui font voir les descriptions, quel que soit leur statut diégétique. De ce fait, le texte ne se donne « non plus seulement à lire, mais à relire, à parcourir, autrement dit à regarder »⁷⁰.

Bien qu’il n’ait généralement pas de narrateur à proprement parler, il nous semble que le texte scénaristique, par sa nature, s’appuie justement sur une « pression iconique » pour faire voir au lecteur ce que les didascalies et les dialogues lui présentent – « quel que soit leur statut diégétique ». Qui plus est, l’acte de voir, pour Vivian Sobchack, n’engage pas qu’un seul mode de perception, mais mobilise plusieurs de nos sens à la fois :

*Seeing is both synaesthetic and synoptic. Whether human or cinematic, vision is informed and charged by other modes of perception, and thus it always implicates a sighted body rather than merely transcendental eyes. What is seen on the screen by the seeing that is the film has a texture and solidity. This is a vision that knows what it is to touch things in the world, that understands materiality*⁷¹.

Ce que nous voyons sur l’écran de cinéma ne se donne donc pas à nous comme une image purement visuelle. Nous pouvons à la fois voir, sentir, ressentir et entendre une image en deux dimensions. La vision n’est qu’une des modalités de la perception; modalités qui sont toujours en communication. Pour illustrer le « potentiel imageant » du scénario, Gabrielle Tremblay, dans ses travaux, relate l’expérience d’une comédienne qui raconte comment le scénario d’un film à venir décrivait une odeur particulière :

quelque chose comme « de l’ananas suri ». Une description d’odeur vraiment prenante, que personne ne verra à l’écran. Mais à la lecture, pour le monde qui va avoir à jouer et à travailler sur le film, il y a là une image bien claire, mais une image non visuelle⁷².

⁷⁰ Paul Dirx, « Introduction. Un oeil qui passe inaperçu », *L’oeil littéraire: La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 9-22, en ligne, <<https://doi.org/10.4000/books.pur.52089>>, consulté le 2 octobre 2024.

⁷¹ Vivian Sobchack, « The Act of Being with One’s Own Eyes », *op. cit.*, p. 133. L’autrice souligne.

⁷² Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, *op. cit.*, p. 138.

Cette puissance monstrative de la littérature est particulière dans le cas du scénario, puisqu'il propose un cadre à imaginer au lecteur/adaptateur au sein duquel la vision d'un film potentiel vient s'insérer. Qui plus est, cette dimension supplémentaire lui permet de donner à voir des images qui ne pourraient pas être représentées dans une réalisation audiovisuelle, telle que celle de l'ananas suri. Tout en catalysant la projection dans l'esprit du lecteur/adaptateur propre à la littérature, ce potentiel imageant du scénario met en évidence son statut d'objet textuel littéraire et le distingue de la représentation cinématographique.

Enfin, la rencontre de l'autre que le genre scénaristique rend possible se trouverait aussi dans la relation entre l'auteur et son lecteur. Si le scénario donne à voir son contenu – contenu que le lecteur voit projeté sur son « écran intérieur » – il est en quelque sorte la retranscription d'un film mental d'abord imaginé par l'écrivain. Ce dernier doit nécessairement déjà « voir » le film avant de coucher des mots sur la page. La lecture scénaristique permet donc à un lecteur/adaptateur de « voir » des images ayant pris forme dans la psyché d'un autre sujet. Bien que le film qui y est imaginé ne puisse jamais être le même pour l'auteur et pour son destinataire, le texte scénaristique apparaît en ce sens comme l'espace d'une communion entre les deux :

un scénario doit susciter chez son lecteur la projection mentale d'un film à partir du texte tout comme, auparavant, un film élaboré mentalement a conduit le scénariste à rédiger ce texte. [...] [Le scénario] est autant un texte programmatique qu'un texte descriptif qui rend compte du déroulement d'un film intérieur dans l'imaginaire du scénariste⁷³.

Fabien Gris utilise l'image d'un « Janus bifrons⁷⁴ » pour expliquer l'intersémiotité cinématographique en littérature. Il nous semble que cette figure divine de la Rome antique pourrait également représenter métaphoriquement le scénario. Ce dieu romain personnifie entre autres le passage et les portes : bifrons, il aurait une face tournée vers le passé et une autre vers le futur. Le texte scénaristique, à notre avis, permet justement, en quelque sorte, le passage entre la psyché de l'auteur et celle du lecteur/adaptateur : comme une porte qui s'ouvre sur l'esprit du scénariste, la lecture donne à voir le film qu'il s'y est joué.

⁷³ Fabien Gris, « Littérature contemporaine et scénario: les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », *op. cit.*

⁷⁴ Fabien Gris, « Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours) », Université Jean Monnet - Saint-Étienne, 2012, p. 45.

Enfin, le scénario renvoie toujours à la fois au langage textuel et à la représentation cinématographique⁷⁵ : comme les deux côtés d'une même médaille, verbe et image sont toujours présents.

La lecture scénaristique permet donc la rencontre de l'autre de manière similaire à l'expérience filmique, c'est-à-dire en donnant à « voir » la « vision du scénario » (analogue, à notre sens, à la « vision du film » que mentionne Vivian Sobchack), actualisée dans celle du lecteur, mais en agissant aussi comme un passage entre le film potentiel que voit l'auteur avant d'écrire et celui qui est projeté par l'acte de lecture dans l'esprit du lecteur/adaptateur.

1.2 *Ek-xotisme* et *ek-phrasis* : détachement du regard

Nous avons vu comment il est possible de faire l'expérience de l'autre à travers la lecture de scénario. Il sera maintenant brièvement question d'une autre forme d'expérience de l'altérité qui peut être rendue possible par la littérature. Il s'agirait, comme l'explique Pierre Ouellet dans son livre *Poétique du regard : littérature, perception et identité*⁷⁶, d'un détachement du regard, qu'il remarque à partir de la fin du XIXe siècle dans les écrits qualifiés d'« exotiques ». En effet, dans leurs récits de voyage, des auteurs tels que Lamartine, Nerval et Flaubert, mettant en scène un déplacement du corps et du regard, proposent une nouvelle façon de voir – et de montrer le voir. Selon Ouellet, l'étymologie du mot « exotique », du grec « *ek-chôreô* », donne d'emblée une idée du renouveau que ces écrivains proposent :

ek-chôreô est « sortir du lieu », « céder sa place », « se retirer », « s'éloigner », « s'avancer », « s'exiler », alors que *chôra* désigne « l'emplacement », « la place ou le petit espace occupé par une chose ou par quelqu'un » – la « place des yeux », par exemple, dit un passage du *Dialogue des morts* de Lucien de Samosate –, sens auquel le préfixe *ek* ajoute l'idée d'une sortie, d'une expulsion : les yeux hors de leurs orbites, le regard hors de cette place fixe, immuable, figée par la conscience, qu'occupe le point de vue que nous croyons avoir sur toute chose⁷⁷.

On comprend donc que l'exotisme littéraire opère un détachement du regard par rapport au corps de celui qui voit, bouleversant la compréhension que nous avons du regard à l'époque, en le sortant de son cadre

⁷⁵ Tel que vu dans l'introduction du présent mémoire, à la lumière des travaux de Gabrielle Tremblay qui désignent le scénario comme un texte simultanément littéraire et cinématographique.

⁷⁶ Pierre Ouellet, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Québec, Septentrion, 2000, 408 p.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 207.

fixé. Le déplacement qu’apporte le voyage est également un déplacement de l’œil – et de la vision –, décentré, qui n’est désormais plus prisonnier de sa matière organique.

L’exotisme change l’emplacement, le “paysage”, en déplacement, en “voyage” [...]. Le poncif se retire [...] pour faire apparaître, littéralement, le paysage comme site du dépaysement, *du devenir autre de la vue qui emboîte le pas à la marche*⁷⁸.

Ainsi, dans le mouvement du corps que permet le voyage, c’est aussi la vision qui se trouve en mouvement et qui devient autre, sortant du corps et présentant par le fait même un point de vue nouveau, inouï. Bien que l’étude de Pierre Ouellet porte sur une période littéraire et historique précise, il nous semble que l’idée de détachement du regard à travers le voyage puisse s’appliquer au téléthéâtre *Table tournante*. À notre sens, le regard du protagoniste, Omer, est constamment en déplacement, en « voyage ». Le restaurant ferait office de « paysage », un horizon balayé du regard et toujours changeant, selon les différents points de vue qu’Omer prend pour espionner les autres clients. Il se déplace littéralement d’un endroit à l’autre de la salle, justement pour *voir autrement*. Il nous semble même que ses rêveries accomplissent le « transport de l’âme⁷⁹ » que l’exotisme mettait en scène. Le déplacement de son regard le transporte dans un monde autre, le sortant de son enveloppe corporelle pour donner à voir l’altérité. Les songes du protagoniste seraient, en ce sens, une sorte d’Orient – la représentation d’un « ailleurs » chère aux poètes exotiques – imaginaire « d’où le paysage naît sous les yeux, nature qui sans cesse s’engendre sous le regard, au fur et à mesure qu’on s’y avance⁸⁰ ». En effet, au fur et à mesure qu’il s’avance dans son univers onirique, un nouveau « paysage » se dessine – se projette – dans son esprit. Son « voyage » visuel lui permet donc de découvrir une nouvelle réalité, plus proche de ses fantasmes.

Nous avons vu dans l’introduction du présent mémoire que Gabrielle Tremblay, dans ses travaux, rapproche les pratiques scénaristiques à « la “mécanique littéraire” de l’ekphrasis, une figure de style intimement liée au potentiel d’évocation visuelle du langage écrit⁸¹ ». Rappelons à cet effet que Jean-Luc Nancy définit l’ekphrasis comme « la parole issue de l’image : non pas celle que nous pouvons prononcer

⁷⁸ *Ibid.*, p. 209. Nous soulignons.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁸¹ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 138.

à propos d'elle mais celle qu'elle nous propose ou suggère elle-même. [...] Elle va de l'image à l'image⁸². » Si l'ekphrasis peut se retrouver dans un scénario « là où la description de lieux et de corps "fait tableau"⁸³ » – généralement dans les didascalies dont la fonction est précisément de donner à voir des images –, ce serait dans sa « proximité ontologique [avec] l'écriture scénaristique⁸⁴ » que la comparaison prend le plus son sens. En effet, tel que mentionné plus tôt, « le scénario, à travers la mécanique de l'imaginaire qu'il suppose, donne à voir [...] son contenu au lecteur. Pour le dire autrement, le scénario s'apparente à une forme d'ekphrasis qui [...] dépeindrait pour son lectorat un film virtuel⁸⁵. » Ainsi, si l'écriture scénaristique reprend la mécanique de l'ekphrasis – la parole qu'une image suggère d'elle-même – dans son fonctionnement, c'est donc dire, à notre avis, qu'elle donne bien à voir au lecteur/adaptateur la vision du scénariste si le scénario est bien la retranscription d'un film virtuel. Le scénario étant la transcription de la parole que l'image mentale dans l'esprit de l'auteur suggère d'elle-même, c'est donc elle (l'image mentale de l'auteur) qui se donne à voir dans l'acte de lecture scénaristique – qui projette à son tour un film virtuel dans l'esprit du lecteur/adaptateur.

Pour Pierre Ouellet, la pratique littéraire des écrivains de l'exotisme, à travers le mouvement qu'implique le voyage, dépasse même l'ekphrasis :

[Le paysage est] le lieu d'une véritable exploration de l'espace par le regard qui ne tient pas en place, *ek-xotique* plutôt qu'*égotique*, sortant de lui-même et du tableau, de l'image fixe, et transformant du coup l'*ek-phrasis* classique [...] en une véritable *ek-chôris*, où c'est le changement de lieux qui attirent les yeux, c'est la méta-phore désignée par la *chôra*, place du déplacement, qui motive le regard descripteur du poète paysagiste, celui dont l'œil se jette vers un Orient qui donne sens à sa vue bien plus qu'un simple contenu, et un élan à sa vision bien davantage qu'un écran qui l'arrête⁸⁶.

Ainsi, si l'écriture scénaristique se rapproche de l'ekphrasis dans sa façon de donner à voir des images mentales, le mouvement du regard que le voyage implique occasionnerait un dépassement de la simple description de paysage. Il nous semble que ce « mouvement scopique, où voyage et paysage se rencontrent en une authentique expérience de motricité perceptive, optique et cinétique⁸⁷ » est

⁸² Jean-Luc Nancy, « Ekphrasis », *op. cit.*, p. 26.

⁸³ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Pierre Ouellet, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, *op. cit.*, p. 209-210.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 210.

également mis en scène dans le scénario *Table tournante*. En effet, le voyage visuel qui structure l'intrigue, à notre sens, pro-« jette vers un Orient » – son monde fantasmatique – l'œil du protagoniste, donnant « sens à sa vue bien plus qu'un simple contenu ». Le déplacement du regard, et parfois de son corps tout entier dans le restaurant, donne justement « un élan à sa vision », élan créateur qui permet au protagoniste de se transposer dans un monde autre. Le détachement de l'œil qui s'opère à notre avis par cette projection dans ses rêveries apparaît comme le résultat du voyage perceptif qu'Omer accomplit dans son désir de voir l'autre. Ce passage d'un monde à l'autre dans l'acte de voir témoigne d'ailleurs du

lien étroit entre *vision* et *motion*, qui sous-tend toute catégorisation verbale de l'expérience perceptive, où la "motilité" propre aux processus d'exploration et de rotation mentales est indissociable de l'appréhension intéroceptive des images générées par la description de paysages⁸⁸.

À notre sens, le scénario donne à voir, comme la littérature exotique, la vision en mouvement à travers la description ekphrastique de ce que l'auteur voit – c'est-à-dire le voyage du regard d'Omer.

Ouellet retrouve chez Nerval cette « Nature où la motion, liée à la motricité visuelle [...], est intimement liée à l'émotion, qui donne forme aux états d'âme du sujet percevant⁸⁹ ». Il nous semble encore une fois que c'est justement le cas pour le protagoniste de *Table tournante*. Le mouvement de son regard fait littéralement apparaître ses états d'âme dans ce récit. C'est d'ailleurs la structure que prend le scénario : il est composé de la représentation des états d'âme d'Omer qui apparaissent – à lui comme au lecteur/adaptateur – à partir de ce qu'il voit dans le restaurant. Le voyage de son regard devient un voyage de l'âme détachée de son enveloppe charnelle, une transposition dans le monde alternatif de ses songes. Analysant un passage des récits de voyage de Nerval, Pierre Ouellet explique que

le sujet se trouve, simultanément, au sommet [d'une montagne] que ses pas lui ont permis d'atteindre et tout en bas, dans la vallée, où son regard semble être resté, de telle sorte que les corrélats respectifs de sa motion et de sa vision se contredisent⁹⁰.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 219.

À l'image du poète en voyage, le protagoniste de *Table tournante* se trouve à deux endroits simultanément : à la fois au restaurant et dans un monde tout autre, onirique⁹¹.

Pour Vivian Sobchack, la perception implique elle-même un déplacement : « *even perception is a sort of movement towards the object*⁹² ». L'objet en question nous semble justement – dans l'expérience scénaristique, dans la littérature exotique, comme dans *Table tournante* – être l'altérité : le scénariste pour le lecteur/adaptateur, l'Orient pour les poètes exotiques, et son univers fantasmatique pour Omer.

Enfin, il semble que la relation au regard dans le téléthéâtre aquinien soit symptomatique d'un « changement majeur survenu au tournant des années 50 et 60⁹³ » dans la façon dont la perception est représentée dans le texte narratif québécois. En effet, Pierre Ouellet voit dans la poésie d'Hector de Saint-Denys Garneau la mise en œuvre de ce changement qu'il caractérise en cinq traits qui, à notre avis, sont tout à fait représentatifs du rapport au regard dans les dramatiques télévisuelles d'Hubert Aquin :

(1) la vision n'est plus subordonnée à l'action, mais en constitue le plus souvent le moteur; (2) elle dénote davantage les états d'âme des personnages que les états de choses du monde décrit; (3) elle concerne dès lors les relations intersubjectives plus que le rapport du sujet aux objets; (4) elle appartient alternativement ou simultanément à plusieurs personnages ou narrateurs, en une sorte de polyscopie qui fait écho au dialogisme ou à la polyphonie énonciative, et, enfin; (5) elle constitue un instrument d'exploration de soi à travers les modalités qui la relie à la mémoire et à l'imagination, ces vues intérieures sur la conscience⁹⁴.

À l'exception, peut-être, du quatrième, il nous semble que *Table tournante* mette en scène chacun de ces traits de manière assez explicite. D'abord, au risque de nous répéter, la vision du protagoniste est exactement le moteur de l'action. L'intrigue est construite à partir de ce qu'Omer voit, dans sa réalité comme dans ses rêveries. Aussi, l'intrigue, d'ailleurs, est justement centrée sur les états d'âme du protagoniste bien plus que « les états de choses du monde décrit » – la part la plus importante du téléthéâtre se déroule dans son monde fantasmatique et non dans sa réalité physique. Aussi, l'objet de la vision d'Omer, les clients du restaurant (et surtout Laurence), témoigne justement de la primauté des

⁹¹ En raison de l'espace restreint dont nous disposons dans un mémoire, nous devons articuler rapidement certaines idées, surtout dans le présent sous-chapitre. Il serait intéressant de développer davantage la réflexion sur les rapprochements entre le regard ek-xotique du voyage qu'étudie Pierre Ouellet et la façon dont le regard voyage dans les scénarios de notre corpus.

⁹² Vivian Sobchack, « The Act of Being with One's Own Eyes », *op. cit.*, p. 69. L'autrice souligne.

⁹³ Pierre Ouellet, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, *op. cit.*, p. 276.

⁹⁴ *Ibid.*

relations intersubjectives sur un rapport aux objets. Les relations entre les convives de la table de Laurence, puis plus tard, leur relation avec Omer, forment le nœud de l'intrigue. La mise en scène des songes d'Omer, ainsi que l'importance qu'ils prennent dans le récit, illustre le cinquième trait nommé par Ouellet. La vision du protagoniste apparaît bien comme « un instrument d'exploration de soi » qui, actualisé dans son imagination, nous donne à voir ses désirs. Enfin, il nous semble que les quatrième et cinquième traits trouvent un écho dans *Double sens*. En effet, la polyscopie est mise en scène dans les multiples alter ego du protagoniste Jean Gerson. La vision, en ce sens, « appartient alternativement [et] simultanément à plusieurs personnages », puisqu'elle est celle à la fois de Gerson, qui lui est aussi – simultanément et alternativement – Joseph de Garlande et Guillaume de Meung. La vision dans ce scénario, nous le verrons plus tard, est également un « instrument d'exploration de soi » qui met à mal l'identité triple du protagoniste vers la fin du récit.

1.3 Scopophilie et perversion

Nous avons vu jusqu'à maintenant que, d'une façon similaire au cinéma, la littérature peut permettre une certaine expérience de l'altérité. Nous allons à présent explorer comment cette expérience d'autrui s'articule parfois sous le signe de la perversion pour le lecteur des téléthéâtres aquiniens. Si la déviance traverse l'œuvre romanesque d'Aquin, on la retrouve tout autant dans ses dramatiques télévisuelles, dans lesquelles elle est portée par le regard. Cette perversion qui fera l'objet de ce chapitre à présent est le voyeurisme. Bien qu'elle soit principalement mise en scène à travers les protagonistes des deux récits, elle ne s'y limite pas. Le personnage principal de *Table tournante*, Omer, est un homme célibataire qui passe la majeure partie de sa soirée au restaurant à espionner un groupe d'inconnus durant leur souper. Qui plus est, non seulement il les observe constamment, mais il leur imagine également tour à tour une vie, en grande partie peu flatteuse. Le voyeurisme du personnage principal de *Double sens*, Jean Gerson, est pour sa part principalement actualisé à travers un de ses alter ego : Guillaume de Meung. Gerson le décrit lui-même comme un personnage « légèrement dégénéré », « décadent fini », puis vers la fin du scénario, carrément « voyeur⁹⁵ » – le voyeurisme est donc nommé explicitement par le texte. Nous allons tout d'abord définir la perversion du regard qu'est le voyeurisme, majoritairement à partir des études psychanalytiques, pour ensuite montrer comment celui-ci est représenté dans les scénarios à l'étude. Nous nous intéresserons enfin à l'instance textuelle du lecteur/adaptateur, dans une perspective pragmatique,

⁹⁵ Hubert Aquin, « Double sens », *Téléthéâtres*, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 534.

en observant comment ce dernier, malgré lui, se retrouve dans une position similaire aux protagonistes que mettent en scène les téléthéâtres aquiniens, notamment par un processus d'identification qui s'opère dans ce que Christian Metz nomme « l'état filmique⁹⁶ ».

Selon le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, et des troubles psychiatriques* (communément nommé DSM-5), les personnes ayant des intérêts voyeuristes « éprouvent une excitation récurrente et intense en observant une personne sans méfiance qui est nue, se déshabille ou se livre à une activité sexuelle; l'excitation est exprimée par des fantasmes, des pulsions intenses ou des comportements⁹⁷. » La nudité serait donc, dans la définition psychiatrique, une part essentielle de cette déviance. Cependant, ceci n'est pas nécessairement le cas en psychanalyse. L'étude de la perversion du regard dans ce domaine trouve ses racines dans le concept freudien de *Schaulust* – « plaisir de regarder » (au sens de « voir et être vu⁹⁸ ») – bien que celle-ci ne soit pas *de facto* considérée comme une perversion par Sigmund Freud. La traduction du mot *Schaulust* est cependant sujette à débat depuis plusieurs décennies. Longtemps traduit par « scopophilie », il serait plus adéquat, selon Bruno Bettelheim, de parler de « plaisir sexuel à regarder » (« *sexual pleasure in looking*⁹⁹ »), ce qui remet la pulsion libidinale au centre du concept. Selon l'*International Dictionary of Psychoanalysis* (IDP), scopophilie et voyeurisme ne sont pas des termes équivalents : le second serait plutôt la « forme active¹⁰⁰ » du premier. Le voyeurisme représenterait ainsi la scopophilie à l'état de perversion. Quant à l'acte voyeuriste, il est d'abord défini par l'IDP de cette façon : « *a deviant manifestation of sexuality that involves looking without being seen in order to obtain sexual pleasure*¹⁰¹. » Chez le voyeur, l'action instinctuelle de regarder n'évolue pas dans différentes directions fantasmatisques. Toutefois, si elle ne transgresse pas le régime scopique, elle n'est pas pour autant inoffensive pour le sujet regardé. L'IDP décrit ainsi la prise de possession du corps de l'autre qui s'opère dans l'acte voyeuriste :

⁹⁶ Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique) », *Communications*, vol. 23, 1975, p. 112.

⁹⁷ American Psychiatric Association et American Psychiatric Association DSM-5 Task Force, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders : DSM-5.5^e éd.*, Washington DC, American Psychiatric Publishing, 2013, 947 p.

⁹⁸ Alain de Mijolla, *International Dictionary of Psychoanalysis*, Détroit, Macmillan, 2005, p. 1553.

⁹⁹ Bruno Bettelheim, *Freud and man's soul*, New York, Alfred A. Knopf, 1983, p. 90-91.

¹⁰⁰ Alain de Mijolla, *International Dictionary of Psychoanalysis*, *op. cit.*, p. 1553.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1842-1843.

By appropriating the other as image, the voyeur makes it an object of pleasure, while remaining uninvolved in the other's intimacy. The voyeur does not seek any form of exchange or relationship, but obtains pleasure by seizing the other's image against its will. The goal is not only the sight of parts of the body that are concealed out of modesty or cultural opprobrium, but also to dismember the body of the other. The voyeur watches what is forbidden in order to destroy the physical integrity of the person by substituting a dismembered body for the unified image¹⁰².

Table tournante met en scène une telle décomposition du corps de l'autre dans les rêveries d'Omer. Le corps de Laurence y est souvent modifié, son apparence change du tout au tout, au gré du rêveur. Bien qu'il ne la voie pas réellement nue, il l'imagine à plus d'une reprise se déshabillant. À son insu, donc, le protagoniste prend possession de l'image de Laurence dans ses rêveries lorsqu'il l'observe de loin, caché derrière ses miroirs. La mise en scène même de ces passages érotiques témoigne d'ailleurs d'une volonté du scénario de donner à voir ce qui serait autrement caché : le corps féminin.

Jean-Luc Cacciali, dans un article paru dans le *Journal français de psychiatrie*, se basant sur le travail du psychiatre et psychanalyste Lucien Israël – et qui lui-même prend appui sur les théories de Jacques Lacan –, catégorise le voyeurisme de perversion du regard. Selon lui, le « voyeur est quelqu'un qui a fait le choix libidinal électif de cet objet regard et si l'objet est la condition du désir, pour le voyeur le regard en est la condition absolue¹⁰³. » Ceci étant dit, le voyeurisme ne se limite pas simplement à regarder sans être vu. Cacciali explique que l'acte voyeuriste se compose en trois temps : « le premier temps c'est voir sans être vu, le deuxième temps c'est surprendre et le troisième c'est le souhait d'être surpris¹⁰⁴. » Cette troisième partie est cruciale, puisqu'elle est la condition d'apparition de l'objet du désir. En effet, lorsqu'il se fait prendre,

la honte [ressentie par] le voyeur montre que ce qui l'intéresse n'est pas ce qu'il y a derrière le trou de la serrure mais la capture de la fente elle-même. La honte n'est pas due à ce qu'il soit surpris à voir certaines choses mais plutôt qu'il soit surpris dans cette position qui d'un point de vue narcissique déchoit par rapport à la position debout. Il est surpris dans la fonction de désirer. [...] La honte fait réapparaître le regard qui est normalement un objet perdu mais qui va être retrouvé par l'apparition de la honte. Pour cela, il faut l'introduction d'un autre qui va le surprendre et provoquer la honte et permettre ainsi de retrouver le regard, de le faire surgir¹⁰⁵.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1843.

¹⁰³ Jean-Luc Cacciali, « Une perversion du regard: le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, n° 16, février 2002, p. 33-34.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 34.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 33-34.

Ainsi, puisque le regard est l'objet de désir du voyeur, la seule façon d'atteindre cet objet est d'être vu voir (et donc, de voir l'autre le voir) : « Le voyeur fait apparaître le regard en se faisant surprendre comme regard caché¹⁰⁶. » Les scénarios de notre corpus illustrent de multiples façons cet acte voyeuriste, l'appropriation du corps de l'Autre, ainsi que la surprise du voyeur dans la fonction de désirer. Nous verrons comment les protagonistes des dramatiques télévisuelles à l'étude, bien qu'ils se dévoilent eux-mêmes en tant que voyeurs (dans le cas de Gerson, après avoir été préalablement surpris), réussissent à faire apparaître le regard de celles qu'ils désirent – ne serait-ce que temporairement.

1.4 Le voyeurisme mis en scène

Dans *Double sens*, le personnage de Jean Gerson, ainsi que ses différents masques, nous permet en premier lieu de mettre en images la conception du voyeurisme de Cacciali et Israël. Le protagoniste se cache derrière ses alter ego pour traquer ses victimes, les espionner et les duper pour accéder à leur logement. Tout au long du scénario, il est Guillaume de Meung lorsqu'« au travail¹⁰⁷ » – c'est-à-dire lorsqu'il espionne des victimes potentielles –, puis Joseph de Garlande lorsqu'il passe à l'acte meurtrier. Gerson se dissimule de cette façon pour satisfaire ses passions perverses : les masques deviennent en quelque sorte la porte derrière laquelle il se cache, tandis que les trous d'yeux, eux, se substituent au trou de la serrure par laquelle le voyeur espionne sa victime. C'est derrière ces masques qu'il se dissimule pour espionner et satisfaire ses désirs. Il semble d'ailleurs éprouver un malin plaisir à berner les gens avec ses déguisements, à les voir sans être vu. La seule exception à cette règle est Sylvie Servat, pour qui il refuse de se dissimuler. Déjà lorsqu'il la rencontre, il n'est pas déguisé : c'est en tant que Jean Gerson qu'il a le coup de foudre pour la policière. Il demeure ensuite « lui-même » tout au long de leur relation (bien que le scénario dédouble une fois de plus l'identité des amoureux, à travers l'intertexte de Catulle et Lesbie). Le stratagème du meurtrier, tout comme son identité, implose toutefois lorsque, fuyant la scène d'un meurtre raté masqué en Guillaume de Meung, il croise Sylvie – elle-même déguisée en Marie Dunant pour enquêter. Lorsqu'il arrive chez lui complètement paniqué, « comme un maniaque¹⁰⁸ », il se livre à un monologue dans lequel il remet en question ses identités :

DE MEUNG : (EN VO DURANT CETTE SÉQUENCE) Pourquoi l'individu appelé Guillaume de Meung – moi... – aurait-il eu l'initiative de tuer une femme..., de tenter de la tuer??? Cet homme ne s'était-il pas contenté jusqu'à maintenant des jouissances du voyeur??? (IL SE DÉMASQUE, PUIS, ALORS QU'IL

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁷ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 517.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 534.

PROCÈDE, UN LÉGER BRUIT (NON-IDENTIFIABLE) LUI FAIT PEUR; DU COUP, DE MEUNG-GERSON REPLACE SON MASQUE...)

[...] (AJUSTANT SON MASQUE) Je vis masqué; sans ce déguisement, je cesse immédiatement d'exister... Mon identité se perd dans le néant... (FACE AU MIROIR) Au fond j'ai commis une erreur... une erreur qui, je l'espère, ne me sera pas fatale...! Chose certaine, j'ai aperçu Sylvie Servat, étrangement costumée, dans le hall d'entrée quand j'en suis sorti en courant... Je suis sûr, absolument sûr que c'était elle : son regard ne peut me tromper...¹⁰⁹

Son erreur (effectivement fatale) aura été de n'avoir pas respecté la séparation de ses identités : « celle de se transformer en Guillaume de Meung, un minable voyeur, pour commettre une agression contre une femme¹¹⁰ », comme le dit la policière Sylvie. Cependant, pire encore à notre avis, l'erreur fatale de Gerson est de croiser le regard de celle dont il est amoureux alors qu'il était masqué, à travers, donc, les trous de serrures. C'est lorsqu'il est surpris en tant que voyeur que le meurtrier se fait prendre, que tout son univers pervers s'écroule devant lui, qu'il « cesse immédiatement d'exister », tel qu'il l'affirme dans son monologue. Suite au dévoilement de son identité, Jean Gerson, déguisé en Joseph de Garlande, se rend chez Servat, décidé à l'assassiner. Durant cette séquence finale, le protagoniste retire son masque et explique à la jeune femme le jeu identitaire qui lui a permis jusqu'alors de rester anonyme. Après un long dialogue, à la fois violent et romantique, Gerson accomplit le destin de son double, Catulle, en buvant son propre philtre d'amour empoisonné – se donnant la mort comme le poète romain. Il semble donc que la vie de celui qui s'était « contenté jusqu'[alors] des jouissances du voyeur¹¹¹ » s'anéantit au moment où il est surpris dans l'action de regarder, deux fois plutôt qu'une. La première, lorsque Sylvie croise son regard dans les « trous de serrures » du masque de Guillaume de Meung, qui met en péril son identité. La seconde, lorsqu'il retire son masque de Joseph de Garlande, se révélant lui-même à Sylvie en tant que voyeur, mettant en péril sa propre vie. Ainsi, au moment où son fantasme voyeuriste s'accomplit, quand il fait finalement apparaître le regard, la pulsion scopique se transforme en pulsion de mort et annonce la fin pour le protagoniste. L'impossibilité du désir, thème transversal dans les fictions aquiniennes, est à nouveau mis en scène par la mort de Gerson, qui aura, finalement, volé trop près du soleil – ou plutôt, qui l'aura regardé trop longtemps.

¹⁰⁹ *Ibid.* Nous avons conservé la forme utilisée dans l'édition des *Téléthéâtres* de Bibliothèque québécoise pour les citations tirées directement des scénarios. Généralement, les noms de personnages à qui une réplique est destinée est mis en majuscules, de même que toutes les didascalies.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 543.

¹¹¹ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 534.

Dans *Double sens*, la vue semble être l'unique moteur fantasmatique du protagoniste Jean Gerson. Presque tous les autres sens sont éclipsés de l'intrigue. Le toucher est le seul autre à être mentionné, et celui-ci s'avère être fatal pour le personnage. De la même façon, il met également à mal la représentation, puisque, au moment où ce sens est convoqué, la séquence se termine abruptement. Ce sens s'articule comme l'opposé du regard, puisqu'il anéantit le désir porté par ce dernier. Un rêve du protagoniste qui survient dans les premières pages du scénario illustre bien la façon dont le toucher est mis en scène dans *Double sens* :

DEUX ÊTRES – UN HOMME ET UNE FEMME – SONT AMOUREUX L'UN DE L'AUTRE; NE LES MONTRER QUE DE DOS... TOUT EST MERVEILLEUX...

[...]

LE COUPLE S'EST APPROCHÉ D'UN LIT. SOUDAIN QUAND LA FEMME CARESSE LA JOUE DE L'HOMME, ON RECONNAÎT GERSON. LA FEMME A UN CRI D'HORREUR... (GERSON SANS MASQUE). CE RÊVE PEUT RECOMMENCER. AVOIR UN DÉROULEMENT PRESQUE ANALOGUE; À LA FIN, UN AUTRE CRI D'HORREUR EST ÉMIS PAR LA PARTENAIRE ONIRIQUE DE GERSON...¹¹²

Les deux séquences mettant en scène les meurtres de Joseph de Garlande se déroulent presque de manière identique. Le meurtrier demande aux victimes de toucher son visage masqué, comme pour confirmer le réel de l'alter ego. Chacune d'elles refuse, mais il insiste. Il les force en prenant leur main et en la portant lui-même à sa joue. Une d'entre elles émet un « cri d'horreur¹¹³ », l'autre s'évanouit. Dans ces trois exemples, la séquence est interrompue abruptement, et se termine pratiquement instantanément au moment où les femmes touchent le masque. Ainsi, la mise en scène du toucher ne semble pas seulement fatale pour les victimes, car, comme elles, l'image s'évanouit. Tout se passe comme si, dès le moment où le fantasme quitte le registre scopique, il devient trop réel pour exister. Comme si, donc, le regard était le seul sens capable de porter le désir dans le scénario. À cet effet, la dernière séquence du téléthéâtre nous semble d'autant plus révélatrice. Celle-ci met en scène la seule femme à toucher le visage du protagoniste de son plein gré : Sylvie Servat. Dans cette ultime séquence, comme dans celles des meurtres, Gerson (en de Garlande) lui demande de toucher son visage masqué. Elle refuse d'abord, mais lorsqu'il retire son masque, c'est elle qui demande à le caresser, ce que le tueur refuse à son

¹¹² *Ibid.* p. 478. Dans le document « Changements apportés au texte *Double sens* », qui suit la première version dans l'édition des *Téléthéâtres* établie par François Harvey, une scène similaire est ajoutée dans laquelle Gerson rêve à Lesbie, jouée par Andrée Flamand, touchant son masque. Un cri survient lorsque sa main s'avance vers la caméra (qui reflète le point de vue de Gerson), puis un autre au moment d'un super *close-up* de sa main « touchant un masque posé sur le lit » (Hubert Aquin, *Téléthéâtres*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 549-550).

¹¹³ Hubert Aquin, « *Double sens* », *op. cit.*, p. 478.

tour, ne portant plus sa prothèse. Sylvie propose alors qu'il la remette; ce qu'il fait. Elle « touche délicatement la joue masquée de Gerson¹¹⁴ », ce qui semble signifier l'arrêt de mort du protagoniste, qui s'empoisonne quelques répliques plus loin. Ainsi, lorsqu'enfin une de ses victimes touche son masque sans être forcée, c'est lui qui meurt, et non elle. Plus encore, lorsque finalement le fantôme dépasse le stade visuel, il paie de sa vie. Symboliquement, sa dernière action avant de mourir est de « tuer » Sylvie avec ses yeux – à défaut de pouvoir le faire avec ses mains : « CRISPÉ PAR LA DOULEUR, COMME À DEMI PARALYSÉ : SEULS SES YEUX SEMBLANT TUER SYLVIE SERVAT...¹¹⁵ » C'est comme si, après qu'elle l'ait touché, les rôles s'inversent. Alors que dans les premières scènes de meurtre ses victimes décèdent, incapables de caresser le masque, c'est maintenant Gerson qui, glissant vers la mort, ne peut que « tuer » par le regard, et non par le toucher. Il nous semble donc que l'importance du regard dans l'intrigue de ce téléthéâtre dépasse le simple voyeurisme du protagoniste. La pulsion scopique guide les actions de Gerson jusqu'à sa mort. Qui plus est, lorsqu'il se refuse finalement au désir scopophile, c'est-à-dire lorsqu'il apparaît de derrière les trous de ses masques, ainsi révélé dans l'acte de désirer, il cesse d'exister – tout comme le scénario qui prend fin. Il y aurait donc deux « erreurs fatales » qui causent sa mort : celle d'être surpris dans l'action de voir, puis celle d'avoir laissé son fantôme quitter le simple regard.

Table tournante met également en scène un protagoniste voyeur et une intrigue guidée par son regard. Omer, nous l'avons mentionné précédemment, espionne des clients du restaurant où il soupe et s'imagine leurs vies. Le regard, la vision et les points de vue sont grandement commentés dans les didascalies. Ces dernières mentionnent régulièrement l'œil et la vue de toutes sortes de façons, et prévoient plusieurs indications de caméra les mettant en évidence. Dès les séquences initiales, lorsque les premiers convives arrivent au restaurant, le regard d'Omer est mentionné. À plus d'une reprise, on décrit Omer qui « regarde fixement Henri et Sylvie¹¹⁶ ». Même lorsqu'Émile, le barman, lui parle, ses yeux restent scotchés sur le couple. À partir de ce qu'il voit, le protagoniste glisse dans des rêveries incessantes qui amorcent un jeu de mises en abyme dans lequel il est difficile pour le lecteur/adaptateur de discerner ce qui relève du fantôme du protagoniste ou de sa réalité. Le récit est construit à partir de ces songes, plus ou moins reliés les uns aux autres, d'un personnage presque maladivement indiscret. En ce sens, le regard d'Omer, poussé

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 539.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 475.

¹¹⁶ Hubert Aquin, « Table tournante », *Téléthéâtres*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 339.

par son voyeurisme, semble être le moteur même de l'intrigue de *Table tournante*. Le scénario se développe au gré de ce qui est vu par le protagoniste, dans sa réalité comme dans son monde fantasmé.

Bien que la façon d'observer les gens d'Omer témoigne déjà d'une part de voyeurisme, c'est dans cet univers imaginé que son esprit tordu est mis en évidence. Ses rêveries sont d'abord relativement anodines, mais les scènes fabulées sont généralement peu flatteuses pour ceux qui en font l'objet. Avant même que les premiers convives de la table de Laurence, principales victimes du voyeurisme d'Omer dans *Table tournante*, soient arrivés au restaurant, le protagoniste « se plaît à imaginer dans des situations nettement intimes » « une jeune fille de 18 ans et un homme aux tempes grises¹¹⁷ ». On comprend quelques répliques plus tard qu'il s'agit d'un père et de sa fille, lorsque ceux-ci se lèvent pour sortir et passent près d'Omer en discutant. Lorsque Sylvie et Henri se présentent ensuite au maître d'hôtel, Carlo, Omer ne perd pas de temps à s'inventer leur vie, notamment à partir de quelques renseignements fournis par Émile. Se projetant lui-même dans son film mental, il prend la place de Carlo pour se joindre à la conversation. La séquence onirique se transporte dans la boutique d'antiquités d'Henri, où ce dernier est saoul et a l'apparence d'un « prince déchu¹¹⁸ ». Dans ce décor peu enchanteur, il se dispute avec Sylvie, qui le gronde en raison de son alcoolisme et de la faillite imminente de sa boutique. Lorsque le rêve se termine, Émile corrige l'imaginaire d'Omer en lui mentionnant qu'Henri est en fait le plus grand antiquaire de Montréal et qu'il amasse « un paquet d'argent¹¹⁹ » avec son magasin. Suite à cette nouvelle information, le scénario est replongé en songe dans la boutique, qui, cette fois, a l'air plus huppée, et la relation du couple, beaucoup plus détendue. Omer semble à plusieurs reprises tenter de tirer ainsi le monde de sa réalité vers celui de ses désirs. Le scénario de *Table tournante* est formé par cette tension entre les fantasmes scopiques du personnage et sa réalité.

Au sortir de cette rêverie, le personnage de Laurence entre en scène. Elle sera à partir de cette séquence le point focal du regard d'Omer et de l'intrigue. En effet, la dynamique change lorsqu'elle fait son apparition. Elle monopolise, littéralement, tout l'espace visuel : les indications du scénario donnent à imaginer Laurence qui « OCCUPE TOUTE L'IMAGE¹²⁰ ». De là, « SON IMAGE SE FIGE, PUIS REPREND, SE

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 334.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 341.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 342.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 346.

BROUILLE, SE DÉROULE À DIVERS RYTHMES¹²¹ ». C'est comme si, au moment de son entrée dans le champ de vision d'Omer, l'intrigue est complètement chamboulée, comme si l'image de Laurence provoque un court-circuitage du téléthéâtre en entier. Elle entre dans la pièce avec deux autres convives – Éva et Léopold –, mais ceux-ci semblent mis de côté pendant un instant par le cadre qui reflète le point de vue d'Omer. À ce moment, le protagoniste se déplace vers l'autre côté du bar où il est assis (qui se trouve au deuxième étage) « POUR VOIR LAURENCE DE FACE¹²² ». Encore une fois, le protagoniste « LES SCRUTE¹²³ », mais cette fois-ci « AVEC UNE SORTE D'INQUIÉTUDE¹²⁴ ». On comprend dans la scène suivante que cette inquiétude est le résultat de l'imagination d'Omer. Dans cette séquence onirique, Léopold et Laurence sont vêtus en mariés, avançant dans une allée d'église – dévoilant alors que ce qui l'inquiète est l'état civil de celle qui fait l'objet de son désir. Lorsque la diégèse revient dans la réalité du restaurant, Omer ouvre une revue *La Semaine à Montréal*. Illustrant son inquiétude, « IL CROIT RÊVER¹²⁵ » lorsqu'il y voit la photo d'un couple nouvellement marié qu'il reconnaît (hallucine) comme étant Laurence et Léopold. Il s'agit toutefois bien d'un « rêve », puisqu'on apprend plus tard que Léopold est plutôt marié à Éva, et que Laurence est célibataire.

Suite à cette scène onirique, Omer se lève et descend vers la salle à manger. Il essaye plusieurs tables, vérifiant toujours l'angle de vue offert par chaque place pour s'assurer de pouvoir parfaitement et « discrètement » voir la table des convives. Celle qu'il choisit est près de deux miroirs qui lui donnent vue sur Laurence, de face et de profil. De cet endroit, Omer « SE PERD¹²⁶ » dans les reflets, y voyant son monde fantasmatique se développer. La caméra alterne régulièrement d'un miroir à l'autre, donnant vie aux songes dans lesquelles Omer s'imagine d'abord à la table des autres convives, puis sur un plateau de tournage où il réalise une publicité, puis dans la chambre d'hôtel de Laurence. Cette dernière est toujours au cœur de ces passages oniriques. Dans la publicité, elle est l'actrice principale et Omer la dirige, la contrôle. Il lui fait changer sa tenue, puis sa coiffure devant un miroir dans la salle de maquillage du studio imaginé. Les différents niveaux diégétiques se connectent durant cette séquence (et durant quelques

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 348.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 352.

autres comme elle par la suite) dans laquelle Laurence et Omer se parlent d'un miroir à l'autre, comme si ceux-ci faisaient le pont entre l'univers de ses désirs et sa réalité. Ce rêve se termine lorsque le miroir où regardait le protagoniste « DÉGOULINE¹²⁷ ». Durant les séquences qui suivent, Omer énumère les convives à la table de Laurence, auxquels s'est ajouté le couple de Charles et Monique. Toujours aussi indiscret, il ne perd alors pas de temps à imaginer leur vie lorsqu'il entend quelques bribes de phrases : Charles et Éva sont tous deux avocats. À nouveau transporté dans ses songes, Omer les voit au palais de justice discutant de leur relation extraconjugale. Quand le scénario revient au restaurant, Omer, comme Monique (la conjointe de Charles), remarque un regard complice entre les présumés adultères. Lorsque celle-ci, suivie de Laurence, quitte la table en pleurant, le protagoniste comprend que ce qu'il avait imaginé est en fait véridique : Charles entretient bel et bien une relation secrète avec Éva.

Plusieurs autres passages reprennent les mêmes dynamiques tout au long du scénario. Le plus pertinent à notre analyse, est à notre avis celui commençant à la séquence 37, durant laquelle Omer imagine Laurence se déshabillant dans sa chambre d'hôtel après la soirée. Dans cette rêverie, Omer s'insère dans la chambre de Laurence, « TOUT SOURIANT, [...] COMME S'IL POUVAIT VOIR TOUT CE QU'ELLE FAIT¹²⁸ ». La séquence suivante reprend le même décor, mais les actions de Laurence diffèrent un peu. Dans ce nouveau songe, Laurence

VA DANS LA CHAMBRE DE BAIN [...] EN DÉGRAFANT SA ROBE ET EN SE DÉVÊTANT... LA CAMÉRA LA PREND PAR LE MIROIR – CE QUI PERMET D'INTERCALER DES PLANS DE COUPE D'OMER « PENDU » AU MIROIR. ELLE EST EN SOUS-VÊTEMENTS... LA CAMÉRA DEVIENT PLUS ELLIPTIQUE DANS CE QU'ELLE DÉVOILE...¹²⁹

Dans cette rêverie, la plus visuellement sexualisée, Laurence se fait « prendre » par la caméra depuis le miroir auquel Omer est « pendu ». À partir du regard d'Omer, passant par l'entremise du miroir, le scénario donne à voir la prise de possession du corps de Laurence (ou du moins, de son image). Le lecteur/adaptateur est donc témoin de ces scènes de plus en plus perverses, des personnages de plus en plus mis à nu. La caméra, implicite dans la lecture de scénario, révélant les pensées d'Omer, est l'instance qui met en images son écran intérieur – souvent dans des prises en « point de vue ». Le protagoniste accomplit donc ainsi le fantasme du voyeur mentionné plus haut : l'image de l'Autre – ici, Laurence – est « prise », saisie contre son gré. Son image devient objet de plaisir à son insu; son corps est « démembré »

¹²⁷ *Ibid.*, p. 356.

¹²⁸ Hubert Aquin, « Table tournante », *op. cit.*, p. 381.

¹²⁹ *Ibid.*

par le regard d'Omer qui le transforme à sa guise. Le lecteur/adaptateur est malgré lui le témoin de cette violence scopique et, nous le verrons à présent, y participe.

1.5 « L'invité invisible » : cinéma et identification

Nous explorerons à présent ce lien qui unit le lecteur/adaptateur au scénario et à ses personnages. Ce lien peut être assez tordu dans le cas de notre corpus en raison de la mise en scène du voyeurisme. Nous avons mentionné dans l'introduction de ce travail que le scénario est un genre qui donne à voir, qui projette des images dans l'esprit du lecteur. Rappelons ce que Gabrielle Tremblay, convoquant les travaux de Liliane Louvel, écrivait à cet effet :

la notion d'« écran intérieur », en 2D, a tout à voir avec l'idée de projection qui concerne tant la manière qu'aura un lecteur de projeter pour soi-même le contenu d'un texte donné que la manière qu'il aura de se projeter (par identification, transfert et/ou déplacement) dans le contenu narratif en présence¹³⁰.

Le texte est donc projeté en image dans l'esprit du lecteur/adaptateur, mais celui-ci se projette également dans ce qu'il imagine. Il fait partie (ou se fait partie), en quelque sorte, de l'intrigue qu'il est en train de lire. Cette façon qu'a le scénario (aussi commune à tous les textes ayant un « fort coefficient pictural », pour le dire avec les mots de Louvel) de transporter le lecteur/adaptateur dans ce qu'il lit rappelle également « la composante "kinésique" de la perception et de la compréhension linguistique » dont Marielle Macé fait mention dans son travail :

« Regardant » faire ou penser des personnages, nous esquissons en effet des gestes ou des quasi-gestes; ces mouvements ne sont pas éprouvés directement (nous ne les faisons pas nous-mêmes), ils sont imaginés et perçus chez autrui; mais la compréhension n'est pas inerte, elle consiste justement à activer en nous des « simulations » gestuelles (formes d'impulsions, de sensations, de directionnalités). C'est ce que les cognitivistes appellent la composante « kinésique » de la perception et de la compréhension linguistique. Dans les études conduites autour des « neurones miroirs » par exemple, on fait l'hypothèse que la vision d'un corps en mouvement, mais aussi l'imagination de ce corps, la lecture d'un mot qui le désigne ou simplement celle du nom d'un outil activent les mêmes états mentaux que le fait d'accomplir effectivement l'une ou l'autre de ces actions. Lire un mouvement et en élaborer la signification, le « comprendre » au sens le plus banal, c'est déjà le « simuler ». [...] Même la lecture la plus abandonnée, par conséquent, est active, et c'est par la réponse cognitive que nous leur apportons que les situations représentées nous concernent, nous intéressent¹³¹.

¹³⁰ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 146.

¹³¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 55-56.

Cette manière physique, corporelle, que nous avons de comprendre ce qui est lu serait ainsi à la base du processus d'identification au contenu du scénario – y compris les parties les moins élogieuses – tout comme c'est le cas lorsqu'on visionne un film. Bien que ce soit de façon inconsciente, on reproduit mentalement et même parfois en geste, ce qu'on lit. À la lecture d'un scénario, il y a projection sur notre « écran intérieur ». De plus, le lecteur/adaptateur se projette lui-même émotionnellement dans ce film mental à travers « un effort d'appropriation corporelle¹³² », qui ajoute au principe d'identification. Il s'incruste, en ce sens, lui-même dans la diégèse lorsqu'il lit : il intègre sa propre sensibilité et sa propre subjectivité au contenu du scénario, qui, lui, à son tour, l'accueille en son sein en se donnant à voir.

Le théoricien et sémiologue Christian Metz aborde ce processus d'identification qui s'opère lorsqu'on visionne un film dans son article « Le film de fiction et son spectateur ». Selon lui, l'expérience cinématographique peut parfois se rapprocher du rêve. Il nomme « état filmique¹³³ » cet état presque second dans lequel le spectateur se trouve devant un film de fiction. Alors que Marielle Macé écrivait que même « la lecture la plus abandonnée [...] est active », pour Metz, au contraire, plus on s'abandonne dans l'expérience filmique, plus « l'impression de réalité¹³⁴ » est grande. Bien qu'il soit uniquement question chez Metz de contenu cinématographique (donc audiovisuel), il nous semble, à la lumière des pages qui précèdent, que cet « état filmique » puisse également apparaître dans l'acte de lecture, d'autant plus dans le cas du scénario – sans pour autant qu'il y soit tout à fait équivalent. Notons que, pour le théoricien, il y a une distinction entre la perception filmique et la perception onirique, notamment parce que le spectateur « reçoit des images et des sons [...] susceptibles d'atteindre aussi bien d'autres spectateurs¹³⁵ », alors que le rêveur est le seul à faire l'expérience de son rêve. À notre sens, la lecture scénaristique se rapprocherait plus de la perception onirique, étant donné que ce lecteur est le seul à avoir accès à son film mental. Ceci étant dit, plusieurs lecteurs potentiels peuvent faire l'expérience du même scénario, et donc ce qui est d'abord une expérience solitaire demeure partagée avec d'autres.

Metz mentionne deux effets spéciaux propres à la représentation cinématographique – et, commodément pour nous, qu'on retrouve également dans l'écriture des scénarios à l'étude – qui témoignent de « l'état

¹³² Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, t 2010, p. 11.

¹³³ Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique) », *op. cit.*, p. 112.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹³⁵ *Ibid.*

de moindre vigilance¹³⁶ » du spectateur dans l'expérience filmique. Il s'agit de la surimpression et du fondu enchaîné, tous deux utilisés à répétition dans les dramatiques télévisuelles de notre corpus. Par exemple, la didascalie de la séquence 12 de *Table tournante*, dans laquelle Laurence et Léopold défilent dans l'allée d'église vêtus en mariés, suggère une surimpression (« MIX OU SURIMPRESSION : LÉOPOLD ET LAURENCE, AU BRAS L'UN DE L'AUTRE, AVANCENT MAJESTUEUSEMENT, VÊTUS EN MARIÉS...¹³⁷ »). Dans *Double sens*, cet effet d'optique est encore plus présent. Par exemple, Jean Gerson, conduisant une de ses voitures, est absorbé par le visage d'une jolie femme sur lequel on voit en surimpressions rapides les visages de ses victimes précédentes (« SON REGARD CROISE CELUI D'UNE JOLIE FEMME AU VOLANT. ZOOM SUR CE VISAGE DE FEMME ET SURIMPRESSIONS RAPIDES D'AUTRES VISAGES DE FEMMES, CYBÈLE, CASSIA...¹³⁸ »). L'idée que les deux scénarios tentent de faire comprendre au lecteur/adaptateur est évidente : les personnages imaginent une réalité alternative. Cela semble a priori tout à fait naturel, mais Christian Metz rappelle que le spectateur ne discerne pas nécessairement l'artifice – du moins, il n'y réagit pas, n'est pas percuté par celui-ci. En effet, « l'apparition dans le film de ces figures plus ou moins primaires ne provoque en général que peu d'étonnement et de trouble chez le spectateur¹³⁹. » Selon lui, la surimpression et le fondu enchaîné devraient exposer l'irréalité de la représentation filmique. Personne (ou presque) n'est surpris par ces effets d'in vraisemblance en raison du pacte de fiction, au cinéma comme à la lecture d'un scénario : ils vont de soi. Pourtant, « [q]uelque part en lui, le spectateur prend au sérieux la surimpression, il y voit autre chose qu'un artifice connu et neutralisé du discours filmique, il croit à l'équivalence réelle des deux objets que l'écran superpose¹⁴⁰ ». En d'autres termes, la surimpression et le fondu enchaîné guident l'abandon du spectateur à la diégèse dans laquelle il se projette. Il nous semble que ces effets visuels démontrent donc le début de l'acceptation, voire de la banalisation de ce qu'on lit ou visionne. La barrière entre ce qu'on voit, ce qu'on imagine et ce qu'on ressent se brouille, tout comme la barrière entre la réalité d'Omer et ses fantasmes se confondent dans *Table tournante*.

Le projet sémiologique de Metz est marqué par une approche psychanalytique du cinéma. Selon lui, les réactions fortes que peut provoquer un film, et « l'existence même du déplaisir filmique, ne font que

¹³⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹³⁷ Hubert Aquin, « Table tournante », *op. cit.*, p. 348.

¹³⁸ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 489.

¹³⁹ Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique) », *op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁰ *Ibid.*

confirmer la parenté du film de fiction et du fantasme¹⁴¹. » Ce déplaisir filmique confirmerait donc le lien physique et émotionnel du spectateur envers le film (son identification à celui-ci). Il nous semble que, de la même façon, le déplaisir, le malaise qu'un scénario peut engendrer démontre qu'une telle identification est également possible dans la lecture scénaristique. La réaction négative à une œuvre, selon Metz, peut provenir de deux sources, chacune liée aux fantasmes du spectateur. Elle peut

surgir du côté du Ça, que la diégèse du film n'aura pas assez nourri; la satisfaction pulsionnelle est chichement mesurée, et il s'agit alors d'un cas de frustration proprement dite [...] : ainsi des films qui nous paraissent « ternes » ou « ennuyeux »¹⁴².

À l'inverse,

l'agressivité contre le film peut tenir également à une intervention du Surmoi et des défenses du Moi, qui prennent peur et contre-attaquent lorsque la satisfaction du Ça a au contraire été trop vive, comme il se produit parfois avec des films « de mauvais goût », films outranciers, ou infantiles, ou sentimentaux, ou sadico-pronographiques¹⁴³.

Cette compréhension du déplaisir filmique nous semble toutefois quelque peu restreinte, puisqu'il y a, à notre avis, beaucoup d'autres raisons pour lesquelles on peut recevoir de façon négative une œuvre d'art (qu'elle soit filmique, littéraire, picturale, etc.). Néanmoins, l'attachement affectif et fantasmatique à la base du déplaisir filmique illustre bien, selon nous, la relation entre le lecteur/adaptateur et le scénario qu'il lit. Dans le cas des dramatiques télévisuelles que nous étudions, par exemple, il est confronté à la déviance des protagonistes, ainsi que de la représentation, et, consciemment ou inconsciemment, il se projette dans le contenu, c'est-à-dire qu'il fait l'expérience de ces déviances.

Laura Mulvey, dans son célèbre essai « Visual Pleasure and Narrative Cinema¹⁴⁴ », explore elle aussi la dimension scopophile et les mécanismes de l'identification propres au cinéma. Selon elle, ces deux aspects de l'expérience cinématographique émanant des théories psychanalytiques, bien que contradictoires, sont mis en tension et se chevauchent dans notre rapport au film : « *one implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen (active scopophilia), the other demands identification*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 114

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans D. M. Kellner et M. Gigi Durham (dir.), *Media and Cultural Studies* (Revised Edition), 2006 [2001], pp. 342-352.

*of the ego with the object on the screen through the spectator's fascination with and recognition of his like*¹⁴⁵. » D'un côté, donc, le plaisir du regard du spectateur est mis en évidence, voire multiplié par les conditions dans lesquelles celui-ci consomme le film, produisant l'effet de séparation. De l'autre côté, le principe d'identification implique une nécessaire proximité entre le spectateur et le personnage à l'écran dans lequel il se projette. Ainsi, l'expérience filmique touche à notre désir scopophile, mais nous fait également tomber dans la partie perverse de celui-ci. Mulvey explique en ces mots le procédé d'identification propre à l'expérience cinématographique (ici, celle du spectateur masculin) :

*This is made possible through the processes set in motion by structuring the film around a main controlling figure with whom the spectator can identify. As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence*¹⁴⁶.

L'identification passerait d'abord, selon elle, par la reconnaissance du « je » dans le protagoniste. À mesure que celui-ci dicte l'action et la représentation, la satisfaction du lecteur/adaptateur grandit, puisqu'il se projette à la place du personnage. Il se voit prendre le pouvoir.

Mulvey tire plusieurs exemples des filmographies d'Alfred Hitchcock et de Josef von Sternberg, dans lesquelles le regard est central : « *[Hitchcock and Sternberg] take the look almost as the content or subject matter of their films*¹⁴⁷. » L'autrice analyse dans ces films la façon dont les regards des personnages et ceux du spectateur convergent au moment de l'expérience filmique : « *By means of identification with [the male protagonists], through participation in his power, the spectator can indirectly possess [the woman] too*¹⁴⁸. » Lorsque la caméra utilise un plan subjectif du protagoniste, le regard du spectateur prend le même point de vue. Comme nous l'avons mentionné précédemment dans ce chapitre, il nous semble que le même processus de convergence des regards peut être appliqué dans la lecture de scénario. Le lecteur/adaptateur peut faire l'expérience de la vision du film (virtuel) à travers son propre regard. Selon Mulvey, au cinéma, les regards du protagoniste et du spectateur se superposent et c'est de cette façon

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 346.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 347.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 348.

que ce dernier en vient à « posséder » la femme à l'écran – agissant, au moins partiellement, sur ses fantasmes. Qui plus est, elle renchérit ainsi sur le sujet :

*Hitchcock's skilful use of identification processes and liberal use of subjective camera from the point-of-view of the male protagonist draw the spectators deeply into his position, making them share his uneasy gaze. The audience is absorbed into a voyeuristic situation within the screen scene and diegesis which parodies his own in the cinema*¹⁴⁹.

Cette mise en relation, ce « partage » des regards du protagoniste et du lecteur/adaptateur irait donc dans le même sens que notre étude. L'essai de Mulvey ne se penche pas uniquement sur des protagonistes voyeurs (même si certains des films qu'elle examine en mettent en scène), mais bien sur les fonctionnements du cinéma jusqu'alors. N'en demeure pas moins que, à la lumière de son travail, il nous semble possible de concevoir le lecteur des scénarios d'Aquin comme étant, inconsciemment ou pas, mis dans une position de voyeur (« *a voyeuristic situation* »), tout comme les personnages qu'il y découvre.

L'analyse de Mulvey du film *Rear Window* (1954) d'Hitchcock est également particulièrement éclairante dans le cadre de ce chapitre, surtout pour le cas de *Table tournante*. Plusieurs de ses commentaires sur ce film nous semblent éclairer notre réflexion, à commencer par la place centrale qu'occupe le regard dans le développement des deux intrigues. Dans le film d'Hitchcock, l'histoire se déroule à partir de ce que le protagoniste Jefferies voit dans l'immeuble d'habitation face au sien. Des scènes d'abord anodines s'enchaînent jusqu'au moment où il entend une voisine crier et son mari faire plusieurs allers-retours suspects entre son appartement et la poubelle avec une valise. Jefferies, soupçonnant un meurtre lorsque la femme est portée disparue, entame une « enquête » uniquement portée par son regard, puisqu'il est cloué à un fauteuil roulant avec une jambe plâtrée. L'histoire de *Table tournante* s'organise elle aussi autour du regard du protagoniste et de son « enquête ». Comme nous l'avons déjà mentionné, ce téléthéâtre se développe à partir des multiples rêveries d'Omer, qui sont influencées par ce qu'il voit en espionnant la table de Laurence au restaurant. Aussi, chez Hitchcock, la profession de Jefferies, le photojournalisme, témoigne d'autant plus de ses tendances voyeuristes selon Mulvey. Pour sa part, Omer, chez Aquin, est réalisateur de publicités. Bien qu'il capte lui aussi des images, ce ne sont pas nécessairement celles-ci qu'il vient à posséder. Au contraire, comme en témoigne la séquence onirique dans laquelle il tourne une publicité mettant Laurence en vedette, c'est plutôt le corps de celle-ci qu'il

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 350.

saisit, notamment en dirigeant ses mouvements devant la caméra et en changeant son apparence à sa guise dans ses songes.

Enfin, convoquant Jean Douchet, Mulvey explique de cette façon comment *Rear Window* représenterait une métaphore du cinéma :

Jeffries¹⁵⁰ is the audience, the events in the apartment block opposite correspond to the screen. As he watches, an erotic dimension is added to his look, a central image to the drama. [...] However, his enforced inactivity, binding him to his seat as a spectator, puts him squarely in the phantasy position of the cinema audience¹⁵¹.

Il nous semble que *Table tournante* s'organise un peu de la même façon. Comme Jefferies, Omer occupe une position similaire à celle de l'audience. Bien qu'il ne soit pas entièrement statique comme le protagoniste de *Rear Window*, Omer observe, en retrait, les faits et gestes des convives à la table de Laurence. Les miroirs à travers lesquels il espionne les autres remplissent une fonction d'écran, donnant à voir les événements au personnage d'Aquin comme s'il était un spectateur. Les miroirs s'apparentent également, comme la fenêtre de *Rear Window*, à une lentille à travers laquelle se dévoile le contenu du téléfilm. Enfin, et c'est là une différence entre les deux protagonistes, Omer se projette lui-même, de la même façon que le lecteur/adaptateur, dans l'action qu'il visionne : il s'imagine remplaçant le maître d'hôtel à la table qu'il espionne, puis assis avec les convives discutant de leurs relations, puis sur la piste de danse avec Laurence, et même dans sa chambre d'hôtel. Il ne s'identifie pas nécessairement à un personnage qu'il regarde, mais il se voit néanmoins participer à l'action.

Il a été question dans l'introduction du présent mémoire de la réflexion théorique sur l'écriture lenticulaire qu'Adam Ganz développe dans ses travaux¹⁵². Pour lui, l'écriture scénaristique se distingue des autres formes d'écritures en raison de la présence immanente de la lentille d'une caméra hypothétique anticipant un film à venir. Il nous semble que le scénario pourrait en tant que tel être compris comme une lentille, un « écran » qui s'interpose entre l'esprit du lecteur/adaptateur et celui du scénariste. Selon Ganz, cet écran créerait une distance émotionnelle et physique entre celui qui regarde et l'objet vu. Cette distance

¹⁵⁰ Mulvey épelle le nom du protagoniste « Jeffries », mais, selon nos recherches, l'épellation correcte semble être « Jefferies ». Nous utilisons la seconde épellation.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 350.

¹⁵² Adam Ganz, « "To make you see": Screenwriting, description and the "lens-based" tradition », *loc. cit.*

nous semble également s'appliquer à celui qui lit et ce qui est projeté sur son écran intérieur, le séparant de l'action. Pour décrire le changement dans notre rapport à l'acte de regarder avec l'arrivée de la lentille, il écrit ceci : « *looking at something through a lens involves, perhaps for the first time, a simultaneous presence at and remoteness from the action or object observed*¹⁵³. » Ce serait en partie cet éloignement de l'action qui nous rend presque apathiques aux situations qui nous sont présentées à travers la lentille. Qui plus est, non sans un certain écho au travail de Laura Mulvey, l'impuissance qui peut être ressentie en raison de cette distance provoquerait, selon Ganz, une certaine jouissance :

*There is a scopophilic (or telescopophilic) pleasure in being powerless to intervene in the remote horrors observed through the lens. It is as if action viewed through the lens has fewer consequences than the same action seen directly. We take pleasure in seeing danger without being threatened by it*¹⁵⁴.

À la lumière de ce qui précède, nous avancerions que le lecteur/adaptateur des scénarios d'Hubert Aquin, avant même le processus d'identification, s'engage dans un acte en partie scopophile, tout comme le font les personnages des textes qu'il explore. Ceci étant dit, la composante « kinésique » de la perception mentionnée plus tôt ouvre à une nouvelle dimension du voyeurisme de celui qui lit. En effet, lorsqu'Omer se fait des films dans son esprit, ses rêveries, le lecteur/adaptateur en est témoin et y participe. Il est donc doublement voyeur : certes, la lecture lui donne à voir, par leur projection sur son « écran intérieur », les songes pervers du protagoniste, mais il s'y projette lui-même, inconsciemment ou non, dans l'acte de lecture. Qui plus est, tout comme le protagoniste tente de cerner les dynamiques interpersonnelles du groupe qu'il espionne, le lecteur en fait de même. Comme lui, il se demande si ce qu'il lit est de l'ordre de la réalité diégétique ou des fantasmes d'Omer. Comme lui, enfin, il tente d'apposer une vie à un visage. Nous avons mentionné plus tôt les séquences oniriques dans lesquelles Laurence se déshabille. Dans ces passages, Omer ne fait qu'imaginer la scène, distinguant ainsi sa réalité de son monde fantasmatique. Pour le lecteur/adaptateur, il n'y a pas de distinction entre réalité et imagination à la lecture du scénario : les deux niveaux apparaissent simultanément l'un et l'autre sur « l'écran intérieur ». La projection est la même dans le songe d'Omer que dans le restaurant où il se trouve. Le lecteur/adaptateur, en ce sens, est coupable d'une certaine part de voyeurisme, tout comme le sont Omer et Gerson¹⁵⁵.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁵ Nous tenons à préciser que, si les textes de notre corpus cherchent à faire du lecteur/adaptateur un voyeur au même titre que les protagonistes, il n'est pas certain que celui-ci se projette véritablement dans le scénario et

Pour conclure, nous avons pu voir dans ce chapitre comment la lecture scénaristique permet de faire l'expérience d'une altérité. Dans la vision d'un regard autre, celui du scénario, comme celui du film, ou dans le « voyage » qui décentre l'œil et lui fait voir un monde nouveau, le lecteur/adaptateur des scénarios aquiniens fait la rencontre d'une subjectivité extérieure à la sienne. Il a également été question des raisons pour lesquelles l'expérience de cette vision d'autrui n'est pas toujours inoffensive. En effet, les téléthéâtres d'Hubert Aquin mettent en scène des personnages voyeurs, prenant possession du corps de l'autre par leur regard. Cette perversion est aussi mise en œuvre par lecteur/adaptateur au moment de la lecture à travers le processus d'identification, de manière similaire à celui qui s'opère pendant le visionnement d'un film. Cette identification s'actualise à plusieurs niveaux : par la projection dans l'action qui est lue; par la reconnaissance d'un « je » dans le protagoniste masculin qui se fait maître de cette action; par la convergence du point de vue du lecteur/adaptateur et celui de la représentation qui permet au lecteur de saisir lui aussi le corps féminin. Le plaisir qui émane de l'expérience scénaristique est, en partie, lié à ce processus d'identification qui joue sur les désirs de celui qui lit. Il est aussi mis en œuvre dans la pure scopophilie : il y a un plaisir à regarder d'une position extérieure. Ainsi, à la manière du voyeur qui espionne par le trou de la serrure, tout comme Omer à travers les miroirs et Gerson à travers les trous de ses masques, le lecteur/adaptateur observe lui aussi l'Autre lorsqu'il consomme le scénario aquinien. Il voit sans être vu, projeté sur son « écran intérieur », la mise en scène du voyeurisme qui lui procure, consciemment ou non, un certain plaisir scopophile qui s'apparente à celui des protagonistes des œuvres de notre corpus. Le scénario étant un genre qui « donne à voir » son contenu, la lecture de celui-ci fait du lecteur un voyeur au même titre que ceux qui sont mis en scène.

s'identifie aux personnages. Bien que cela représente une limite de notre démonstration, l'analyse du regard voyeur dans les scénarios à l'étude en lien avec la figure du lecteur/adaptateur nous paraît porteuse.

CHAPITRE 2

L'ŒIL BAROQUE

Nous allons à présent nous pencher sur l'esthétique baroque, dont l'écriture aquinienne est fortement imprégnée. Dans ses dramatiques télévisuelles, comme dans ses œuvres romanesques, les caractéristiques propres à ce mouvement artistique sont multipliées et témoignent d'une volonté de « s'éloigner un tantinet des grosses trappes de la dramaturgie¹⁵⁶ » – c'est-à-dire de se détacher des conventions télévisuelles québécoises de l'époque. Ce détachement s'opèrerait entre autres à travers les « inclinations baroques¹⁵⁷ » qui caractérisent les scénarios de notre corpus. Le renouveau qu'envisage Aquin passe entre autres par une mise à profit des avancées techniques télévisuelles de l'époque. À partir du projet de téléthéâtre *Faites-le vous-même* (également intitulé *Smash*), ayant été entamé tout juste avant l'écriture de *Table tournante*, en 1967, le scénario aquinien est marqué par une exploration formelle faisant « appel au large éventail des possibilités esthétiques de la télévision¹⁵⁸ ». En témoignent les effets spéciaux et le montage largement évoqués dans les scénarios de notre corpus et qui sont généralement centraux dans le développement de l'intrigue, notamment en raison de l'importance qui est portée au registre visuel dans celle-ci. C'est en partie dans cette allusion aux nouvelles techniques de postproduction que l'esthétique baroque est mise en œuvre dans les textes scénaristiques à l'étude – esthétique dans laquelle les enjeux liés au régime scopique ont historiquement été grandement investis.

Cette obsession est observable dans de nombreuses facettes de la vie artistique et sociale aux XVII^e et XVIII^e siècles : l'architecture, les arts plastiques, le théâtre, la musique, la politique, etc. Ainsi, si « [l]e baroque rêvait d'un œil qui se voyait lui-même à l'infini¹⁵⁹ », l'écriture aquinienne reprend à notre sens ce projet dans son exploration du regard et de ses possibilités, ainsi que de ses limites. Il est important de noter que le Baroque est une période artistique située dans le temps et l'espace et qu'il est parochronique de parler d'écriture baroque au XX^e siècle. Néanmoins, plusieurs des caractéristiques associées à ce mouvement ont conservé leur pertinence et sont, encore à ce jour, explorées en littérature, comme au

¹⁵⁶ Aquin Hubert, « Un mot de l'auteur », *op. cit.* p. 327.

¹⁵⁷ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 86.

¹⁵⁹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2002, 272 p. Quatrième de couverture.

cinéma et à la télévision. C'est dans cet ordre d'idées que nous analyserons dans ce chapitre des thèmes et ambitions qui caractérisent cette période et que l'on remarque dans l'écriture scénaristique aquinienne.

Le Baroque est un concept complexe et fuyant. Il est difficile d'en donner une définition universelle. La nôtre s'appuie entre autres sur les travaux d'Emmanuel Plasseraud et de Jean Rousset. D'abord utilisé de manière dépréciative lorsqu'il fait son apparition dans la langue française au début du XVIII^e siècle, « [l]e mot baroque entre dans le vocabulaire des études sur l'art à la fin [de ce siècle], quand l'histoire de l'art se constitue en tant que discipline¹⁶⁰ ». Ce ne sera cependant qu'au siècle suivant que le mouvement artistique commence à être considéré plus sérieusement, sans le voile péjoratif des décennies précédentes. C'est l'architecture qui fait premièrement l'objet d'analyse des historiens de l'art de l'époque, mais les caractéristiques qu'on lui associe sont rapidement reconnues dans les autres formes d'art et même dans les domaines sociaux et scientifiques. Selon Jean Rousset, ce mouvement artistique est presque impossible à définir. Selon lui, il est toujours un concept vague, sujet à débat :

L'idée de Baroque est de celles qui vous fuient entre les doigts; plus on la considère, moins on l'appréhende; qu'on s'approche des œuvres, la diversité frappe plus que les similitudes; qu'on prenne du recul, tout s'évapore dans la généralité. On n'a pas eu tort de dire que la notion était confuse et mal délimitée¹⁶¹.

Cette difficulté à définir le mouvement est toutefois, selon Emmanuel Plasseraud, un des traits les plus essentiels à sa spécificité : « si le baroque est difficile à saisir et à circonscrire, si tant de définitions du baroque passent par la comparaison [à d'autres périodes artistiques, c'est qu'il est] le style qui est au-delà des limites de chaque style, il est ce que les autres ne sont pas¹⁶². »

S'il est souvent caractérisé par ce qu'il n'est pas, il a néanmoins été possible pour de nombreux théoriciens et historiens de l'art de cerner les conditions historiques et sociales qui ont mené à ce qui est aujourd'hui un mouvement artistique grandement étudié, reconnu et reconnaissable. Plasseraud en énumère quelques-unes dans son livre *Cinéma et imaginaire baroque*. Parmi celles-ci, on retrouve entre autres

¹⁶⁰ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 20.

¹⁶¹ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1976, p. 248-249.

¹⁶² Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op. cit.*, p. 26.

l'ostentation du luxe par l'aristocratie en réponse à la montée de la bourgeoisie, [...] l'influence de la contre-réforme catholique et de la compagnie de Jésus, [...] l'impact des grandes découvertes géographiques, cosmologiques, technologiques, [...] la mutation de la métaphysique occidentale qui se recentre vers le sujet¹⁶³.

Ce renouveau social, religieux, scientifique et philosophique se traduirait en plusieurs thèmes phares de l'art baroque. Bon nombre d'entre eux seront centraux à notre étude, notamment en lien avec ce qui concerne le visuel (l'ornement, l'illusion, les reflets et les miroitements) et une réalité plurielle (le mensonge, le rêve, l'identité multiple, l'implosion), tout comme le seront certains personnages types du mouvement (les sosies, le double et le menteur)¹⁶⁴. Le faux, l'artifice, le trompe-l'œil – et la tromperie – sont donc des qualités absolument constitutives du baroque. Celles-ci représenteront autant de points de repère dans notre analyse des téléthéâtres d'Aquin.

Enfin, pour définir un « baroque cinématographique », il importe selon Plasseraud d'adopter une « conception élargie de la notion, c'est-à-dire estimer que l'on peut trouver du baroque en tout temps, en tout lieu, et en toute discipline artistique, et pas seulement dans l'architecture romaine du XVII^e siècle¹⁶⁵. » Il en va de même, à notre sens, pour le genre scénaristique qui est notre objet d'étude. Si le travail de Plasseraud porte uniquement sur le cinéma, il nous semble que plusieurs des remarques qu'il développe peuvent s'appliquer tout autant au scénario. Il est donc nécessaire de préciser que notre étude tentera de définir, à l'instar de son travail, comment l'écriture aquinienne illustre cette idée selon laquelle, comme le cinéma, le scénario « peut lui aussi, en fonction de ses moyens propres, *devenir* baroque¹⁶⁶. »

Nous analyserons donc comment le scénario aquinien est traversé par cette esthétique baroque, à commencer par l'étude de ce que Christine Buci-Glucksmann nomme la « folie du voir ». Il sera ensuite question des façons dont les textes téléthéâtraux de notre corpus d'étude mettent en scène certains thèmes chers à l'art baroque, tels que l'illusion, le reflet et le double. Nous nous pencherons notamment sur l'importance des effets spéciaux, de l'anamorphose et du miroir qui témoignent d'une volonté de donner à lire une « image-simulacre¹⁶⁷ », particulièrement dans *Table tournante*. Nous verrons finalement

¹⁶³ *Ibid.*, p. 21

¹⁶⁴ Giusy Pisano, « Préface », dans *Cinéma et imaginaire baroque*, *op. cit.*, 2007, p. 16.

¹⁶⁵ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 28. L'auteur souligne.

¹⁶⁷ *Ibid.* 249.

comment une « multiplicité infinie¹⁶⁸ » est développée dans le scénario *Double sens*, entre autres par la centralité du dédoublement dans l'intrigue, mais également dans l'acte d'écriture lui-même, à commencer par l'approche intertextuelle qui y est constitutive.

2.1 « Voir » baroque

Dans son livre *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, Christine Buci-Glucksmann analyse cette obsession de la période baroque que serait le « Voir ». Celle-ci s'articulerait de multiples façons, à travers notamment la centralité de l'œil et la démultiplication des illusions, mais plus encore dans la mise en scène du regard lui-même. En effet, comme l'explique Gabrielle Tremblay à propos de la thèse de Buci-Glucksmann, « la “folie du voir” est ce point du langage où une forme découpe l'être dans “la quête éperdue d'un « Lieu omnivoyeur »”. Il ne s'agit pas nécessairement de chercher à tout voir – l'“omnivoyeurisme” n'ayant pas ici de visée absolue – mais plutôt de “voir le voir”¹⁶⁹. » Ce serait dans cette formule, « voir le voir », que la préoccupation baroque pour le visuel devient signifiante, car la mise en scène du regard apparaît comme une manière d'atteindre le « lieu omnivoyeur » que serait la vue se voyant elle-même. Pour Tremblay, la lecture de scénario s'apparente à cette quête éperdue mise en œuvre par la folie du voir :

À la manière de la personne qui se voit voir, le lecteur scénaristique, qui se voit en train de lire, aspire dès lors à une sorte de “lieu omnivoyeur” découlant d'une perception nécessairement fragmentaire et de la production de sens par assemblage et reconstitution d'éléments disparates¹⁷⁰.

Projeté dans ce qu'on pourrait considérer une sorte d'espace utopique – cet « écran intérieur », tel que vu précédemment avec Liliane Louvel –, le film (ou le téléthéâtre) qu'imagine le lecteur de scénario lui permet de se voir reconstruire en images le récit qu'il lit. Nous avons mentionné plus tôt les rêveries d'Omer, protagoniste du téléthéâtre *Table tournante*, autour desquelles l'intrigue est construite. Bien qu'ils ne soient pas le résultat d'une lecture scénaristique, ces songes ressemblent, à notre avis, à une sorte de « lieu omnivoyeur ». Le protagoniste se voit non seulement voir, mais aussi prendre part à l'action dans laquelle il se projette. Qui plus est, ces projections se rapprochent davantage de l'utopie, en ce sens qu'elles rassemblent les scènes d'un monde fantasmé et pratiquement inatteignable. Comme le lecteur

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, op. cit., p. 147.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 148.

de scénario, Omer tente, « par assemblage et reconstitution d'éléments disparates », de rapiécer le récit des vies des personnes qu'il espionne.

À partir de la notion de Voir chez Buci-Glucksmann, il nous semble qu'il soit possible d'analyser les scénarios d'Aquin de deux façons qui s'opposent. D'un côté, le Voir agirait comme une instance créatrice de subjectivité – que la formule « *Être, c'est Voir*¹⁷¹ » met en évidence –, ainsi que d'un monde tout entier. Nous verrons en effet comment, représentant la vision elle-même (notre premier lien avec le monde), le baroque représenterait le monde tout entier. De l'autre côté, le Voir travaillerait à détruire ces mêmes objets par la démultiplication extrême du regard et la tromperie qui en découle. Alors que le monde, pour les baroques, est illusoire et que l'art permet selon eux d'en illustrer la nature fallacieuse, la folie du voir, cette ambition de « voir le voir » et de représenter le regard, finirait donc par anéantir ce qu'elle tente de faire apparaître. Le projet de montrer la vision, « métaphore d'un univers représentable¹⁷² », mène à la destruction par « surcroît d'images¹⁷³ ».

Selon Buci-Glucksmann, l'œil est l'« Organe central du système baroque¹⁷⁴ », autour duquel la vie orbite. C'est d'abord à partir de lui que l'être peut faire l'expérience du monde et cette idée se retrouve au centre de l'exploration artistique des baroques. Nous avons mentionné la devise « *Être, c'est Voir* ». Pour elle, il s'agirait là du grand axiome du mouvement. Selon cette formule, le regard acquiert une portée ontologique, « épistémologique et esthétique¹⁷⁵ ». Cet « œil-monde se retrouve dans toutes les Allégories de la Vue qui peuplent les tableaux des XVI^e et XVII^e siècles¹⁷⁶ », et rend compte de la « Splendeur et [de la] toute-puissance du voir¹⁷⁷ ». Notamment par la mise en abyme – « la peinture de la peinture, miroirs des images¹⁷⁸ » –, la peinture baroque « met en scène le Voir lui-même, l'œil du peintre. [...] Le voir se fait dénombrement du multiple, répétition d'une profusion ordonnée, métaphore d'un univers

¹⁷¹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 92.

¹⁷² *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

représentable. » La représentation du regard devient donc une représentation allégorique du monde (cet « œil-monde ») qui fait du Voir l'instance créatrice d'une nouvelle réalité multiple.

Il nous semble que le scénario de la dramatique télévisuelle *Table tournante* mette en image cette énergie créatrice que nous attribuons au Voir. Comme nous l'avons précédemment mentionné, son intrigue est entièrement centrée sur le regard du protagoniste. C'est à partir de sa vision qu'Omer crée des mondes nouveaux dans lesquels ses fantasmes sont mis en scène. Il voit littéralement l'objet de son désir en songes avant de l'atteindre véritablement. Jean Starobinski explique que, dans l'art baroque, « l'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte¹⁷⁹. » La vision ne s'arrêterait donc pas à ce qui est vu, mais se poursuivrait vers ce qui est désiré. Le Voir baroque cherche toujours à aller plus loin que ce qui est présenté, puisque la vie, comme l'art, est faite d'illusions et est nécessairement trompeuse. Le texte de *Table tournante* illustre justement cet élan persévérant du regard, « animé par l'espoir d'accroître sa découverte ». En effet, Omer ne s'en tient jamais à ce qu'il voit, poussant toujours son regard plus loin que ce qui lui est donné au premier abord. Ce sont ses fantasmes qui le poussent à espionner les sept convives de la table de Laurence – la femme de ses rêves (littéralement) – au restaurant où il soupe : incapable de s'en tenir à la simple apparence, il imagine ce qu'il désire voir. Les séquences 17 et 18, dans lesquelles Omer converse avec une Laurence imaginée de l'autre côté d'un miroir, démontrent bien la « toute-puissance du voir » mentionnée par Buci-Glucksmann. La scène se déroule ainsi :

LIEU : SALLE DE MAQUILLAGE.

[...] LAURENCE : C'est un travail passionnant que vous faites...

PLAN DE COUPE : OMER AU BAR.

OMER : Et vous... qui êtes-vous?...

RETOUR À LAURENCE DANS LE MIROIR DE LA SALLE DE MAQUILLAGE [...]. LAURENCE REGARDE OMER DANS LE MIROIR DE MAQUILLAGE.

[...]

CONTRECHAMP : OMER, ASSIS AU RESTAURANT, LES DEUX COUDES SUR LA TABLE, CONTEMPLANT SON MIROIR ET TOUT CE QU'IL Y VOIT [Laurence dans la salle de maquillage]¹⁸⁰.

Dans cette séquence, sa vision permet au protagoniste d'interagir avec son monde onirique, par l'entremise du miroir. Non seulement Omer arrive-t-il à créer cet univers fictif à partir du Voir, mais il réussit même à communiquer avec celle qui s'y trouve. Ce passage illustre également la volonté

¹⁷⁹ Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999 [1961], p. 16.

¹⁸⁰ Hubert Aquin, « Table tournante », *op. cit.*, p. 355.

« d'accroître sa découverte ». À partir de ce qu'il observe dans le miroir, Omer construit un monde dans lequel ses fantasmes sont mis en action et qui lui permet de les vivre au moins partiellement. Ainsi, la série de songes qui compose *Table tournante* présente selon nous une exploration du Voir et de ses possibilités créatrices pour Omer.

Citant l'exemple des « grands mythes grecs de l'*hubris* et du danger du voir¹⁸¹ » repris par les artistes baroques, Christine Buci-Glucksmann, faisant référence au regard amoureux qui s'y développe, explique que

[L]e Regard, porté à son état d'incandescence, y est toujours puissance d'altération. [...] [L]'Éros baroque voit « dans un brouillats une flamme amoureuse », se ravit du « ravissant ombrage » de l'Aimé(e), se consume dans la perception flammifère du « rayonnant visage », s'anéantit dans le « miroir obscur ». Le voir dépossède, met « hors de soi » et confine à l'extase, au silence bruisant de langues ou à la folie d'amour¹⁸².

La séquence 38, dans laquelle Omer se voit en songe observer Laurence qui retire ses vêtements dans sa chambre d'hôtel, met parfaitement en scène, à notre avis, la notion de regard « à son état d'incandescence ». Tout d'abord, le protagoniste est bel et bien « confiné » à la fois à l'extase et à la folie d'amour. Bien qu'il revienne périodiquement à lui-même dans le premier niveau diégétique, sa réalité, il se voit hors de lui (en extase), dans un autre monde, celui de ses rêves, où ses fantasmes et le réel convergent et dans lequel sa « folie d'amour » est libérée. Toutefois, la « flamme amoureuse », le « ravissant ombrage de l'Aimée » vu par Omer dans son songe se consume rapidement, sa vision s'estompe : « LA CAMÉRA DEVIENT PLUS ELLIPTIQUE DANS CE QU'ELLE DÉVOILE... DE PLUS, LA VAPEUR DU BAIN EST SI FORTE QUE LES FORMES DE LAURENCE S'ESTOMPENT PEU À PEU, PUIS DISPARAISSENT DANS LE BROUILLARD FINAL...¹⁸³ » Lorsque cette séquence onirique se termine, Louise, la maîtresse du protagoniste – de laquelle il est maintenant désintéressé –, entre en scène. Le désir, une fois vu, « s'anéantit », ne laissant que le « miroir obscur » au moment où Louise apparaît. Le regard fantasmatique est littéralement porté, dans cette séquence, à l'état de combustion – rayonnant pendant un instant pour

¹⁸¹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 94. Les mythes en question sont ceux d'Orphée, de Narcisse, d'Actéon et de Méduse.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Hubert Aquin, « Table tournante », op. cit. 381.

ensuite être réduit en cendres. En ce sens, ce passage annonce la seconde manière dont le Voir s'articule dans les téléthéâtres de notre corpus : son côté destructeur.

À cet effet, Buci-Glucksmann définit ainsi le « [t]héorème premier du baroque : plus on voit, moins on est, plus on est, moins on voit¹⁸⁴. » Selon nous, *Double sens* met en scène le côté destructeur que nous attribuons au Voir. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, le regard – ou le trop de regard – est en partie ce qui cause la perte de Jean Gerson, personnage principal de cette dramatique télévisuelle. C'est au moment où Sylvie Servat – la policière de qui il est amoureux – le voit déguisé en Guillaume de Meung que le monde du protagoniste s'écroule et c'est lorsqu'elle le voit sans les masques de ses alter ego qu'il meurt. Qui plus est, c'est le voyeurisme – sa déviance du regard – qui l'entraîne dans cette situation. Son désir, ainsi que son incapacité à le contrôler, le mène à sa mort. Jean Starobinski écrit que « [v]oir ouvre la porte au désir, mais voir ne suffit pas au désir... Voir est un acte dangereux¹⁸⁵. » Le désir du protagoniste est premièrement mis en œuvre à partir du regard, mais il nous semble que ce désir devient dangereux lorsqu'il dépasse le simple regard, lorsque ce dernier ne « suffit pas au désir ». Rappelons à cet effet les séquences qui prennent fin abruptement au moment où ses victimes touchent le masque de Gerson : « SOUDAIN QUAND LA FEMME CARESSE LA JOUE DE L'HOMME, ON RECONNAÎT GERSON. LA FEMME A UN CRI D'HORREUR¹⁸⁶ »; « GERSON LUI PREND LA MAIN ET SE LA PORTE SUR SA JOUE... CRI D'HORREUR DE CYBLÈLE. COUPURE¹⁸⁷ »; « GERSON LUI PREND LA MAIN, L'OBLIGE À TOUCHER SON VISAGE, CASSIA A UNE FAIBLESSE, PERD CONNAISSANCE¹⁸⁸ ». Ces passages nous paraissent comme des allégories de la fonction mortifère du Voir : lorsqu'il n'est plus suffisant, il est meurtrier dans *Double sens*. Aussi, dans sa démonstration du regard dangereux, Buci-Glucksmann cite le personnage de Sigismond de *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca s'exclamant ainsi : « Voyant que le voir me donne ma mort, / je me meurs du désir de voir¹⁸⁹ ». À notre avis, ces vers auraient pu être les paroles de Jean Gerson. Elles décrivent parfaitement la situation du personnage, car c'est un rapport au voir similaire à celui de Sigismond qui le mène à sa perte. Son désir de voir s'avère fatal : la pulsion scopique se transforme finalement en pulsion de mort lorsqu'il voit le voir – lorsque le regard apparaît au moment où il est surpris

¹⁸⁴ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 120.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 96. Voir la note de bas de page 1.

¹⁸⁶ Hubert Aquin, « Double sens », op. cit., p. 478.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 483.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 487.

¹⁸⁹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 98.

dans l'acte de désirer. C'est donc à ce moment où le protagoniste atteint ce que nous décrivions en début de chapitre, à l'instar de Christine Buci-Glucksmann, comme étant un « lieu omnivoyeur » (c'est-à-dire, « voir le voir ») qu'il est condamné à sa perte. Ainsi, si nous revenons au théorème premier du baroque cité un peu plus haut, il nous semble que la formule suivante, à la lumière des vers de Calderón, décrirait bien ce Voir destructeur à l'œuvre dans *Double sens*: plus Gerson voit, moins il est – et dans son cas aussi, plus il est vu, moins il est – et plus il est, moins il voit. En effet, c'est lorsqu'il est finalement « lui-même » devant Sylvie qu'il ne la voit pas échanger les deux verres de scotch (un étant empoisonné, destiné à la jeune femme, et un qui ne l'est pas pour lui) ni la ruse qu'elle emploie pour ce faire.

Buci-Glucksmann écrit également que « [l]a vision induit donc une perte des qualités et des qualifications ontologiques du « sujet » hors de soi, comme de l'objet promu au change perpétuel, à l'anamorphose et à la métamorphose. » La séquence 75 de *Double sens*, dans laquelle le protagoniste, déguisé en Guillaume de Meung, se livre à une tirade sur son identité (et la perte de celle-ci) nous semble également éclairante quant à la « perte des qualités et des qualifications ontologique du sujet » à laquelle peut mener le Voir. Dans cette réplique, Gerson, de retour chez lui suite à un meurtre raté, dit ceci : « (AJUSTANT SON MASQUE) Je vis masqué; sans ce déguisement, je cesse immédiatement d'exister... mon identité se perd dans le néant¹⁹⁰... » Ici, le « sujet hors de soi » l'est en raison de la métamorphose constante nécessaire pour conserver l'anonymat du criminel. La démultiplication de son identité est précisément ce qui cause la perte d'existence. Qui plus est, c'est d'abord le désir de voir, son voyeurisme, qui force Gerson à se masquer, le faisant ainsi se perdre dans le néant.

Comme dans *Double sens*, bien que d'une façon différente, la multiplicité destructrice occupe une place importante dans l'exploration baroque du regard qui s'articule dans le téléthéâtre *Table tournante*. Si les identités n'y sont pas démultipliées, c'est plutôt l'image qui l'est, notamment à travers les jeux de miroirs et de rêveries qui sont au cœur de l'intrigue. Le trop de regard en cause dans la mort de Jean Gerson, dans *Double sens*, est plutôt mise en œuvre par le décuplement des mises en abyme qui forment *Table tournante*. Il s'agit là d'une des caractéristiques de l'art baroque relatives au regard qui nous semblent les plus significatives dans l'étude du texte de cette dramatique télévisuelle. Buci-Glucksmann écrit justement à propos de l'art de cette période qu'en

faisant proliférer du signifiant à l'état pur dans le vertige d'un sens perdu, sacrifié et sacrificiel, le baroque construit *une mimétique du rien*. La profusion jousseuse des multiplicités corporelles et des

¹⁹⁰ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.* p. 534.

rêveries érotiques s'opère sur fond d'une perte et d'une béance initiale. [...] Au vide sans images de toute une tradition mystique rhénane, le baroque n'opposerait-il pas un vide par surcroît d'images, un moment où les grandes ordonnances architecturales, surchargées en ellipses, basculent dans une sorte de vertige, d'abîme du visuel¹⁹¹.

La « mimétique du rien » mentionnée ici nous semble trouver écho dans le « Mot de l'auteur » qui précède le scénario de *Table tournante* dans l'édition critique des *Téléthéâtres*. Rappelons qu'Aquin y décrivait sa volonté de créer « un spectacle à la fois éblouissant et dépourvu de toute théâtralité [...] [et] un spectacle vide et sciemment organisé comme tel par ceux qui l'ont composé¹⁹². » La formule d'un spectacle éblouissant mais vide ressemble grandement, à notre sens, au « vide par surcroît d'images » que Buci-Glucksmann associe à l'art baroque. Les mises en abyme répétées qui agissent comme un moteur de l'intrigue de *Table tournante*, ainsi que les artifices et les effets spéciaux prévus par le scénario nous font penser que c'est justement cette mimétique du rien qui est mise en scène. La dramatique télévisuelle se développe pratiquement uniquement autour des rêveries d'Omer et donc de séquences qui ne sont que le fruit de son imagination. La centralité de ce que le protagoniste voit en songes crée justement « une émission dramatique vide de tout drame, une forme sans contenu ou plutôt : une forme avec un pseudo-contenu, sans déroulement logique¹⁹³ ». *Table tournante* met donc exactement en scène « la profusion jouisseuse [...] des rêveries érotiques » que mentionne Buci-Glucksmann et en fait d'une certaine façon son moteur diégétique. Dès lors, le « surcroît d'images » remplace le « pseudo-contenu » du scénario et crée une béance. Enfin, la démultiplication des trompe-l'œil et des artifices – notamment l'utilisation du miroir et les rembobinages de certaines scènes qui sont reprises plusieurs fois – prévue dans le texte scénaristique d'Aquin rappelle non seulement l'idée baroque d'un monde illusoire, mais elle témoigne également d'un Voir qui mettrait à mal la représentation : « L'œil baroque de la merveille, du pluriel jouisseur, [...] est aussi celui de la désillusion (*desangano*), un spectacle fatal, un théâtre d'affliction et de deuil¹⁹⁴. » Le faste baroque du texte serait, à notre sens, précisément ce qui met en évidence le vide de l'intrigue. À force de multiplier les artifices, le contenu tomberait dans l'artificiel, l'illusoire.

¹⁹¹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 105. L'auteur souligne.

¹⁹² Aquin Hubert, « Un mot de l'auteur », op. cit., p. 325.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁹⁴ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 94.

2.2 Image-simulacre

En plus de mettre en évidence la façon dont le Voir crée un vide dans l'intrigue, les effets spéciaux et le travail de montage qu'Hubert Aquin prévoit dans le scénario de *Table tournante* témoignent en eux-mêmes du penchant baroque de ce téléthéâtre. Nous étudierons maintenant comment ces procédés propres à l'écriture scénaristique font écho à l'exploration scopique de ce mouvement artistique. Emmanuel Plasseraud, convoquant Carl Havelange dans son étude sur l'imaginaire baroque au cinéma, explique comment un nouveau regard sur le monde s'installe durant les XV^e et XVI^e siècles. En effet, jusqu'à ce moment,

l'œil [était] « dans » le monde, et il [pouvait] d'ailleurs avoir une influence directe sur les choses du monde [...]. À partir de la Renaissance, l'image s'installe entre l'œil et le monde au moyen de différents dispositifs (*camera obscura*, télescope, dispositifs perspectivistes), et c'est elle que l'on regarde, car elle n'est pas un produit de nos sens, qui nous trompent, mais de notre raison¹⁹⁵.

La notion d'écriture lenticulaire qu'Adam Ganz associe au genre scénaristique nous semble faire le pont entre le principe de projection et les mécanismes de la lecture de scénario. Comme le mentionne Plasseraud, après la Renaissance, le regard sur le monde devient médiatisé par certains dispositifs technologiques nouveaux qui, selon notre compréhension, agissent un peu comme des lentilles au travers desquelles le monde est perçu. À notre avis, le principe de l'écriture lenticulaire peut en ce sens expliquer cette nouvelle façon de voir : si la lecture de scénario implique toujours une lentille implicite – celle de la caméra –, ce serait notre rapport au monde qui, à partir de la Renaissance, passe par une lentille. Ainsi, si

la représentation classique s'institue sur une croyance en sa capacité à être un instrument de connaissance, [...] le baroque va [la] mettre à mal en montrant comment les techniques représentatives sont aussi créatrices d'illusions, d'artifices, et par suite qu'elles sont elles-mêmes illusives et artificielles¹⁹⁶.

Le baroque utiliserait donc cette lentille entre l'œil et le monde pour montrer comment, tout comme nos sens, notre raison peut nous tromper. À notre avis, les scénarios de notre corpus d'étude illustrent doublement cette ambition de l'art baroque : dans la matérialité même de l'écriture et de la lecture scénaristique, ainsi qu'à travers ce que les œuvres mettent en scène. Pour ce faire, le scénario de *Table tournante* envisage de nombreux effets pour tromper l'éventuel spectateur. Évidemment, la plupart de ceux-ci sont explicités comme tels pour le lecteur scénaristique, qui a accès aux didascalies dans lesquelles

¹⁹⁵ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, op. cit., p. 36.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

sont non seulement décrits les procédés visuels prévus, mais également l'anticipation de la réception du spectateur au moment de la diffusion. Ceci étant dit, il nous semble que ces effets visuels, sans pour autant toujours surprendre ou tromper le lecteur, témoignent néanmoins de la volonté d'établir une intrigue en trompe-l'œil. Qui plus est, certains passages oniriques ne sont pas a priori présentés comme tels. La séquence 41, par exemple, dans laquelle Omer se joint à la table des clients qu'il espionne et « ENLACE [LAURENCE] MAGNIFIQUEMENT ET LUI DONNE UN LONG ET TENDRE BAISER... LONG À MORT ET SUPERBE¹⁹⁷!!! », ne l'est pas. Le lecteur/adaptateur apprend seulement à la séquence suivante que le protagoniste regardait « LA SCÈNE QU'[OMER] VIENT D'IMAGINER, DANS LE MIROIR¹⁹⁸. » Même à la lecture, donc, le scénario trompe et mène à croire que les songes d'Omer sont parfois sa réalité.

Plusieurs effets spéciaux visant souvent à faire la transition entre les scènes vécues et les scènes fantasmées jouent sur la vision du protagoniste et, par le fait même, sur celle du lecteur/adaptateur. Ces « nombreux dérèglements qui traversent *Table tournante* contribuent à mettre en œuvre une réalité plastique et mouvante, en accord avec les propensions fantasmatiques d'Omer¹⁹⁹. » Les effets qui nous intéressent le plus ici sont généralement ceux qui marquent la fin des songes du personnage principal – qui se terminent parfois très abruptement. Quelques exceptions qui nous semblent pertinentes apparaissent à des moments forts de la relation entre Omer et Laurence. La première se trouve à la séquence 10, au moment où Laurence fait son entrée dans le restaurant et « OCCUPE TOUTE L'IMAGE²⁰⁰. » La didascalie initiale de cette scène est longue et détaillée, décrivant la jeune femme se métamorphosant devant la caméra qui prend le point de vue d'Omer :

SON IMAGE SE FIGE, PUIS REPREND, SE BROUILLE, SE DÉROULE À DIVERS RYTHMES. PUIS, QUAND L'IMAGE REDEVIENT NETTE, LAURENCE N'A PLUS LA MÊME COIFFURE. LA CAMÉRA DÉTAILLE SA TOILETTE PAR DE TRÈS GROS PLANS. LORSQUE LA CAMÉRA REVIENT AU VISAGE DE LAURENCE, ON VOIT QU'ELLE PORTE D'AUTRES BIJOUX. À MESURE QU'ELLE PROCÈDE VERS LA TABLE, LAURENCE SE MODIFIE, CHANGE DU TOUT AU TOUT, NE SE RESSEMBLE PLUS, SE MULTIPLIE OU SE DILATE. PRODUIRE UN EFFET D'ÉBLOUISSEMENT COMME SI DES RAYONS ÉMANAIENT DU CORPS MÊME DE LAURENCE. EN CONTRECHAMPS, OMER, AVEUGLÉ, SE CACHE LES YEUX. [...] CETTE SUITE D'IMAGES DOIT DONNER UNE SENSATION D'ARRÊT DU TEMPS : L'APPARITION VISUELLE DE LAURENCE CONSTITUE UN ÉVÈNEMENT. MANIFESTEMENT, OMER EST ENVOÛTÉ PAR LAURENCE²⁰¹.

¹⁹⁷ Hubert Aquin, « Table tournante », *op. cit.*, p. 386.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 386.

¹⁹⁹ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁰ Hubert Aquin, « Table tournante », *op. cit.*, p. 346.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 346-347.

Avant même que la didascalie décrive son impact sur le protagoniste, ce passage dénote comment celui-ci est chamboulé par cette entrée en scène. Ce bouleversement est illustré notamment par les rayons qui « émanent » du corps de Laurence et aveuglent Omer. L'apparition est tellement signifiante qu'il doit s'en cacher les yeux, incapable de regarder le nouvel objet de ses fantasmes. Alors que le protagoniste est dans l'incapacité de voir, les trucages que prévoit le scénario permettent au lecteur/adaptateur de comprendre clairement que Laurence devient, dès son entrée, le centre de l'attention d'Omer – et de l'intrigue par le fait même. L'importance de son arrivée est ainsi mise en évidence par les effets visuels qui sont prévus pour cette scène, pour Omer comme pour le lecteur/adaptateur. Tous les regards sont, littéralement et figurativement, portés vers elle.

Par un tel usage des ressources expressives et des aptitudes fictionnelles de l'image télévisuelle, Aquin rompt avec une activité téléthéâtrale axée sur le dialogue et institue un emploi ludique et filmique de ce type de récit, qui agrémentera l'ensemble de ses créations ultérieures²⁰².

Ainsi, la séquence d'entrée de Laurence démontre comment le scénario de *Table tournante* est grandement porté par le visuel et comment les distorsions du regard, rendues possibles grâce aux avancées techniques de postproduction, sont centrales à la construction du récit.

Un autre effet de montage, le ralenti, vient mettre en évidence l'importance d'un second moment fort du récit, lorsqu'Omer se dirige finalement vers Laurence pour lui parler dans les dernières séquences du téléthéâtre. D'abord, cette scène est reprise trois fois – les deux premières étant le fruit de l'imagination du protagoniste et la dernière étant véritable. Pour ce faire, le scénario envisage de jouer sur le rythme de l'image :

LA SCÈNE REPREND SON COURS ALORS QU'OMER S'APPROCHAIT DE LA TABLE DE LAURENCE. PLAN FIGÉ D'OMER EN MARCHÉ VERS LAURENCE. PUIS REDÉPART AU RALENTI : OMER SE DIRIGE (AU RALENTI VERS LA TABLE DE LAURENCE – HISTOIRE DE BIEN MARQUER L'IMPORTANCE DES DERNIÈRES SECONDES QUI LE SÉPARE DE LA VRAIE LAURENCE. LE DÉROULEMENT DES IMAGES SE NORMALISE QUAND OMER EST RENDU TOUT PRÈS DE LAURENCE²⁰³.

Encore une fois, le travail de postproduction qu'Aquin imagine souligne le caractère marquant de ce passage. Si la didascalie indique clairement « L'IMPORTANCE DES DERNIÈRES SECONDES QUI LE [OMER]

²⁰² François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 59. Les projets de téléthéâtres *Œdipe* et *Œdipe recommencé*, par exemple, reprennent plusieurs des trucages qui sont utilisés dans *Table tournante*. De plus, leur récit est construit d'une manière similaire à ce dernier, troquant les rêveries d'Omer pour des retours en arrière (*flash-backs*) de la vie d'Œdipe.

²⁰³ Hubert Aquin, « Table tournante », *op. cit.*, p. 387.

SÉPARENT DE LA VRAIE LAURENCE », c'est encore à partir du jeu visuel que sa force d'évocation est représentée. Cela est d'autant plus mis en évidence par la reprise de cette scène trois fois plutôt qu'une, différemment à chaque fois. Notons enfin que les trucages ne font leur apparition qu'à la dernière d'entre elles, celle qui n'est pas rêvée. L'arrêt sur image et le ralenti, comme le mentionne la didascalie, permettent de faire une sorte de pause, donnant au lecteur/adaptateur le temps de bien mesurer l'importance de ce moment attendu depuis les premières séquences du scénario.

Les effets utilisés pour marquer la fin des rêveries d'Omer sont plus répandus, parfois mis en œuvre à travers la description de jeux de caméra relativement complexes, d'autres fois par des trucages visuels à inclure au montage. Étant donné que les songes du protagoniste sont souvent imaginés dans des miroirs, plusieurs effets spéciaux sont créés à partir de ceux-ci. Par exemple, à la séquence 19, qui suit la rêverie dans laquelle Laurence et le protagoniste se trouvent sur un plateau de tournage, « LE MIROIR OÙ REGARDAIT OMER DÉGOULINE²⁰⁴ ». Aussi, à la séquence 42, Omer « LANCE SON VERRE SUR LA CAMÉRA (EN RÉALITÉ : EN DIRECTION D'UN MIROIR SUR LEQUEL EST BRAQUÉE LA CAMÉRA). EFFET DE VERRE QUI SE FENDILLE EN MILLIERS D'ALVÉOLES – COMME UN PARE-BRISE D'AUTO²⁰⁵. » Enfin, de manière similaire, l'image se fracture à deux reprises suite à des actions des personnages. D'abord, à la séquence 32, « L'IMAGE SE PULVÉRISE COMME UN MIROIR SOUS L'IMPACT D'UN COUP DE FEU²⁰⁶ » lorsque Charles tire sur Omer avec un revolver. Ensuite, à la séquence 35, lorsque Léopold gifle Éva, « L'IMAGE SE MORCELLE OPTIQUEMENT²⁰⁷. » Ces trucages à notre avis, mettent en évidence la lentille entre l'œil et le monde sur laquelle les baroques jouaient pour donner à voir l'artificialité du monde. La lentille de caméra, immanente à l'écriture scénaristique, n'est-elle pas justement l'instance qui fait le pont entre notre regard et le regard écranique? En ce sens, il nous semble que, lorsqu'elle se casse, c'est aussi notre vision, tout comme le monde onirique d'Omer, qui se fracture.

Enfin, ces nombreux procédés utilisés pour marquer les transitions entre les différentes scènes, ainsi qu'entre les mondes oniriques et réels du protagoniste, témoignent à notre avis d'une volonté de jouer sur les possibilités visuelles du genre scénaristique. Ils démontrent également les inclinations baroques du

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 356.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 387.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 373

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 377.

texte aquinien, multipliant les trompe-l'œil et jouant sur les niveaux de fiction. Comme l'explique Plasseraud,

[c]hez les baroques, [...] tout est susceptible d'apparaître et de disparaître à tout instant, par l'effet des trucages et des illusions qu'ils créent. En dissolvant la matière, ou en l'escamotant, en présentant des reflets trompeurs ou des ombres inconsistantes, ils proposent un monde en perpétuelle métamorphose, où l'être n'est jamais que ce qui paraît²⁰⁸.

Table tournante met justement en scène « un monde en perpétuelle métamorphose », un monde qui, à tout moment, peut être modifié par « les nombreux dérèglements qui [...] contribuent à mettre en œuvre une réalité plastique et mouvante²⁰⁹ », mentionnés plus tôt avec François Harvey, et joue sur la vision des personnages et du lecteur/adaptateur.

2.3 Illusion et anamorphose

Si les distorsions du regard mises en œuvre par les effets spéciaux dans *Table tournante* mettent en lumière une esthétique baroque inhérente à l'écriture aquinienne, elles mettent également en valeur une caractéristique que l'on retrouve beaucoup dans l'art de cette période artistique. Nous avons déjà mentionné les trompe-l'œil, les trucages et les simulacres qui sont des moyens pour le baroque de représenter la facticité de la vie. Ces procédés sont tous, en quelque sorte, des façons de représenter un monde illusoire que nos sens, trompeurs, ne peuvent pas saisir dans son entièreté. Ainsi, l'illusion, omniprésente dans l'art baroque, en donnant à voir ce qui n'est pas, révèle la condition humaine telle qu'elle est comprise à cette époque. Se référant à Richard Alewyn, Christine Buci-Glucksmann écrit que

« [l']illusion baroque est toujours consciente et voulue, elle refuse de séduire l'âme ou même de tromper la raison, elle veut séduire le sens. » Si la vie est un rêve, le monde est bien un théâtre, et le théâtre est « ce monde intermédiaire », métaphore d'un visible invisible et d'un invisible visible, d'un « *ingannar gli occhi* » selon la formulation italienne²¹⁰.

Le monde étant un théâtre, donc, il est lui-même un trompe-l'œil (« *ingannare gli occhi* » signifie « tromper les yeux » en italien). Impossible à comprendre puisqu'il est trompeur par nature, il serait par le fait même impossible à représenter : c'est « parce que le monde est une illusion que les images n'en

²⁰⁸ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, op. cit., p. 93.

²⁰⁹ François Harvey, « Introduction », op. cit., p. 59.

²¹⁰ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 33. L'autrice souligne.

peuvent être que des reflets trompeurs, des simulacres²¹¹. » L'art baroque apparaît donc comme une représentation non pas du monde, mais d'une perception de celui-ci, et s'annonce comme tel.

Le téléthéâtre *Table tournante* met en scène l'illusion dans son utilisation répétée des effets spéciaux, des mises en abyme et de la métamorphose. Ceci étant dit, il nous semble que, dans la nature même de l'écriture scénaristique se trouve une part de tromperie. Pour Emmanuel Plasseraud,

[l']illusion est le propre du cinéma, comme de la magie, du cerveau et du monde. Le cinéaste est un illusionniste, il fabrique un univers fictif et factice, qui possède ses lois propres [...], et surtout qui se dénonce comme tel en ne tentant pas de « naturaliser » ses effets [...]²¹².

Bien que le chercheur ne fasse pas l'étude du scénario, il nous semble que l'idée selon laquelle le cinéaste serait un illusionniste, fabriquant un univers fictif, pourrait également s'appliquer au scénariste. En effet, comme le cinéaste, « il fabrique un univers fictif et factice » qui est toujours explicitement compris comme tel en raison du pacte de lecture fictionnelle. L'écriture scénaristique est une entreprise illusionniste, puisqu'elle implique toujours déjà un univers fictif (comme toute écriture de fiction), mais également par sa nature générique hybride qui suppose la projection d'un film sur l'écran intérieur du lecteur/adaptateur. Si l'image cinématographique trompe – d'abord parce qu'elle « ne possède que deux dimensions spatiales, alors que nous vivons dans un monde qui en possède trois²¹³ » –, est-ce que le scénario ne tromperait-il pas, lui, dans sa façon de nous faire voir ce qui n'est pas? Si la lecture scénaristique crée en quelque sorte l'illusion d'un film projeté sur notre écran mental, c'est qu'elle permet de voir quelque chose qui est absent avant son actualisation par l'acte de lecture. Tel qu'il a été mentionné dans l'introduction du présent mémoire avec les travaux de Fabien Gris, le scénario « doit susciter chez son lecteur la projection mentale d'un film à partir du texte [...]. Il y a bien transport entre les mots et une configuration audiovisuelle imaginaire²¹⁴. » Il serait donc un « objet langagier qui est sans cesse doublé, en amont comme en aval, par un film invisible, d'où il procède et vers lequel il tend²¹⁵. » Ainsi, le scénario, créant un simulacre de film

²¹¹ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, op. cit., p. 87.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p. 57.

²¹⁴ Fabien Gris, « Littérature contemporaine et scénario: les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », op. cit.

²¹⁵ *Ibid.*

(ou de téléthéâtre, en ce qui nous concerne) dans l'esprit du lecteur/adaptateur, fonctionne un peu à la manière d'une illusion : il donne à voir ce qui n'est pas et se présente comme tel.

Table tournante, nous l'avons vu, est construit à partir de multiples mises en abyme prenant la forme de rêveries du personnage principal. Ces dernières représentent, déjà à leur façon, une forme de simulacre : le scénario met en scène ce qu'Omer voit dans ses songes fantasmatiques, qui sont de pures inventions. Cependant, pour Emmanuel Plasseraud, la « mise en abîme permet aussi d'inscrire la conscience que l'on a de l'illusion, en laquelle consiste un film, au sein même de l'œuvre²¹⁶. » Elle accomplit, en ce sens, un double travail : d'abord tromperie visuelle, structurant l'intrigue dans *Table tournante* et donnant à voir un monde extérieur à celui de la réalité diégétique, elle est également, par le fait même, une manière pour le récit de s'annoncer lui-même comme un univers fictif. Aussi, les nombreuses métamorphoses des personnages, de leur apparence et de leurs habits, ainsi que celles des décors réaffirment également l'importance de l'illusion dans le scénario. À plusieurs reprises, Laurence change du tout au tout sous le regard d'Omer : sa coiffure, ses bijoux, ses vêtements sont tour à tour transformés d'un plan à l'autre. Ces changements mettent en évidence l'in vraisemblance de l'intrigue et de ce qui y est mis en scène – c'est-à-dire une série de simulacres montrant les désirs du protagoniste. Dans un même ordre d'idées, Omer échange régulièrement de place avec d'autres personnages dans les passages oniriques, ce qui lui permet de « participer » à la discussion qu'il observe à distance. Bien qu'il n'entende pas vraiment ce qui se dit, ces conversations fictives dans lesquelles il s'insère servent à alimenter les récits qu'il se fait à propos des gens qu'il espionne. En ce sens, une illusion en amène une autre – toutes deux étant le fruit de l'imagination du protagoniste.

Dans son étude du Voir baroque, Christine Buci-Glucksmann écrit que

l'on pourrait définir l'œil baroque comme un regard anamorphique. Dans son appétit quasi pulsionnel de merveilleux, d'artifices, d'inattendu et de désillusion de l'apparaître. Mais aussi, et principalement, dans son souci de construire des artefacts artistiques, des faits factices, mettant en œuvre une loi et ses variations, ses perversions, ses points de vue²¹⁷.

Il nous semble que l'anamorphose, illusion d'optique chère aux baroques, soit particulièrement évocatrice dans notre étude de *Table tournante*, texte qui se développe en quelque sorte selon un principe anamorphique. Donnant d'abord à voir une première image – celle qui se déroule véritablement dans le

²¹⁶ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, op. cit., p. 87.

²¹⁷ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 100.

restaurant –, le scénario change le point de vue pour en faire apparaître une nouvelle dans les songes du protagoniste. L'intrigue se déroule à la manière d'un tableau qui, toujours changeant, présente les mêmes événements différemment selon l'angle qui est pris pour les montrer. La dramatique télévisuelle apparaît, en ce sens, comme une composition anamorphique dans laquelle plusieurs images sont déformées d'une séquence à l'autre, d'un point de vue à l'autre. Ceci étant dit, si *Table tournante* se révèle dans sa construction même comme étant travaillé par cette illusion d'optique, cette dernière y est aussi largement mise en scène. Il nous semble que le regard d'Omer puisse tout à fait être qualifié d'anamorphique, tout comme l'œil baroque que mentionne Buci-Glucksmann. En effet, on peut décrire l'œil du protagoniste comme résultant d'un « appétit quasi pulsionnel de merveilleux, d'artifices [et] d'inattendu ». De plus, le voyeurisme d'Omer témoigne d'un « souci de construire [...] des faits factices, mettant en œuvre une loi et ses variations, ses perversions, ses points de vue²¹⁸ ». C'est précisément ce qui est représenté dans le téléthéâtre.

Plusieurs passages nous semblent mettre en scène le regard anamorphique. Par exemple, les séquences dans lesquelles Omer s'imagine la relation d'Henri et Sylvie dans le magasin d'antiquaire. Le scénario nous montre d'abord le couple arrivant au restaurant, puis déforme cette réalité pour donner à voir leur relation sous un tout autre angle : celui du songe du protagoniste qui les voit en privé, durant une dispute. Lorsqu'Émile, le barman, mentionne que, contrairement à ce qu'Omer croyait, le magasin d'Henri est très fructueux, l'image est à nouveau déformée et montre les conjoints sous une nouvelle lumière. Omer semble ainsi dresser, à la manière d'un peintre (ou d'un cinéaste), le portrait de ceux qu'il espionne, de différents angles. Tour à tour, la représentation initiale se métamorphose au fil de la lecture, selon le point de vue qui est révélé. C'est un peu comme s'il se trouvait devant *Les Ambassadeurs* d'Hans Holbein le Jeune (Annexe A, Figure 1), toile emblématique de l'anamorphose en peinture dans laquelle un crâne apparaît lorsque l'angle à partir duquel on regarde change. Plusieurs autres passages reprennent une dynamique similaire, notamment les séquences 37 et 38, durant lesquelles Omer s'imagine dans la chambre d'hôtel de Laurence, la regardant se déshabiller et prendre son bain. Les deux scènes reprennent le même décor et presque les mêmes actions. Cependant, comme si la première n'était pas exactement comme le protagoniste aurait voulu la voir, la seconde est légèrement modifiée pour mieux illustrer ses fantasmes. Ainsi, ces deux séquences semblent être construites de manière anamorphique : la deuxième étant révélée lorsque le point de vue sur la première change.

²¹⁸ Nous soulignons.

Ce même procédé anamorphique se retrouve également dans le scénario *Double sens*. Par exemple, la séquence 42 met en scène un retour en arrière (*flash-back*) imaginé par le protagoniste Jean Gerson dans lequel il se rejoue les événements de la séquence 39 qui a lieu à la suite de la consommation de son amour avec Sylvie Servat. À la fin de la scène originale, le texte montre une « IMAGE FIGÉE DE SYLVIE ET DE GERSON. IL LA TIENT PAR LA GORGE²¹⁹ ». L'image figée nous laisse comprendre qu'il s'agit d'un fantasme de Gerson. Dans le retour en arrière, Sylvie « EST LÀ PRÈS DE LUI, DANS UNE PROXIMITÉ "LOINTAINE", INTOUCHABLE, VAPOREUSE²²⁰ » et le protagoniste « CARESSE LA GORGE DE SYLVIE » plutôt que de la « tenir ». Dans la première séquence, Gerson récite des vers du poète Lucrèce parmi lesquels on peut lire : « Ceux qui cèdent à l'amour se consomment et succombent à leur peine [...]. De la source même des plaisirs surgit je ne sais quelle amertume qui prend à la gorge²²¹. » Cette citation est à nouveau scandée, en voix hors champ, dans la deuxième séquence. Le retour en arrière se termine abruptement au moment où Gerson se coupe en se rasant et n'arrive pas à cesser l'hémorragie. *Double sens* reprend donc l'anamorphose de manière similaire à celle qu'on retrouve dans *Table tournante*. Cependant, cette scène semble très signifiante dans le déroulement du scénario de *Double sens* et dans la relation entre Gerson et Servat. En effet, la séquence 39 montre la dernière fois que les deux amants se voient sans déguisement. Elle représente également un moment fort, puisque, nous l'avons mentionné, c'est dans cette scène qu'ils consomment leur amour. La séquence 42, pour sa part, est la dernière avant que Sylvie devienne agente double et se déguise en Marie Dunant. C'est, en quelque sorte, le début de la fin pour Jean Gerson. À partir de ce moment, les murs se referment, son déguisement s'évapore et, ultimement, il trouve la mort. La violence avec laquelle se clôt le retour en arrière (la coupure au rasoir), ainsi que la difficulté à réparer son erreur annoncent ce qui attend le protagoniste pour la suite. Les mots de Lucrèce prennent alors tout leur sens : ayant « cédé à l'amour », le protagoniste « se consume » et « succombera » à sa peine. Dès lors, le retour en arrière apparaît comme le point tournant du scénario. Cette scène ré-imaginée reprend le procédé anamorphique que l'on trouvait dans *Table tournante*, mais, si la deuxième séquence est légèrement modifiée, il nous semble que c'est toute la seconde partie du scénario qui est présentée en anamorphose. En effet, ce passage provoque un changement drastique de point de vue pour Gerson. Il remet en question sa folie meurtrière, qu'il n'arrive d'ailleurs plus à accomplir – les deux tentatives de meurtre qui sont mises en scène après ce moment sont ratées (la victime de la seconde étant Sylvie Servat).

²¹⁹ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 509.

²²⁰ *Ibid.*, p. 513.

²²¹ *Ibid.*, p. 508.

Ainsi, l'usage de ce procédé anamorphique dans le scénario *Double sens* est déterminant dans le développement de l'intrigue, tout comme il l'est pour la vie de son protagoniste.

Enfin, nous savons grâce au travail colossal des commentateurs d'Hubert Aquin – notamment dans le cadre des éditions critiques de son œuvre publiées chez Bibliothèque québécoise – qui ont fait l'analyse, entre autres, de son journal, de sa bibliothèque et de ses notes de cours, que l'écrivain s'est beaucoup intéressé à l'esthétique « baroque » de certains auteurs (Joyce, Faulkner, Nabokov, par exemple)²²². Guylaine Massoutre, dans son introduction à l'édition critique du recueil d'essais *Point de fuite*, décrit la relation entre l'écrivain et son lecteur qu'explore Aquin au moment d'écrire ce livre. Citant les notes de lecture de l'auteur, qui y cite lui-même Abraham Moles, elle écrit que, pour eux, « il y a peu de différence entre découvrir et créer : "Celui qui découvre telle signification à une œuvre n'est-il pas co-créateur de l'œuvre en ce sens qu'il construit une signification qu'il croyait mettre au jour?"²²³ » Cette idée selon laquelle le lecteur participe à la création d'une œuvre se rapprocherait d'une forme d'anamorphose, étant donné qu'il donne un nouveau point de vue à ce qui est lu. Comme Massoutre l'explique, « [c]e savoir du lecteur, rejoint dans l'acte d'écriture, [...] établit l'anamorphose comme une pratique iconoclaste dans la relation perturbée auteur-lecteur²²⁴ ». Cette relation est d'ailleurs au cœur des préoccupations du travail de création d'Aquin durant les dernières années de sa vie – elle « devient [même] une réelle obsession²²⁵ ». Ainsi, rappelant les théories de la réception de l'École de Constance, le lecteur aquinien acquiert ce statut de « co-créateur », mettant en évidence l'importance de son regard dans l'élaboration de l'œuvre. L'anamorphose se retrouve donc à trois niveaux dans le téléthéâtre *Table tournante* : d'abord dans l'illusion d'optique classique qui est mise en scène dans le scénario; dans la structure que prend l'intrigue; puis, dans l'acte de lecture qui crée un nouveau point de vue, décentrant le texte vers une nouvelle signification.

²²² Les éditions critiques de l'œuvre d'Hubert Aquin sont nombreuses et représentent un travail de recherche très approfondi. Certains des cours qu'il a donnés portaient sur le baroque. Pour les commentaires sur le baroque auquel nous référons ici, cf. Hubert Aquin, *Journal, 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot et Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [1992] ; Hubert Aquin, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, 316 p.

²²³ Hubert Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, p. LXXII.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ François Harvey, « Hubert Aquin *fade out* : excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 2019, p. 137-157, en ligne < <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/1061910ar> >, consulté le 14 septembre 2024.

2.4 Miroirs

Une des œuvres d'art les plus emblématiques du mouvement baroque est *Les Ménines* (*Las Meninas*) de Diego Vélasquez (Annexe A, Figure 2), datant de 1656. Dans cette huile sur toile sont représentés plusieurs personnages de la cour du roi Philippe IV dans une grande pièce de son palais. L'esthétique baroque de cette peinture tiendrait entre autres au fait que Vélasquez s'y représente lui-même dans l'action de peindre, mais également dans la représentation d'un miroir à l'arrière-plan dans lequel on peut voir le reflet de Philippe IV et de sa femme. Ces derniers se trouveraient, par ce jeu de perspective, à l'extérieur du tableau, dans la position de celui qui le regarde. Nous avons vu avec Christine Buci-Glucksmann qu'une des préoccupations baroques était de représenter le Voir. Ce serait selon elle ce que Vélasquez réussit avec cette œuvre phare du mouvement artistique. Emmanuel Plasseraud, pour sa part, écrit que « le sujet du tableau est ce qui est absent, sauf par son reflet, le couple royal qui apparaît dans le miroir du fond²²⁶. » Il mentionne également que le « reflet est, avec l'ombre, l'autre grande métaphore offerte par la tradition philosophique à la notion de simulacre²²⁷. » Il nous semble que, dans une perspective similaire, le sujet de *Table tournante* serait ce qui est absent, sauf dans les reflets que présentent les miroirs, c'est-à-dire les fantasmes d'Omer, qui n'existent que dans son imagination. Ces scènes oniriques, nous l'avons vu, sont d'ailleurs souvent représentées dans des miroirs. Selon Plasseraud, justement, le « baroque commence lorsque le sujet de la représentation n'est plus le réel, mais son reflet dans un miroir ou une étendue d'eau²²⁸. » À notre avis, c'est précisément ce que le scénario d'Aquin met en scène : un reflet fantasmé de la réalité du protagoniste dans des miroirs qui leur donnent vie. En outre, quelques-uns de ses songes le mettent lui-même en scène dans l'action de voir. Comme Vélasquez dans sa toile, il se projette dans sa rêverie – sa « création », pour ainsi dire – et s'y voit dans l'action de regarder. Cependant, si, comme celui des *Ménines*, les miroirs de *Table tournante* montrent « ce qui est absent », il nous semble que leur utilisation trouve écho dans une autre peinture, cette fois surréaliste plutôt que baroque : *La Reproduction interdite* de René Magritte (Annexe A, Figure 3). En effet, on peut voir dans cette huile sur toile un homme (Edward James) de dos, debout face à un miroir qui ne reflète pas l'image énantiomorphe qui devrait s'y trouver, mais son dos – le même qui est représenté en premier plan. Edward James se voit ainsi dans le miroir de la même façon que celui qui observe la toile de Magritte. La dramatique télévisuelle

²²⁶ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, op. cit., p. 57.

²²⁷ *Ibid.*, p. 58.

²²⁸ *Ibid.*, p. 58.

d'Aquin, à l'image de cette peinture, met en scène un « miroir baroque [qui] est concave, [et donc,] le voir de biais²²⁹ », réfléchissant une image déformée, anamorphique. Ainsi, si Omer se voit voir dans ses songes, c'est en partie par l'entremise du miroir. En ce sens, ce dernier travaillerait selon nous un peu comme le scénario pour le lecteur scénaristique, c'est-à-dire qu'il ouvrirait une porte vers la vision du voir pour Omer, vers ce « lieu omnivoyeur » que nous mentionnions plus haut avec Christine Buci-Glucksmann et Gabrielle Tremblay. À tout le moins, il agirait comme un catalyseur permettant au protagoniste d'approcher ce lieu.

Ainsi, si les miroirs, dans *Table tournante*, servent de « JUDAS²³⁰ » au protagoniste en lui permettant d'espionner sans se faire prendre par les clients du restaurant, ce n'est pourtant pas leur fonction la plus importante. Dans les premières scènes, leur usage lui permet d'observer « SANS TOUTEFOIS SE TOURNER DANS LEUR DIRECTION²³¹ » un père et sa jeune fille, puis de « REGARDER EN DIRECTION DE LAURENCE ET DE SON GROUPE; ET CELA, SANS DÉROGER AUX BONS USAGES²³² », ou enfin de « [DÉCOUVRIR] LE PROFIL DE LAURENCE²³³ ». Cependant, si dans ces séquences initiales le miroir reflète l'image de ceux qu'il espionne, ce sont plutôt les fantasmes d'Omer qu'il réfléchit à mesure que le scénario se développe. Il montre donc l'image de son monde onirique qui, lui, est déjà un reflet déformé de sa réalité – « une projection [de son] monde intérieur²³⁴ ». Ainsi, si le miroitement est en lui-même un thème propre au baroque, son traitement est d'autant plus déterminant dans *Table tournante* puisqu'il donne à voir un tout nouveau monde. Qui plus est, non seulement le donne-t-il à voir, mais il permet également au protagoniste d'interagir avec ce monde onirique, notamment dans la séquence 17, comme nous l'avons vu précédemment. En ce sens, il agit comme une fenêtre ouverte, un passage entre les fantasmes d'Omer et sa réalité. Il nous semble que, ce faisant, *Table tournante* rappelle

un vieux débat, celui du degré de présence de la réalité dans notre rapport au monde. [...] Les baroques insistent sur la part subjective de notre appréhension au monde : c'est elle qu'il faut interroger, non seulement parce qu'il serait illusoire d'imaginer que l'on puisse connaître objectivement le réel, mais aussi parce que ce subjectivisme fait partie de notre être-au-monde²³⁵.

²²⁹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 98.

²³⁰ Hubert Aquin, « Table tournante », op. cit., p. 334.

²³¹ *Ibid.*, p. 334.

²³² *Ibid.*, p. 351.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, op. cit., p. 84.

²³⁵ *Ibid.*, p. 84.

Le monde onirique d'Omer, actualisé par le miroir dans le téléthéâtre, ne serait pas nécessairement moins réel que celui du restaurant, et, par le fait même, celui dans lequel nous vivons. « C'est dire que ce n'est pas seulement le reflet, spéculaire, aqueux ou cinématographique, qui est illusoire, c'est le monde qui l'est, dans son ensemble, et qui trouve dans les jeux de reflets une manière de le dire²³⁶. » Ainsi, en donnant à voir le « caractère illusoire de toute chose²³⁷ », les miroirs participent à l'esthétique baroque de *Table tournante*.

L'usage des reflets dans *Double sens* est, pour sa part, plus tragique. François Harvey écrit que, dans ce téléthéâtre, « les surfaces réfléchissantes [sont multipliées,] dupliquant d'une manière parfois erratique les signes de la réalité²³⁸. » Ce faisant, leur usage renvoie aux multiples identités du protagoniste, qui sont au cœur de l'intrigue du scénario. À cet effet, les deux premières séquences donnent le ton au texte téléthéâtral et laissent entrevoir ce qui est à venir. On y voit Gerson dans son atelier, « SEUL [...] DEVANT UN MIROIR ET, APRÈS AVOIR ESSAYÉ PLUSIEURS MASQUES, ESSAIE CELUI DE JOSEPH DE GARLANDE. TRIOMPHAL, GERSON CIRCULE DANS SON ATELIER, SE REGARDE SOUS PLUSIEURS ANGLES²³⁹ ». Dans l'édition critique des *Téléthéâtres*, un document intitulé « Changements apportés au texte Double sens » est inséré à la suite de la première version du scénario. Y sont relevées quelques modifications faites avant la captation de la dramatique télévisuelle. On y trouve cette scène initiale légèrement transformée, montrant plutôt le protagoniste se regardant dans le miroir, disparaissant, puis réapparaissant déguisé tour à tour en ses alter ego. Dans les deux versions, cependant, la première réplique est un monologue récité en *voix off*, dans lequel Gerson s'interroge sur le caractère trompeur du regard :

(V.O.) POURQUOI LE MIROIR REPRÉSENTE-T-IL À GAUCHE LE CÔTÉ DROIT DE NOS CORPS? LES IMAGES SONT AUTANT DE MASQUES AUSSI LÉGERS ET CAPRICIEUX QUE LES VISAGES... SI NOS DOIGTS, APPLIQUÉS À UN SEUL ŒIL, EN AFFECTENT LA VUE AU POINT QUE LA VUE SEMBLE DOUBLER TOUT CE QUE NOUS APERCEVONS. ELLE DOUBLE NOS LUSTRES COURONNÉS DE FLAMMES RESPLENDISSANTES; ELLE DOUBLE LE VISAGE DES FEMMES AU DOUBLE CORPS...²⁴⁰

Ces premières scènes exposent les thèmes centraux au scénario *Double sens* : le dédoublement des identités et des images, ainsi que le caractère trompeur de la perception. La première image qui est

²³⁶ *Ibid.*, p. 58.

²³⁷ *Ibid.*, p. 59.

²³⁸ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 102.

²³⁹ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 475.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 476.

présentée de Gerson (et de ses alter ego) l'est donc à travers son reflet dans un miroir. La première réplique du scénario, elle, questionne le réel et l'aspect illusoire du monde dont le miroir se fait la métaphore métonymique.

Dans *Double sens*, le reflet semble être parfois présenté comme une instance qui met à mal l'identité du personnage ainsi que son rapport au monde. En effet, alors que le scénario s'ouvre sur l'image de Gerson dans son miroir, c'est devant ce même miroir que sa crise identitaire est mise en scène à la séquence 75. Nous avons déjà évoqué ce passage dans lequel il se plaint, déguisé en Guillaume de Meung, de n'exister qu'à travers ses alter ego : « (AJUSTANT SON MASQUE) Je vis masqué; sans ce déguisement, je cesse immédiatement d'exister... Mon identité se perd dans le néant... (FACE AU MIROIR)²⁴¹ ». Ainsi, c'est lorsqu'il regarde son propre reflet que le protagoniste déclame sa perte d'identité, comme si le miroir ne lui rendait pas son image lorsqu'il n'est pas masqué, invisible dès qu'il ne prend pas l'apparence d'un autre. La glace, dans cette séquence, annonce en quelque sorte la mort prochaine du meurtrier qui s'est fait prendre. Il dit lui-même que « sans ce déguisement, [il] cesse d'exister... [Son] identité se perd dans le néant » : cette réplique s'avère prophétique, puisque c'est précisément ce qui se produit lorsqu'il enlève son masque devant Sylvie.

Nous avons cité plus tôt la séquence 42, dans laquelle est montrée en retour en arrière la séquence 39 qui met en scène Gerson prenant Sylvie Servat à la gorge. L'usage du miroir y est central. En effet, ce passage, de manière similaire aux rêveries d'Omer dans *Table tournante*, est introduit par un « GROS PLAN SUR GERSON DANS LE MIROIR²⁴² » en train de se raser. Lorsque le scénario retourne à « LA RÉALITÉ : GERSON VIENT DE SE COUPER AVEC SON RASOIR²⁴³ ». Ayant cessé grossièrement l'hémorragie, il met le masque de Joseph de Garlande, mais, « IMPATIENT, [IL] SE DÉMASQUE VIOLEMMENT [PUIS] REMET LE MASQUE [ET] S'EXERCE À PARLER²⁴⁴ ». Après une réplique de quelques phrases, il enlève à nouveau son masque, puis, se regardant dans le miroir, dit :

Je suis beau. Regarde-toi... Tu es beau, tu es irrésistible... Oui, Sylvie peut t'aimer... (IL ENLÈVE SON MASQUE À NOUVEAU) Non, je suis laid, triste, inintéressant... (DÉCOURAGÉ) Ah! Je suis jaloux de ce Joseph de Garlande!!!

²⁴¹ *Ibid.*, p. 534.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

IL LANCE SON MASQUE AVEC FUREUR. LA CAMÉRA EST SUR CE MASQUE « DÉFIGURÉ » QUI TRAÎNE SUR LE PARQUET...²⁴⁵

Quelque chose de curieux semble s'être glissé dans cette séquence, puisqu'une didascalie indique qu'il enlève son masque tout juste avant cette réplique, dans laquelle il l'enlève encore une fois sans l'avoir remis. Cela nous laisse donc imaginer que c'est masqué en Joseph de Garlande qu'il se dit « beau », « irrésistible » et digne de l'amour de Sylvie Servat. En ce sens, c'est le miroir qui, encore une fois, met en évidence la crise identitaire du personnage en lui renvoyant un reflet qu'il n'aime pas. Emmanuel Plasseraud écrit que « le plus terrible [...] [n]'est-il pas de se rendre compte que l'on n'est soi-même qu'un reflet, que l'on n'a finalement pas plus de profondeur qu'un reflet, ou même qu'une infinité de reflets, passagers, fuyants, qui jamais ne font un être²⁴⁶? » Il nous semble que cette idée illustre bien la fonction du miroir dans *Double sens* qui serait, selon nous, de montrer que le personnage de Jean Gerson, en fin de compte, n'est qu'un reflet de lui-même lorsqu'il n'est pas masqué. La première séquence prend alors tout son sens. En ne montrant le protagoniste qu'à travers son reflet dans le miroir, elle le présente d'emblée comme un homme invisible dont « l'identité se perd dans le néant²⁴⁷ ». De cette façon, Gerson apparaît d'autant plus comme un personnage baroque, au sens où Gérard Genette le décrit dans *Figures 1* : « L'homme baroque, le monde baroque, ne sont peut-être rien d'autre que leur propre reflet dans l'eau²⁴⁸ ».

2.5 Le double et son masque

L'étude du miroir dans *Double sens* laisse entrevoir un autre thème cher à l'esthétique baroque : le dédoublement. Il a été convoqué à quelques reprises déjà dans ce travail, mais nous analyserons à présent comment sa mise en scène se déploie dans l'écriture scénaristique aquinienne. L'intrigue de la dramatique télévisuelle est centrée sur le personnage de Jean Gerson et de ses deux alter ego, Joseph de Garlande et Guillaume de Meung. Il s'agit là d'une première façon dont le double est présenté dans le téléthéâtre. Ce dédoublement du protagoniste est miroité par celui de Sylvie Servat, la femme dont il est amoureux, qui se déguise en Marie Dunant pour l'enquête policière à laquelle elle participe. Le couple Gerson-Servat agit comme le premier niveau du dédoublement, c'est-à-dire dans la mise en scène des personnages et de

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 514.

²⁴⁶ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op. cit.*, p. 61.

²⁴⁷ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 534.

²⁴⁸ Gérard Genette, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966, p. 28.

leurs identités multiples. Toutefois, les doubles ne sont pas seulement représentés par les personnages dans *Double sens*. En effet, le récit de Catulle et de Lesbie est toujours présent dans le scénario – toujours latent même lorsqu’il n’est pas explicitement mentionné. Il s’agit d’ailleurs de l’intertexte le plus cité et le plus représenté, comme le remarque François Harvey : « La trame de *Double sens* est calquée sur le récit de Catulle et de Lesbie²⁴⁹. » Spécialiste de la Rome antique, Jean Gerson raconte lui-même l’histoire du poète à Sylvie à la séquence 35, comparant leurs deux relations. Encore une fois, ce dédoublement du protagoniste s’avère prophétique, puisqu’il mourra comme lui – les deux se donnant la mort en buvant un philtre d’amour empoisonné, au moment où ils « perdent » leur aimée.

Ces références à des textes antiques représentent également une autre façon dont le dédoublement apparaît dans le scénario d’Aquin. De la pratique intertextuelle de l’auteur, François Harvey note, en convoquant le travail d’André Lamontagne, que

l’écrivain [valorise] progressivement une esthétique de la réécriture et du collage intertextuel. [...] [L]’œuvre d’Aquin est pénétrée de références à des récits antérieurs, et ce, tant dans ses écrits littéraires [...] que médiatiques. En effet, lorsqu’elles ne constituent pas des adaptations d’ouvrages emblématiques de la littérature occidentale (comme *Ulysse*, *Hamlet* et *Ceïpe*, composés au tournant des années 1970), les créations télévisuelles d’Aquin se présentent soit comme des patchworks de citations, soit comme des transpositions d’œuvres factices. *Double sens*, par exemple, est en grande partie composé de fragments non référencés tirés des écrits d’Épicure, de Lucrèce et de Catulle²⁵⁰.

Ainsi, la construction même du téléthéâtre est en quelque sorte un dédoublement d’œuvres du passé. L’écriture, chez Aquin, serait donc toujours déjà un travail de réécriture. Le texte de *Double sens*, par « ce collage de citations, [...] reproduit, sur le plan de la composition [...] la thématique profonde de la dramatique, celle de la multiplication quasi erratique des identités²⁵¹. » La rédaction elle-même reprend la dynamique de l’illusion développée dans les scénarios de notre corpus. En ce sens, elle se fait elle aussi un reflet d’un monde trompeur, simulacre, menant le lecteur sur de fausses pistes et amalgamant en son corps textuel une multiplicité de voix. Aquin écrivait d’ailleurs dans son essai « Profession : écrivain », d’abord publié dans la revue *Parti pris* puis dans *Point de fuite*, que

l’originalité d’un écrit est directement proportionnelle à l’ignorance de ses lecteurs. Il n’y a pas d’originalité : les œuvres sont des décalques [...] tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d’autres

²⁴⁹ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 72.

²⁵⁰ François Harvey, « Hubert Aquin fade out : excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens », *op. cit.*

²⁵¹ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 75.

« originaux » décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes²⁵².

Cette conception de l'originalité est en exacte adéquation avec la façon dont *Double sens* est composé – d'autant plus qu'il s'agit d'un texte d'abord conçu pour la télévision. Si les références sont déjà obscures pour un lecteur, elles sont pratiquement impossibles à reconnaître pour quelqu'un qui visionnerait la dramatique télévisuelle à l'écran (d'autant plus lors des diffusions originales de 1972, alors les magnétoscopes numériques n'existaient pas encore). Qui plus est, même lorsque le scénario, souvent par des répliques de Jean Gerson, cite directement des textes anciens, il le fait généralement de manière inexacte, effectuant plutôt un collage de citations provenant de plusieurs auteurs différents. À certains moments, cependant, les passages cités ne sont pas annoncés comme tels, faisant de la pratique d'emprunt qui traverse *Double sens* une entreprise d'appropriation qui relève parfois carrément du plagiat. De cette façon,

Double sens concrétise d'une manière paroxystique les pratiques d'emprunts littéraires aquiniennes. Plagiat, appropriation et bricolages intertextuels constituent les fondements de cette dramatique qui, en plus de mettre en application d'une manière pléthorique les multiples modalités de l'intertextualité, en offre une définition qui anticipe les idées avancées par le narratologue Gérard Genette²⁵³.

En effet, Sylvie Servat et Jean Gerson discutent à la séquence 35 du palimpseste – terme que Genette emploie quelques années plus tard pour illustrer sa théorie de transtextualité et qui donne son titre au livre –, en offrant une définition et éclairant par le fait même la pratique d'écriture d'Aquin. Cette dernière, à l'image de ses personnages, se voit donc tour à tour doublée par celles des auteurs antiques auxquelles elle renvoie constamment. Ainsi, dans *Double sens*, « la plupart du temps, sous les paroles des personnages se laissent entendre différentes voix, issues de cultures parfois millénaires²⁵⁴. »

Nous avons mentionné plus tôt la relation entre l'auteur et son lecteur qui obsède Hubert Aquin dans les dernières années de sa vie. François Harvey écrit, à propos du texte aquinien qu'il « permet une forme de symbiose relationnelle, de communication génésiaque entre *l'écrivain et son double*, ce dernier acquérant le statut de co-créateur de l'œuvre²⁵⁵ ». Le lecteur apparaît donc comme le double de l'auteur, non

²⁵² Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1971], p. 47.

²⁵³ François Harvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁵⁵ François Harvey, « Hubert Aquin fade out : excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens », *loc. cit.* Nous soulignons.

seulement parce qu'il est son destinataire, mais parce qu'il participe à la création dans l'acte de lecture. D'une certaine façon, ce dédoublement est d'ailleurs mis en scène dans *Double sens*, puisque Jean Gerson, double de Catulle dans leur destin tragique, l'est également en tant que son lecteur. Cette importance du destinataire dans l'écriture est d'ailleurs explicitée dans le « Mot de l'auteur » qui précède *Table tournante* et que nous avons mentionné plus tôt. Aquin y écrit que, selon lui, « certains téléspectateurs ont subi le choc d'une révélation²⁵⁶ ». Il admet également la volonté d'« introduire quelques clins d'œil au public avec qui il [...] importait d'établir une situation de jeu²⁵⁷. » Bien qu'il soit ici question de téléspectateurs et non de lecteurs scénaristiques, il nous semble que l'idée d'établir une situation de jeu témoigne de l'attention portée au destinataire au moment même de la conception. Dans l'écriture romanesque ou scénaristique, comme dans la réalisation télévisuelle, le lecteur/adaptateur, tel que le téléspectateur, en double hypothétique de l'auteur, est présent bien avant que l'œuvre ne lui parvienne.

Enfin, à l'extérieur de la matière textuelle, Hubert Aquin lui-même, à la lumière de sa vie (et surtout de sa mort), apparaît comme le double de certains de ses personnages – surtout dans ses derniers textes. Cette part prophétique de son écriture a été relevée par plusieurs des commentateurs de son œuvre. C'est dans ce contexte qu'Harvey écrit que « les personnages aquiniens font fréquemment figure de morts-vivants, comme le démontrent les dernières esquisses télévisuelles composées par l'écrivain, où se manifestent des êtres sans identité propre, contraints à errer indéfiniment entre le réel et la fiction qu'ils se sont inventée²⁵⁸. » Nous l'avons vu, c'est le cas de *Double sens* : Jean Gerson, héros confiné au suicide – ne serait-ce que par l'association à son double Catulle –, a cela en commun avec l'homme qui l'a créé que les deux se sont donné la mort²⁵⁹. À l'image de Gerson, dont l'identité est mise à mal dès la première séquence du scénario par sa démultiplication destructrice, Aquin se serait « souvent pensé comme “mort déjà”, comme un suicidé en sursis, condamné à survivre jusqu'au moment fatidique²⁶⁰. » En ce sens, les deux

²⁵⁶ Aquin Hubert, « Un mot de l'auteur », *op. cit.*, p. 325.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ François Harvey, « Hubert Aquin fade out : excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens », *loc. cit.*

²⁵⁹ Dans une lettre de 1972 vraisemblablement adressée à Louis-Georges Carrier, Aquin écrivait ceci à propos de *Double sens* : « je me reconnais autant dans cette émission Monstrueuse et génératrice d'un renversement de toutes valeurs! Il y aurait donc un contre-dédoublement entre toi et moi..... » (Hubert Aquin, *Téléthéâtres*, *op. cit.*, p. 1056.)

²⁶⁰ François Harvey, « Hubert Aquin fade out : excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens », *loc. cit.*

vivent dans une sorte d'entre-deux existentiel, entre la vie et la mort, qui rappelle « l'exergue kierkegaardien de *Neige noire*, "[j]e dois à la fois être et ne pas être"²⁶¹ ». Sans présenter la même teneur tragique, les motifs de la démultiplication et de l'entre-deux sont également présents dans *Table tournante*. Par exemple, le monde d'Omer y est doublé par son univers fantasmatique, et le miroir fait office de passage entre les deux.

Pour finir, nous allons explorer comment un autre motif cher à l'esthétique baroque, le masque, participe à la mise en scène du dédoublement dans le scénario *Double sens*. Il est évidemment utilisé par Jean Gerson pour ne pas être reconnu lorsqu'il commet ses crimes ou qu'il les prépare. Cependant, il semble que cette fonction purement utilitaire soit doublée d'une dimension plus existentielle. En effet, comme nous l'avons vu, le protagoniste « cesse immédiatement d'exister²⁶² » lorsqu'il n'est pas masqué. En ce sens, c'est à travers ses déguisements que Gerson réussit à vivre : il est, encore une fois, son reflet plus qu'il n'est lui-même. Comme l'écrit Jean Rousset, il « arrive que le déguisement livre son secret à sa manière, c'est-à-dire par le déguisement : c'est en se travestissant qu'on devient soi-même, [...] c'est le personnage qui est la personne; c'est le masque qui est la vérité²⁶³. » Ce serait donc seulement lorsqu'il prend l'apparence de ses alter ego que Gerson parvient à exister. De plus, tel que précédemment mentionné, c'est lorsqu'il se présente démasqué à Sylvie qu'il finit par mourir. Emmanuel Plasseraud aborde dans le même sens que Rousset :

Se déguiser, c'est adopter une apparence que l'on ne possède pas « naturellement ». Cela peut avoir plusieurs intérêts. On pense tout de suite que le déguisement sert à cacher [...]. Il y a aussi des cas où il apparaît à ceux qui se déguisent que leur costume n'est finalement pas autre chose qu'eux-mêmes²⁶⁴.

Les masques du protagoniste accomplissent ces deux fonctions, mais il nous semble que la dimension ontologique soit, à la lumière de plusieurs scènes, la plus déterminante dans cette dramatique télévisuelle. Autrement dit, bien plus que cacher le visage de Gerson, le déguisement lui permet de devenir lui-même, ce qui peut parfois être problématique. En effet, si le masque lui est nécessaire pour exister pleinement,

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 534.

²⁶³ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*, Paris, Corti, 1989, p. 54.

²⁶⁴ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op. cit.*, p. 103.

et donc que son absence est néantisante, il devient indispensable. Selon Plasseraud, se déguiser comporte un risque plus grand encore dans certains cas que de seulement rester soi-même :

Certes, *a priori*, il garantit à celui qui le porte un pouvoir sur celui qui n'en a pas. L'homme masqué peut voir sans être vu, peut connaître sans être reconnu. [...] Mais il y a un danger à porter un masque [...]. C'est que le masque colle tant à la peau que l'on ne puisse plus l'enlever, qu'il se confonde avec elle si bien que la peau elle-même devienne un masque. Qu'y a-t-il alors derrière le masque? Que reste-t-il de la personne²⁶⁵?

Double sens met précisément en scène cette dichotomie du travestissement. D'une part, il permet à Gerson de continuer sa série de meurtres et de poursuivre ses fantasmes par le fait même. De l'autre, il efface de plus en plus son identité, jusqu'à sa disparition totale. Qu'y a-t-il derrière le masque de Joseph de Garlande? Une « identité [perdue] dans le néant²⁶⁶ ». En outre, les séquences évoquées précédemment dans lesquelles ses victimes touchent son visage masqué illustrent justement comment le déguisement se fond à la peau du personnage. Comme nous le mentionnions au dernier chapitre, il semble que Gerson veuille, sans succès, confirmer la réalité de ses alter ego par ce toucher. En ce sens, la dernière scène, dans laquelle Sylvie Servat caresse sa joue alors qu'il est déguisé en Joseph De Garlande est d'autant plus révélatrice. Lorsqu'elle le touche, Sylvie dit qu'on « croirait vraiment à un grain de peau humain²⁶⁷ ». La réponse du protagoniste met alors doublement à mal son existence : « (FROID) Moi, je ne sens rien²⁶⁸ ». Si, sans le masque, Gerson cesse d'exister, cette réplique confirme que, même lorsqu'il est masqué, son existence demeure incomplète – impossible. Il aurait ainsi toujours déjà été condamné à mort, mort-vivant dès la première séquence, ne pouvant ni être lui-même, ni le devenir en se travestissant. De cette façon, *Double sens* met bien en scène un homme baroque qui n'est « rien d'autre que [son] propre reflet », comme nous le décrivions plus haut avec Gérard Genette. Jean Gerson ressemblerait donc, en ce sens, à Casanova, figure bien connue de l'époque « qui va de conquête en conquête, qu'il quitte aussitôt qu'il en a profité. Chacune lui tend un miroir où, tel Narcisse, c'est lui-même qui se reflète, et qui ne découvre que le vide de sa vie²⁶⁹. » Si le masque colle à la peau, il ne réussit toutefois pas à reconstruire l'identité. Gerson n'apparaît que comme un reflet. Si le miroir, dans *Table tournante*, reflète un tout nouveau monde, celui des fantasmes du protagoniste, permettant à Omer de se projeter et de vivre pleinement ses désirs, il nous

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶⁶ Hubert Aquin, « Double sens », *op. cit.*, p. 534.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 540.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op. cit.*, p. 59.

semble que le reflet qui est mis en scène dans *Double sens* soit plutôt le néant. Le simulacre créé par le double, actualisé par le masque, fait de Jean Gerson un personnage tragique, homme invisible. Le miroir ne fait que mettre en évidence cette béance ontologique : Gerson est l'illusion, beaucoup plus que ne l'est le masque.

CONCLUSION

Nous avons démontré dans ce travail comment le regard est investi dans les textes téléthéâtraux *Table tournante* et *Double sens* d'Hubert Aquin. Il permet d'abord une rencontre avec autrui qui se forme au moment de la lecture scénaristique de manière similaire à celle que Vivian Sobchack, à la lumière de la phénoménologie merleau-pontienne, associe à l'expérience filmique. Cette expérience de l'altérité se fait grâce à un croisement des visions du scénario (regard autre qui apparaît, selon nous, de manière analogue à la vision d'un film telle que comprise par Sobchack) et du lecteur/adaptateur dans l'œil de ce dernier. On peut également retrouver une forme d'altérité dans le « voyage » oculaire que met en scène l'intrigue de *Table tournante*. Comme l'œil des écrivains exotiques du XIX^e siècle – qui se décentre, se détache de leur corps physique à la découverte de l'Orient (qui représente une altérité géographique), un monde nouveau – celui d'Omer, parcourant le restaurant où il passe sa soirée, sort de son orbite pour transposer le récit dans un univers autre, celui de ses fantasmes. Nous avons aussi démontré comment cette relation du lecteur à autrui peut être hasardeuse dans le cas de la lecture des scénarios de notre corpus. En effet, comme celui que Christian Metz remarque au visionnement d'un film, le processus d'identification, qui est selon nous inhérent à l'expérience de lecture scénaristique, engage chez le lecteur/adaptateur la projection de sa subjectivité au sein de l'intrigue. Ce lecteur/adaptateur se reconnaît et se projette également dans les protagonistes masculins voyeurs de *Table tournante* et *Double sens*, le plaçant ainsi lui-même dans une position de voyeur. Le plaisir scopophile associé à la lecture glisse donc dans la part déviante de cette pulsion sexuelle du regard. Le lecteur/adaptateur, consciemment ou non, reproduit le comportement des personnages mis en scène, y compris le voyeurisme qui les caractérise et qui guide les intrigues des deux scénarios.

Nous avons, dans un deuxième temps, étudié la manière dont l'esthétique baroque s'articule dans les deux textes de notre corpus. Investie de nombreuses façons, on la retrouve à la fois dans leurs intrigues, dans leur structure, ainsi que dans les actes d'écriture et de lecture. À l'image de l'art baroque des XVII^e et XVIII^e siècles, d'abord caractérisé par sa nature hétérogène et fuyante, les deux scénarios de notre étude présentent des thèmes et des ambitions qui reflètent celles de cette époque obsédée par le registre scopique. À partir du travail de Christine Buci-Glucksmann, nous avons pu analyser la question de la folie du voir qui structurait la relation au monde des artistes baroques, à la recherche d'un « lieu omnivoyeur », et qui est mis en scène dans les textes télévisuels aquiniens comme une instance à la fois créatrice et destructrice. Il a également été question de l'image-simulacre qui est fortement travaillée dans *Table*

tournante, à travers notamment les effets spéciaux et le montage, miroitant l'idée baroque selon laquelle le monde ne peut être qu'une illusion. À cet effet, l'anamorphose apparaît comme l'illusion d'optique de choix, déformant la réalité en donnant un nouveau point de vue à travers les rêveries fantasmagoriques du protagoniste, Omer. Ces simulacres oniriques sont en partie actualisés dans des miroirs qui deviennent une sorte d'espace hétérotopique dans laquelle la réalité d'Omer et ses désirs peuvent cohabiter. À l'inverse, le reflet spéculaire s'avère beaucoup plus tragique dans *Double sens*, mettant en lumière la perte identitaire du personnage principal. Nous avons enfin pu explorer comment cette mise à mal de l'existence du protagoniste Jean Gerson s'opère dans la démultiplication de ses identités, rendue possible par les masques de ses alter ego. Ce dédoublement est reproduit sur le plan compositionnel même du scénario par l'important travail intertextuel qui fait de l'écriture aquinienne une création à plusieurs voix. Par ce collage de citations, par une communion avec son lecteur, ainsi que par la part autobiographique prophétique de ses dramatiques télévisuelles, Hubert Aquin est lui-même dédoublé de plusieurs manières dans ses créations – *Double sens* en étant une des preuves les plus convaincantes. Si l'esthétique baroque a été longuement commentée dans les textes romanesques et essayistiques de l'auteur, force est de constater qu'elle occupe une place tout aussi importante dans ses écrits pour le petit écran. Le média télévisuel, à cet effet, semble idéal pour l'exploration du regard qui était centrale dans l'art baroque. La mise en scène d'intrigues en trompe-l'œil dans *Table tournante* et dans *Double sens* témoigne, peut-être de manière paroxystique dans son œuvre scénaristique pour le petit écran, l'influence baroque dans l'écriture aquinienne.

Le pseudo-scénario : ultime illusion

Pour clore notre mémoire, nous aimerions ouvrir en pointant vers certains prolongements réflexifs possibles à l'extérieur des textes téléthéâtraux d'Hubert Aquin. En effet, si l'écriture pour la télévision est une part importante de son œuvre, son exploration de l'univers scénaristique ne s'y limite pas. En témoigne son dernier roman à avoir été publié de son vivant, *Neige noire*, dont le texte se présente au lecteur comme le scénario d'un film – dont la médiatisation est impossible. Nous souhaitons ici tisser certains liens entre notre corpus et ce roman-scénario paru deux ans seulement après la première diffusion de *Double sens*. *Neige noire* est généralement considéré comme la somme de toute l'œuvre aquinienne, regroupant plusieurs des caractéristiques qui la traversent. Pierre-Yves Mocquais, dans son introduction à l'édition critique qu'il a établie, écrit que « [l]a filiation qui existe entre les œuvres d'Aquin est encore plus nette sur le plan de l'écriture, car, dans une large mesure, *Neige noire* représente

l'aboutissement de la recherche esthétique qu'il avait entamée dès les années cinquante²⁷⁰. » Pour sa part, François Harvey écrit que

les propriétés expressives de la télévision ont également servi de modèle esthétique pour *Neige noire*. L'écriture de ce roman se montre solidaire de celle des derniers téléthéâtres de l'auteur, puisqu'il y déploie un même discours technique (quoique manifestement plus développé) et une même volonté de déstabiliser les normes du récit en images (télévisuelles ou filmiques)²⁷¹.

En plus de la forme scénaristique, à commencer par une facture inévitablement baroque, on retrouve de nombreux thèmes phares de l'écriture aquinienne : inceste, sexualité déviante, meurtre, mais aussi l'omniprésence du double, la narration non fiable, la répétition des mises en abyme, entre autres. Plusieurs liens sont à faire entre les téléthéâtres de notre corpus et le dernier roman d'Aquin. Nous tâcherons ici, au moment de conclure notre mémoire, d'en exposer deux qui nous semblent les plus près de notre analyse du regard : l'illusion et le trompe-l'œil, que l'on retrouve d'abord dans la forme scénaristique simulée, ainsi que l'identification au contenu du récit qui s'opère dans la lecture scénaristique et qui est textuellement mis à profit par la narration du roman elle-même.

Neige noire est une œuvre difficile à résumer, d'abord en raison de sa forme atypique, mais aussi parce que le texte est parsemé de nombreuses fausses pistes et se construit, à l'image de *Table tournante*, en trompe-l'œil. La structure est complexe et les simulacres, omniprésents. L'intrigue est centrée sur la vie du protagoniste, Nicolas – qui est en train d'écrire un scénario se voulant autobiographique, lui-même intitulé « Neige noire » –, et de la mort suspecte de son épouse Sylvie lors de leur voyage de noces dans l'archipel du Svalbard, au nord de la Norvège. À mesure que le récit se déploie, certaines scènes se rejouent, toujours de manières différentes, suite à des interventions des personnages. Parmi ces séquences, la plus rejouée – et la plus importante – est celle de la mort de Sylvie. Elle est d'abord un accident en randonnée, puis un suicide, puis un meurtre – commis de façon progressivement plus tordue selon les versions qui se succèdent. Ces modifications de l'intrigue étant faites à la lumière de remarques prononcées par des personnages à Nicolas, qui écrit supposément le scénario dans les mains du lecteur, *Neige noire* donne l'illusion que son texte est modifié de l'intérieur de la diégèse. Le livre d'Aquin opère ainsi un jeu complexe sur les niveaux diégétiques, menant d'abord le lecteur à croire que ce qu'il lit est en fait le scénario qu'écrit

²⁷⁰ Pierre-Yves Mocquais, « Introduction », *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. XLIII.

²⁷¹ François Harvey, « Hubert Aquin et le petit écran », *Voix et Images*, vol. 35, n° 2, hiver 2010, p. 109.

Nicolas. La mascarade est toutefois dévoilée par le texte lui-même à plusieurs reprises. À la toute fin du roman, apostrophant le lecteur, une parenthèse (prenant l'aspect d'une instance narrative commentant l'intrigue entre les dialogues et les didascalies) explicite que « ce n'est pas un film qu'il regarde par les yeux d'un spectateur, mais un livre qu'il continue lui-même de feuilleter en tremblant²⁷². » Il s'agit d'un faux dévoilement, puisque même le lecteur le plus distrait sait qu'il lit un livre plutôt qu'il ne visionne un film. Le simulacre scénaristique est donc « fondé sur une lecture superficielle, ou, si l'on préfère, naïve du roman²⁷³. »

Ce travail sur les niveaux diégétiques s'articule d'abord dans la structure complexe du roman qui « comporte trois niveaux distincts d'écriture²⁷⁴ » s'alternant : des dialogues et des blocs descriptifs « assimilables à des didascalies²⁷⁵ » cinématographiques, puis un commentaire entre parenthèses enchâssant ces deux premiers niveaux. Ce commentaire se divise

en trois catégories distinctes : une série de réflexions sur les rapports entre le visuel et le nominal, une analyse des problèmes inhérents à la représentation et à l'évocation cinématographiques du temps et une série de mises au point sur le déroulement même de la diégèse²⁷⁶.

D'une part, les niveaux du texte prenant l'aspect d'un scénario travaillent à renforcer le trompe-l'œil scénaristique, en démultipliant les descriptions techniques empruntées au langage cinématographique. La surenchère de ces « allusions [...] finissent par créer l'illusion puissante que le lecteur se trouve bien en face d'un scénario de film dont la médiatisation est imminente, sinon déjà en train de se faire²⁷⁷. » À l'inverse, le commentaire enchâssant ne cesse de les contredire en réaffirmant tantôt l'impossibilité d'un transfert vers une réalisation audiovisuelle, tantôt l'impuissance du texte à faire apparaître des images. Ainsi, « alors même qu'elle bâtit l'illusion, l'écriture la remet immédiatement en question²⁷⁸. » À cet effet, Pierre-Yves Mocquais écrit que bon

²⁷² Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. 278.

²⁷³ Pierre-Yves Mocquais, « Introduction », *op. cit.*, p. XXXIV.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. XXXIII.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. XXXIV.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. XXXIII-XXXIV.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. XXXVI.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. XXXIX.

[n]ombre de procédés révèlent en effet, de l'intérieur même du texte, que la structure de *Neige noire* est une illusion, voire un simulacre cinématographique. Ce roman se présente dès l'abord comme un paradoxe. *Neige noire*, bien qu'il affiche une forme cinématographique, n'est ni une œuvre destinée à la médiatisation ni même [...] une œuvre médiatisable telle quelle, puisqu'elle remet en question de l'intérieur une telle possibilité et s'affirme, en réalité, comme une fausse subversion de l'écriture cinématographique²⁷⁹.

Les mêmes compétences techniques qui permettaient à Aquin de mettre en scène l'illusion dans les textes de *Table tournante* et *Double sens* rendent le simulacre scénaristique possible dans *Neige noire*. Rappelons-nous que ce sont les nouvelles possibilités techniques de la télévision – majoritairement les effets spéciaux et le montage – qui étaient mises à profit dans l'écriture des dramatiques télévisuelles pour créer des illusions d'optique, construisant une intrigue en trompe-l'œil. Dans *Neige noire*, on retrouve ce trompe-l'œil au niveau même de la structure, et le discours technique y est utilisé pour renforcer le simulacre. Bien qu'il nous semble en être la plus centrale, le pseudo-scénario n'est pas la seule manière dont l'illusion est représentée dans le dernier roman publié d'Aquin. Par exemple, à l'image de *Table tournante*, certaines scènes sont rejouées plusieurs fois de manières différentes, reprenant la structure anamorphique que nous identifions dans la dramatique téléthéâtrale. Si Mocquais décrit *Neige noire* comme « une œuvre complexe qui renvoie constamment dans le miroir une image déformée d'elle-même²⁸⁰ », il nous semble que ces mêmes mots auraient tout autant pu décrire les textes de *Table tournante* ou de *Double sens*.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans son étude du simulacre filmique chez Aquin, remarque dans une des parenthèses du commentaire enchâssant (la 41^e) « un long discours sur la situation périlleuse d'un spectateur de film, toujours menacé par l'identification subjective, fût-ce à son propre viol, et qu'un masque déchargerait avantageusement des "contraintes de son identité"²⁸¹. » En effet, cette parenthèse mentionne explicitement le principe d'identification sur lequel notre analyse du voyeurisme chez le lecteur/adaptateur se base :

²⁷⁹ *Ibid.*, p. XXXIII.

²⁸⁰ *Ibid.*, LXIII.

²⁸¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le spectateur masqué: Étude du simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Littérature*, n° 63, octobre 1986, p. 48.

Il faut précisément, à ce point du film, que le spectateur accepte tout, de telle sorte que dans cette douce résignation il découvre lui-même la justification de ce qu'il regarde avidement. [...] Cette confiance du spectateur est la condition fondamentale de l'échange²⁸².

Ce passage semble faire un écho remarquable aux travaux de Christian Metz, convoqués dans notre premier chapitre pour expliquer l'amointrissement de la vigilance dans « l'état filmique²⁸³ » permettant le processus d'identification. L'idée du port d'un masque, pour « libérer totalement le spectateur [...], lui épargnant de cacher sa joie ou de feindre son émotion²⁸⁴ », trouve également une résonance, selon nous, dans notre étude du voyeurisme dans *Double sens*. À nouveau, la pertinence des théories metziennes se remarque, cette fois-ci dans son étude du déplaisir filmique résultant d'une trop vive satisfaction pulsionnelle dans l'expérience cinématographique²⁸⁵. Le commentaire va plus loin dans cette 41^e parenthèse, proposant comme idéal « le lecteur d'un livre portant un masque dont il pourrait se servir comme signet²⁸⁶. » À l'image du meurtrier Jean Gerson, *Neige noire* propose au lecteur de porter un masque pour voir sans être vu. Il nous semble que cette idée implique d'emblée une forme de voyeurisme dans l'acte de lecture. Le masque permettrait au lecteur/adaptateur de vivre pleinement ses fantasmes scopophiles, à la manière du protagoniste de *Double sens*, sans avoir à refouler ses pulsions.

Enfin, cette même parenthèse annonce une curieuse intention du texte : « celle d'un rapt²⁸⁷ » du lecteur. Selon le commentaire, l'identification subjective permettrait au « spectacle auquel il assiste²⁸⁸ » de « le [pénétrer] hypocritement²⁸⁹ ». Cette ambition d'enlèvement semble toutefois se réaliser dans la parenthèse qui clôt *Neige noire*, au moment de la « révélation » du simulacre scénaristique. Dans cette parenthèse finale, la distinction entre les niveaux d'écriture s'efface, le commentaire enchâssant et le scénario enchâssé s'entremêlent. Reflétant cette interpénétration, l'union des personnages d'Éva et de

²⁸² Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 171.

²⁸³ Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique) », *loc. cit.*, p. 112.

²⁸⁴ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 172.

²⁸⁵ Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique) », *op. cit.*, p. 114-115.

²⁸⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 172.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 171.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

Linda²⁹⁰ est présentée comme une transverbération (« Éva embrasse Dieu lui-même [...] et se consume dans l'amour de l'amour²⁹¹ »). Avec ce baiser, « Éva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on présente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées²⁹² ». Retirant son masque scénaristique, le texte de *Neige noire* semble alors « enchâsser » en son sein le lecteur lui-même, accomplissant le rapt annoncé une centaine de pages plus tôt :

Celui qui s'est rendu jusqu'ici sait que ce n'est pas un film qu'il regarde par les yeux d'un spectateur, mais un livre qu'il continue lui-même de feuilleter en tremblant. *Et ce lecteur est déjà rendu trop loin en lui-même pour ne pas se laisser envahir, comme Éva, par ce baiser final qui est infini dès lors que la jouissance interfécondante donne accès à la palingénésie* et que son cours recoupe le déroulement de la cène céleste²⁹³.

La projection du sujet dans la fiction qui advient dans l'acte de lecture – actualisation du processus d'identification – mentionnée tout au long de notre travail devient littéralement dans *Neige noire* un moment de communion avec Dieu – le « créateur ». Le lecteur se voit dans le « théâtre illuminé », il est projeté malgré lui sur sa scène, « syncrétisant brusquement l'action du scénario²⁹⁴ » et sa propre subjectivité. De cette union entre celui qui lit et le « créateur » naît dans cette parenthèse finale un « je » qui en était jusqu'alors absent (« Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité²⁹⁵ »). La « palingénésie » mise en scène s'accomplit : c'est un nouveau sujet qui (re)naît de la rencontre entre le lecteur et le « créateur ». Il semble donc que l'obsession d'Aquin pour son lecteur soit enfin consommée dans l'ultime commentaire de son ultime roman, communion qui est mise en scène dans l'union divine de la lecture par la narration. Cette naissance serait, finalement, la première « œuvre humaine » enchâssée au sein du « théâtre illuminé ». Le commentaire, dans cette parenthèse finale, n'enchâsse plus le « scénario », mais plutôt le lecteur lui-même. Comme celui d'Omer dans *Table tournante*, un monde fantasmé apparaît dans les dernières lignes de *Neige noire*. Ce nouveau monde, en plus de se donner à imaginer, et donc à voir, prend possession du corps du lecteur comme le fait le voyeur : il l'enferme en son sein. Ultime illusion de l'œuvre

²⁹⁰ Personnages d'abord secondaires dans l'intrigue, mais qui, à la toute fin, prenant possession du scénario de Nicolas, sont projetées au cœur du récit.

²⁹¹ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 278.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.* Nous soulignons.

²⁹⁴ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le spectateur masqué: Étude du simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *op. cit.*, p. 50.

²⁹⁵ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 278.

aquinienne : la projection du lecteur malgré lui dans ce qu'il lit. Il est piégé par son propre regard, il voit son corps intégré à celui du texte.

ANNEXE A
FIGURES



Figure 1
Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, 1523, huile sur bois, 247 cm x 289,5 cm, National Gallery, Paris.



Figure 2

Diego Velázquez, *Les Ménines*, 1656, huile sur toile, 318 cm x 276 cm, Museo del Prado, Madrid.



Figure 3

René Magritte, *La Reproduction interdite*, 1937, huile sur toile, 79 cm x 65,5 cm, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

BIBLIOGRAPHIE

Téléthéâtres

Aquin, Hubert, « Double sens », dans *Téléthéâtres*, édition critique établie par F. Harvey, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 471-570.

Aquin, Hubert, « Table tournante », dans *Téléthéâtres*, édition critique établie par F. Harvey, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 329-393.

Œuvres d'Hubert Aquin

Aquin, Hubert, *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 409 p.

Aquin, Hubert, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974], 621 p.

Aquin, Hubert, *Œdipe et Œdipe recommencé*, édition critique établie par Renald Bérubé, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, 335 p.

Aquin, Hubert, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1971], 316 p.

Aquin, Hubert, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1965], 289 p.

Aquin, Hubert, *Téléthéâtres*, édition critique établie par François Harvey, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, 1132 p.

Ouvrages critiques sur la vie et l'œuvre d'Hubert Aquin

Bérubé, Renald, « Les Œdipe d'Aquin : écriture (dialoguée, inachevée) médiatique à quatre mains », *Québec Studies*, n° 57, Spring/Summer 2014, p. 31-48.

Harvey, François, « Double sens d'Hubert Aquin : une esthétique du simulacre », *Québec Studies*, n° 57, Spring/Summer 2014, p. 49-74.

Harvey, François, « Hubert Aquin et le petit écran », *Voix et images*, vol. 35, n° 2, hiver 2010, p. 97-112.

Harvey, François, « Hubert Aquin *fade out* : excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 2019, p. 137-157, en ligne < <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/1061910ar> >, consulté le 14 septembre 2024.

Harvey, François, « Introduction », dans Hubert Aquin, *Téléthéâtres*, édition critique établie par François Harvey, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 7-103.

Lahaie, Christiane, « Hubert Aquin ou la quête médiatique », *Fréquence*, n° 3-4, 1995, p. 97-100.

Maillé, Michelle, « Des médias à l'enseignement en passant par la littérature. Hubert Aquin », *L'interdit*, vol. 14, n°3, mars 1973, p. 6-7.

Martel, Jacinthe et Jean-Christian Pleau (dir.), *Hubert Aquin en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, 190 p.

Mocquais, Pierre-Yves, « Introduction », dans Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. XV-CXIV.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « Le spectateur masqué : étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Littérature*, n° 63, octobre 1986, p. 38-54.

Ouvrages théoriques généraux

American Psychiatric Association et American Psychiatric Association DSM-5 Task Force, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders : DSM-5.5^e éd.*, Washington DC, American Psychiatric Publishing, 2013, 947 p.

Bourget, Jean-Loup et Jacqueline Nacache (dir.), *Cinématismes : La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, 2012, 348 p.

Brangé, Mireille et Jean-Louis Jeannelle, *Films à lire : des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2019, 381 p.

Buci-Glucksmann, Christine, Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2002, 272 p.

Cacciali, Jean-Luc, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, n° 16, février 2002, p. 33-34.

Dalmasso, Anna Caterina, « Le plan subjectif réversible: Sur le point de vue au cinéma à partir des écrits de Merleau-Ponty », *Studia Phaenomenologica*, vol. 16, 2016, p. 135-162.

Mijolla, Alain de (dir.), *International Dictionary of Psychoanalysis*, Détroit, Macmillan, 2005, 2196 p.

Dirkx, Paul, « Introduction. Un oeil qui passe inaperçu », dans *L'oeil littéraire: La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 9-22, en ligne, <<https://doi.org/10.4000/books.pur.52089>>, consulté le 2 octobre 2024.

Ganz, Adam, « "To make you see" : Screenwriting, description and the "lens-based" tradition », *Journal of screenwriting*, vol. 4, n° 1, 2013, p. 7-24.

Genette, Gérard, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966, 272 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 576 p.

- Gris, Fabien, « Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours) », thèse de doctorat, Saint-Étienne, Université Jean-Monet-Saint-Étienne, 19 novembre 2012, 785 f.
- Gris, Fabien, « Littérature contemporaine et scénario : les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », dans *Cinéma/Littérature : projections*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 85-103, en ligne, <<https://books.openedition.org/pur/188912#bodyftn2>>, consulté le 27 septembre 2023.
- Israël, Lucien, *Le désir à l'œil : Deux séminaires : « La perversion de Z à A » et « Le désir à l'œil »*, Toulouse, Érès, coll. « Hypothèses », 2007, 248 p.
- Jost, François, *L'œil-caméra : Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1989, 176 p.
- Jullier, Laurent et Jean-Marc Leveratto, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, été 2010, p. 1-16.
- La Chance, Michaël, « L'altérité du regard [The Renardine Gaze] », *Inter*, n° 91, p. 63.
- Lacan, Jacques et Jacques-Alain Miller, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 253 p.
- Laurence, Gérard, « La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) », *Études littéraires*, vol. 14, n° 2, août 1981, p. 215-249.
- Louvel, Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 294 p.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, 288 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1945], 540 p.
- Metz, Christian, « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique) », *Communications*, vol. 23, 1975, p. 108-135.
- Metz, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, vol. 23, 1975, p. 3-55.
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans D. M. Kellner et M. Gigi Durham (dir.), *Media and Cultural Studies (Revised Edition)*, 2006 [2001], p. 342-352.
- Nancy, Jean-Luc, « Ekphrasis », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, juin 2015, p. 25-35.
- Ouellet, Pierre, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, Québec, Septentrion, 2000, 408 p.
- Plasseraud, Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2007, 271 p.
- Raynauld, Isabelle, « Le lecteur/spectateur du scénario », *CiNéMAS*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 27-41.
- Raynauld, Isabelle, *Lire et écrire un scénario*, Paris, Armand Colin, 2012, 223 p.

- Rodosthenous, George (dir.), *Theatre as Voyeurism : The Pleasures of Watching*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, 230 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écraniques : le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 227 p.
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*, Paris, Corti, 1989, 336 p.
- Rousset, Jean, *L'intérieur et l'Extérieur : essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1976, 276 p.
- Schulmann, Fernande, « Le lecteur, ce voyeur », *Esprit*, n° 453, janvier 1976, p. 56-66.
- Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 333 p.
- Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999 [1961], 308 p.
- Tremblay, Gabrielle, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2024, 272 p.