

Jean-Philippe Lamarche

**FRONTIÈRES DE LA FICTION, FRONTIÈRES DU SUJET.
LA MISE EN ABYME CHEZ GIDE ET SARRAUTE : UNE STRATÉGIE DE
REMISE EN QUESTION DE LA CONVENTION ROMANESQUE**

Imaginez-moi devant mon ordinateur, vous imaginant en train de lire ces mots, m’imaginant en train d’écrire... Nous voilà maintenant bien installés au cœur d’une boucle étrange. Personnellement, j’y suis confortable comme un poisson dans l’eau. Les formes paradoxales représentent pour moi une source d’inspiration inépuisable puisque s’y aventurer, c’est accepter de ne jamais en voir le fond. Ma fascination s’est cristallisée autour de la notion de spécularité, entre autres tout ce qui touche de près ou de loin à la mise en abyme. Ce procédé permet de mettre de l’avant la porosité de la frontière entre le réel et la fiction et parvient ainsi, dans une certaine mesure, à transcender le médium. Je vous propose donc d’explorer les modes de la mise en abyme dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925) d’André Gide et *Les Fruits d’Or* (1963) de Nathalie Sarraute. Mon postulat est que ces auteurs ont utilisé le procédé pour remettre en question la convention romanesque, redéfinir les codes, entraînant un changement du paradigme en fiction, allant de pair avec l’évolution de la philosophie et de la théorie littéraire, plus spécifiquement en ce qui concerne la question de la subjectivité.

C’est d’André Gide que vient l’appellation mise en abyme. Bien entendu, ce n’est pas le premier à avoir utilisé le procédé. Raconter, c’est faire des parenthèses, insérer des micro-récits dans des macro-récits, chercher à les mettre en lien en y provoquant des échos. Cela semble faire partie de notre façon d’exprimer et d’expérimenter l’espace et le temps, de nous expliquer les relations de cause à effet qui arriment les évènements les uns avec les autres. *Les Faux-Monnayeurs* est un roman à intrigues et focalisations multiples. L’élément au centre de la mise en abyme est le personnage de romancier, Édouard, qui est affairé à

l'écriture d'un roman. Le journal d'Édouard donne accès à sa démarche, sa réflexion et sa posture littéraire (laissant floue la frontière entre ce qui appartient à ce dernier et ce qui appartient à Gide, l'auteur réel). En 1925, ce chevauchement entre réel et fiction est en rupture avec la convention romanesque qui s'ancre encore dans la fiction traditionnelle. Le personnage de romancier donne à Gide la liberté de sortir de l'œuvre sans véritablement en sortir. Il creuse un passage entre la fiction et le réel, permettant aux deux pôles de conserver leur intégrité respective tout en étant symboliquement liés. De cette façon, il parvient à changer de registre (et tenir un propos théorique), sans briser le fil narratif. Le procédé de mise en abyme ouvre une brèche donnant accès au temps de l'écriture (le temps de la production de l'œuvre). Il inclut dans le roman ce qui en est naturellement exclu, soit « l'avant », sa gestation. À la manière de Velasquez, peintre des *Ménines*, l'écrivain ouvre au public la porte de son atelier. Conséquemment, c'est tout l'édifice de la fiction qui se trouve ébranlé et il en va de même pour le réel représenté par cette fiction.

Les Fruits d'Or de Nathalie Sarraute, publié trente-huit ans plus tard, a plutôt pour enjeu central la réception, sa propre réception. C'est une œuvre dépouillée de personnage, de lieu ou d'intrigue. Elle donne à entendre des voix qui échangent sur leur lecture *Des Fruits d'Or*, leurs impressions, leur appréciation. Au lieu de fictionnaliser l'auteur, dans le but d'en faire un double spéculaire comme chez Gide, c'est le lecteur qui, chez Sarraute, devient sujet de dédoublement. Le procédé permet donc d'exposer « l'après » plutôt que « l'avant » : le processus de réception de l'œuvre, plutôt que sa gestation. À l'instar du procédé employé dans *Les Faux-Monnayeurs*, la mise en abyme dans *Les Fruits d'Or* fait surgir à l'intérieur ce qui appartient à l'extérieur. Le texte de Sarraute, précisément, semble ainsi se construire par sa lecture. La représentation fictionnelle du lectorat permet certainement à Sarraute de tenir un discours sur la subjectivité, à savoir que la vérité d'une œuvre est la somme de ses interprétations, et que l'auteur ne possède pas d'autorité particulière sur le texte. Rappelons que le roman paraît en 1963, c'est-à-dire cinq ans avant la publication de « La mort de l'auteur » par Roland Barthes, et presque une décennie avant l'essor des théories de la lecture et de la réception. Quoique le dernier mot appartienne au lecteur, on peut interpréter les « intrusions théoriques » permises par le procédé de la mise en abyme (chez Sarraute comme chez Gide), comme un moyen pour l'auteur d'orienter la lecture. Reste que cela n'entre

aucunement en contradiction avec l'idée d'autonomie de l'œuvre, puisque ces « intrusions » (qui d'ailleurs n'en sont pas vraiment), malgré l'illusion convaincante qu'elles proviennent de l'extérieur, appartiennent au texte.

Gide et Sarraute mettent ainsi de l'avant deux modes exemplaires de la mise en abyme : celle de la production et celle de la réception. Par la suite, certains auteurs ont réussi à regrouper les divers modes sous une même œuvre. C'est le cas, par exemple, d'Italo Calvino avec *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Ils ont également travaillé à déconstruire le procédé en créant des boucles paradoxales, comme dans la nouvelle *La continuité des parcs* de Julio Cortázar. Peu importe sa structure, le procédé génère une réflexion sur la figure de l'auteur. Encore selon un double mouvement, sa présence est, à la fois, exposée et occultée. L'auteur se dédouble pour devenir, d'une part, un auteur réel duquel le texte se détache et, d'autre part, un personnage fictif qui appartient à la diégèse. Paradoxalement, en tentant de reproduire le réel, le procédé brise l'illusion en révélant la nature fictive de ce qui nous est présenté. Ainsi, on peut dire que les procédés formels évoluent au même rythme que la théorie littéraire, qui concède, notamment avec Barthes, de plus en plus d'importance au lecteur.

Quoiqu'il y ait, certainement, dans les œuvres que je viens de présenter, l'intention de rompre avec le code réaliste et de prôner une approche qui rend compte de l'expérience du sujet, la réflexivité a pour particularité d'objectiver l'auteur (ou le lecteur, dans le cas des *Fruits d'Or*), de poser sur lui un regard extérieur. La subjectivité est un cadre par lequel le sujet aborde le réel. En déplaçant ce cadre (comme le ferait un miroir), la mise en abyme met en scène une subjectivité décentrée du cadre original du sujet donnant l'apparence d'une objectivité. En d'autres termes, on peut dire que la subjectivité dans l'espace spéculaire fonctionne par ensembles concentriques. Par exemple, dans *Les Faux-Monnayeurs* la subjectivité des personnages du roman d'Édouard fait partie de la subjectivité de ce dernier. De façon similaire, la subjectivité d'Édouard est le fruit de celle de Gide (ou, pour certains, de l'auteur implicite). Quant à la subjectivité de ce dernier, elle appartient à l'interprétation du lecteur. Il y a donc, pour chaque ensemble, un ensemble le contenant et le pensant avec un certain détachement, une certaine objectivité. Si l'objectivité n'existe pas au sens stricte, puisque nous sommes condamné à expérimenter le monde de notre point de vue subjectif, il n'en reste

pas moins qu'elle fait partie intégrante de notre construction psychologique. Le récit spéculaire a, selon moi, pour effet de rendre compte de cette dimension de l'expérience humaine. Dès l'enfance, nous apprenons à nous considérer de l'extérieur, c'est ce qui permet l'entrée dans le langage et la socialisation. Jacques Lacan a su mettre des mots sur cette expérience tragique de division du sujet avec son fameux « stade du miroir ». La mise en abyme est un moyen de rompre avec le code habituel de représentation de la vérité humaine (soit subjective ou objective), puisqu'elle est génératrice de paradoxes. « Je suis, à la fois, ici et là. » Elle parvient à traduire en partie l'étrange expérience du sujet divisé entre le moi et le « faux self », soit l'image projetée. En d'autres termes, elle témoigne d'une réalité psychologique autoréférentielle qui nous dédouble, une conscience qui conçoit la limite de notre subjectivité et qui imagine sa transcendance. D'un point de vue psychologique, il n'y a rien de paradoxal au fait d'être à deux endroits en même temps. Par exemple, en lisant ces mots, vous êtes évidemment où vous êtes, mais vous êtes aussi en train de mimer les mouvements de ma pensée qui vous imagine. Vous m'imaginez vous imaginant m'imaginer, vous imaginant m'imaginer, vous imaginant m'imaginer...