



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

LE NON-LIEU DE L'ÉCRITURE.
Déconstruction et postmodernité dans l'oeuvre
romanesque d'Hubert Aquin.

par
JOSÉE THERRIEN
Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D

© Ottawa - 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN
IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE
LICENCE ALLOWING THE NATIONAL
LIBRARY OF CANADA TO
REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR
SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY
ANY MEANS AND IN ANY FORM OR
FORMAT, MAKING THIS THESIS
AVAILABLE TO INTERESTED
PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE
IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE
PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE
NATIONALE DU CANADA DE
REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER
OU VENDRE DES COPIES DE SA
THESE DE QUELQUE MANIERE ET
SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT
POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE
CETTE THESE A LA DISPOSITION DES
PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP
OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER
THESIS. NEITHER THE THESIS NOR
SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT
MAY BE PRINTED OR OTHERWISE
REPRODUCED WITHOUT HIS/HER
PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE
DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE
SA THESE. NI LA THESE NI DES
EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-
CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU
AUTREMENT REPRODUITS SANS SON
AUTORISATION.

ISBN 0-612-00597-6

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Mes remerciements vont à monsieur François Gallays, le directeur de thèse, qui m'a encouragée dans ce travail. Je remercie tout particulièrement Yves et Lorraine Therrien, mes parents, auxquels cette thèse est dédiée.

TABLE DES MATIERES

	Pages
Introduction	4
1. <u>PROCHAIN ÉPISODE: L'ÉCRITURE</u> <u>CONFLICTUELLE</u>	22
La pseudo-préface	23
L'autoreprésentation	27
L'écriture narcissique: miroir et modèle	29
Le miroir: le code romantique	33
Les plis du texte	41
Le modèle: l'identification	52
Le modèle: mort et renaissance	56
2. <u>TROU DE MÉMOIRE: L'ORIGINE</u> <u>DÉROBÉE</u>	63
Le voile de l'écriture	67
Le masque de l'écriture	82
Faux et usages de faux: la théâtralité du texte	85
La scène de la Loi	89
Écrire à l'intérieur de la Loi	97
Illustrations	102
3. <u>L'ANTIPHONAIRE: ALTÉRITÉ,</u> <u>ALTERNANCE, ALTÉRATION</u>	104
Le discours épistémologique	110
La réécriture de l'Histoire	114
La représentation carnavalesque	130
4. <u>NEIGE NOIRE: LA CAMERA</u> <u>OBSCURA</u>	145
Le fonctionnement du simulacre	148
Le modèle oedipéen	155
Le refoulement du réel	169
La castration du spectateur(-lecteur)	174

5. <u>L'INVENTION DE LA MORT:</u>	
HERMÉNEUTIQUE, ORIGINE ET ORIGINNAIRE	193
Les paradigmes	193
L'herméneutique du texte culturel	194
L'imaginaire: l'origine et l'originnaire	208
Le devenir-autre	215
Conclusion générale	221
Bibliographie	237

Introduction

Le concept de réflexivité a occupé ces dernières années une grande part du champ de la connaissance au point qu'il est possible de parler d'un nouveau paradigme dans la pensée épistémologique contemporaine. Historiquement, les différentes écoles philosophiques ont constamment disjoint le sujet et l'objet de la connaissance: pour l'empirisme, il existe une réalité extérieure au sujet, indépendante de sa pensée et dont on peut rendre compte de façon objective. La difficulté sur laquelle achoppe le réalisme apparaît quand il s'agit d'expliquer comment la connaissance peut se rapporter au réel sans que n'intervienne le processus de représentation et la distorsion qu'elle implique. Par opposition, l'idéalisme accorde la primauté au sujet. Dans le cas de l'"idéalisme transcendantal" de Kant, la connaissance ne porte pas sur les choses elles-mêmes, mais sur les représentations de la pensée: les données de la sensibilité externe sont englobées dans la subjectivité au point d'évacuer le monde du processus de la connaissance.

La pensée contemporaine a remis en cause ces modes de connaissance qui accordent le privilège à un seul point de vue. La théorie constructiviste de l'école dite de Palo Alto¹

¹ La pensée constructiviste n'est évidemment pas le produit d'une génération spontanée. On peut retracer les phases de son développement, entre autres, chez les sceptiques de l'Antiquité avec la doctrine de Pyrrhon, chez G. Vico, E. Kant, D. Hume, W. Dilthey, E. Husserl, Wittgenstein et le

s'est tournée vers la relation à double sens du sujet et de l'objet, vers les notions d'autoréférence, de paradoxe et d'autonomie. Par conséquent, si les deux termes d'une opposition sont considérés également comme vrais, mais sont situés à deux niveaux différents, la résolution du conflit (du paradoxe) vient précisément du passage du rapport hiérarchisé à la relation horizontale (du dialogisme) entre les termes, sans exclusion ou domination d'un des termes. Le cybernéticien Heinz von Foerster nomme cette relation l'autonomie ou l'identité². Cette relation permet d'éviter la formation d'une disjonction ou d'une synthèse totalisante, tout en privilégiant l'intégration de chaque terme de l'opposition. Dans ce sillage, Edgar Morin fait l'apologie de la circularité:

Concevoir la circularité, c'est dès lors ouvrir la possibilité d'une méthode qui, en faisant interagir les termes qui se renvoient les uns les autres, deviendrait productive, à travers ces processus et échanges, d'une connaissance complexe comportant sa propre réflexivité.³

Cercle de Vienne. Actuellement les membres de l'école de Palo Alto sont inspirés des travaux en cybernétique et de la General Systems Theory. On compte parmi eux, outre P. Watzlawick, G. Bateson, E. Morin, H. Atlan, J.-P. Dupuy, J. Piaget, A. Wilden, parmi plusieurs autres.

² Heinz von Foerster, "La Construction d'une réalité", dans Paul Watzlawick, dir., L'Invention de la réalité. Contributions au constructivisme, Traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker, Paris, Editions du Seuil, 1988, p. 69.

³ Edgar Morin, La Méthode 1, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 19.

La théorie constructiviste prend en compte les processus mentaux qui interviennent dans la formation de notre conception de la réalité. Autrement dit, le monde, tel que nous le percevons, est notre invention, le sujet fait partie du système observé et donc on ne peut concevoir aucun monde indépendant hors de notre expérience. En ce sens, la connaissance ne peut être considérée comme le résultat d'une réception passive des objets du monde extérieur, mais elle constitue au contraire le produit de l'activité d'un sujet⁴. D'après la formulation de Piaget⁵, l'activité qui construit la connaissance organise le monde empirique en même temps qu'elle s'organise elle-même. Il y a donc toujours un processus autoréférentiel impliqué dans toute communication et toute compréhension.

La réflexivité, comme mode d'appréhension du monde, a trouvé dans la littérature contemporaine un espace d'application privilégié. Les oeuvres de métafiction⁶, notamment,

⁴ L'épistémologie constructiviste n'est pas sans rappeler la position énoncée par Nietzsche selon laquelle il n'y a pas de faits et donc de vérité objective, mais que des constructions interprétatives.

⁵ Reprise par Ernst von Glasersfeld, "Introduction à un constructivisme radical", dans Paul Watzlawick, dir., op. cit., p. 34.

⁶ Le terme "métafiction", introduit par William H. Gass, est attribué aux oeuvres romanesques qui exposent leur caractère fictif et se désignent comme constructions langagières. Les années soixante et soixante-dix couvrent la période la plus prolifique dans la production américaine de romans de métafiction et, incidemment, cette période recoupe

reproduisent la relation réflexive du sujet et de l'objet dans le texte divisé entre le niveau de la production (le contexte, d'un niveau logique supérieur) et celui du représenté (le message). Ainsi lorsque la littérature se prend elle-même pour objet, lorsqu'elle se représente et qu'elle réfléchit sur ses conditions de production, sur ses limites, elle entraîne une confusion entre le contexte (le métaniveau) et le message (le niveau). Si les systèmes auto-référentiels, autorégulateurs présentant une hiérarchie enchevêtrée des niveaux logiques sont considérés comme des organisations complexes dans le domaine de la connaissance ou de la biologie, dans le champ du langage, ils deviennent paradoxaux. L'oeuvre romanesque fonctionne alors sur le principe du paradoxe du menteur, pour reprendre l'exemple le plus couramment cité dans les travaux sur le sujet. Soit la proposition "Je mens", si "je" dit vrai, il ment et s'il ment, il dit vrai, si bien que cette proposition affirme quelque chose sur elle-même qu'en même temps elle nie. Elle est autoréférentielle puisque l'affirmation porte à la fois sur le "je" du discours, au niveau du langage-objet, et sur la proposition "Je mens", au

la production romanesque d'Hubert Aquin. A la lumière de notre problématique, il nous apparaîtrait justifié de resituer l'oeuvre aquinienne dans ce contexte littéraire nord-américain qui compte, entre autres, des écrivains comme John Barth (Chimera, 1972; Lost in the Funhouse, 1968), Donald Barthelme (Snow White, 1967), Robert Coover (Pricksongs and Descants, 1970), John Fowles (The French Lieutenant's Woman, 1969), Thomas Pynchon (V, 1963). L'oeuvre du grand parodiste, Wladimir Nabokov, a constitué une source d'influence importante pour ces romanciers.

niveau du métalangage. Selon la théorie des types logiques développée par B. Russell, aucun membre d'une classe ne peut juger de la validité du système dont il fait partie sans verser dans le paradoxe. Pour résoudre le paradoxe, il faudrait donc recourir à un méta-niveau situé hors du système autonome. Comme l'a montré P. Watzlawick, la notion de réflexivité et la théorie des types logiques invalident toute idéologie et tout système de pensée qui tendent à se prouver eux-mêmes.

Dans la mesure où on ne peut penser hors du langage et où, pour reprendre l'aphorisme de Wittgenstein, "les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde."⁷, notre conception de la réalité est une construction langagière et notre rapport au monde, notre connaissance sont les produits d'une médiation par la force rhétorique du langage et par ces représentations. Le constructivisme remet en cause la transparence, l'adéquation entre nos représentations et la réalité ontologique. Par conséquent, s'il n'existe pas de représentation iconique exacte de la réalité, aucun ordre de connaissance déterminé ne recèle de vérité ultime. Barthes affirmera dans cette optique et de façon plus radicale que le langage possède un pouvoir fasciste: "le fascisme, ce n'est

⁷ Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques, Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Introduction de Bertrand Russell, Paris, Gallimard, 1961, coll. "Tel", p. 86.

pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire."⁸ Nous ajouterons, d'obliger à s'exprimer et donc aussi à penser selon des concepts et des schèmes prédéterminés (les conventions, les codes), circonscrits dans des limites imposées par un certain consensus. En ce sens, la littérature comme pure construction langagière se trouve prisonnière du langage et, marquée par la réflexivité, elle ne peut que le représenter et examiner ses conditions de fonctionnement.

Dans cette perspective également, les systèmes philosophiques ne peuvent plus être considérés comme des fondements absolus de la vérité et de la connaissance, mais bien comme des constructions langagières qui déterminent notre perception et que l'on doit interroger, c'est-à-dire déconstruire. Ainsi pour Nietzsche et Heidegger, la métaphysique héritée de l'Antiquité a constitué l'essence de la vérité, de l'être et de la présence comme objets de représentation. La déconstruction de la métaphysique a été poursuivie dans les travaux de Derrida chez qui nous retiendrons pour le moment la proposition de déconstruire les oppositions binaires hiérarchisées sur lesquelles s'articule le fonctionnement de la métaphysique, de la pensée et de la culture occidentales en général. Cette déconstruction passe par une première phase de renversement de la hiérarchie et, à ce stade, son action opère

⁸ Roland Barthes, Leçon, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 14.

encore à l'intérieur du système déconstruit. Afin d'éviter la neutralisation des oppositions hiérarchisées et d'aménager une sortie des systèmes binaires, Derrida introduit la notion de "déplacement" lié à une écriture dédoublée, c'est-à-dire à une opération de double marque ou de re-marque:

Le concept de matière doit être marqué deux fois (les autres aussi): dans le champ déconstruit, c'est la phase de renversement, et dans le texte déconstruisant, hors des oppositions dans lesquelles il a été pris (matière/esprit, matière/idéalité, matière/forme, etc.). Par le jeu de cet écart entre les deux marques, on pourra opérer à la fois une déconstruction de renversement et une déconstruction de déplacement positif, de transgression.⁹

Incidentement, on remarque chez Aquin, dès 1962, une conscience aiguë des paradigmes et des enjeux sociaux-politiques qui nécessitent leur maintien.¹⁰ Dans son essai "La Fatigue culturelle du Canada français", Aquin reprend l'une des objections qu'avait soulevées P.E. Trudeau à propos du nationalisme québécois qui aurait, selon lui, comme effet inévitable d'engendrer la guerre.¹¹ L'argumentation d'Aquin repose sur la déconstruction de la polarité dominant/dominé

⁹ Jacques Derrida, Positions, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 88-89.

¹⁰ Dans la même perspective, Patrick Imbert a dégagé, dans Point de fuite notamment, les éléments d'une pensée qui tente de se situer hors de la clôture des paradigmes. Cf. "La Traversée des paradigmes", Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly, vol. 57, no 2, avril-juin 1987, p. 29-37.

¹¹ H. Aquin récuse ici les arguments avancés par Pierre Elliott Trudeau dans son article "La Nouvelle Trahison des clercs", publié dans Cité libre, no 46, avril 1962.

qui associe la majorité au pôle dominant et la minorité au pôle dominé. Suivant cette logique binaire, la polarisation vers la domination génère un écart entre les groupes qui ne trouve sa résolution que dans le conflit. De façon analogue à la méthode derridienne, Aquin tente de renverser la hiérarchie entre les termes et, rompant la logique du tiers exclu, propose de déplacer l'inégalité sur un troisième terme: la nature. Il écrit:

<...> le problème du désarmement ne peut se concevoir en dehors d'une révolution totale de toutes les sociétés qui, ayant purgé puis dépassé leur tension contre le terme supérieur d'opposition, égalisées donc en quelque sorte et sur tous les plans, pourraient commencer à se définir en fonction d'un nouveau terme dialectique: la nature ou le cosmos.¹²

Très proche en cela de la pensée post-moderne, Aquin propose de prendre en compte les différences, les particularismes, l'hétérogénéité culturelle plutôt que de concevoir un effacement du conflit par la voie de la mondialisation, de l'universalisme, qui conduisent à l'homogénéisation des groupes.

Nombreuses ont été les interventions d'Aquin sur le rôle de l'écrivain en situation minoritaire. Dans son essai le plus révélateur à cet égard "Profession: écrivain" (1963), il prend position contre une littérature refermée sur elle-même et qui,

¹² Hubert Aquin, "La Fatigue culturelle du Canada français", dans Blocs erratiques, Montréal, Quinze, 1982, coll. "10/10", p. 75.

en privilégiant l'expression de soi, "fait vivre ce qui <la> tue", c'est-à-dire les structures politiques qui assurent la domination d'un groupe sur un autre:

L'aventure intérieure que tant d'écrivains rêvent de conduire en dépit de l'existence cyclothymique de notre groupe, c'est une oeuvre préfabriquée, portative comme une machine à écrire, finie d'avance, pièce jointe à enterrer aux archives.¹³

Dans "la Mort de l'écrivain maudit" (1969), il insiste sur la nécessité d'une production consciente de la littérature et donc aussi critique par rapport à elle-même. Au coeur de l'oeuvre romanesque d'Aquin se pose donc la question des rapports avec les institutions, sur le plan politique dans la trame nationaliste qui parcourt ses romans, mais aussi sur le plan existentiel dès l'Invention de la mort dans lequel le narrateur met en évidence l'autorité d'une organisation sociale trop homogène qui étouffe l'individualité. La mise en question des représentations sociales trouve un prolongement dans la production littéraire: l'écrivain représenté dans les romans, et qui est le véhicule du thème scripturaire, est confronté à une situation ambivalente dans laquelle il reproduit inévitablement les conventions littéraires préétablies- d'où la prégnance de la mémoire culturelle dans ces romans- tout en aspirant, pourtant, à modifier sinon à dépasser ces frontières du déjà-dit. La recherche d'une identité politique se double donc d'une interrogation sur

¹³ H. Aquin, "Profession: écrivain", dans Point de fuite, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 58.

l'identité littéraire. Le texte chez Aquin hésite entre la répétition et le changement, entre la nostalgie et la révolte, entre le Même et l'Autre. Suivant une stratégie analogue à celle qu'a proposée B. Brecht, la critique et la subversion des formes du passé s'effectuent par leur réactualisation, leur représentation. Pour L. Hutcheon cette tension paradoxale, ce double bind caractérise l'art post-moderne, qui trouve sa réalisation exemplaire dans la parodie: "Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies."¹⁴

La tâche paradoxale de déconstruire ce qui est représenté, qui constitue un trait essentiel de l'entreprise romanesque d'Aquin, produit une dramatisation du texte, dès lors essentiellement conflictuel, qui, en se dédoublant, se renverse et se nie lui-même. Le texte se théâtralise puisque, comme Wittgenstein l'a montré, la réflexivité relève non pas de l'ordre du dire, mais de l'ordre du montrer. Le roman se joue sur une double scène, celle de la lecture et celle de l'écriture, s'écrit d'une main double, l'une contestant ce que l'autre écrit, répétant le trajet oscillatoire du paradoxe qui court-circuite le sens en produisant le double sens:

L'oeuvre se lisant elle-même entre en contact
avec elle-même, s'affirme et se connaît comme

¹⁴ Linda Hutcheon, A Poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction, New York and London, Routledge, 1988, p. 11.

hétérogène, contradictoire, composant sans cesse avec des forces qui tendent à l'annuler dans son mouvement d'oscillation incessante où à la fois, elle se rassemble et se disperse, étant toujours la même et toujours autre, sans cesse faite et défaite.¹⁵

Il y a donc, comme l'écrit Derrida, "réciprocité différée entre la lecture et l'écriture", qui fonde l'expérience de secondarité qu'il définit comme le redoublement par lequel l'écrit ("le sens constitué") se donne comme lu, préalablement ou simultanément, dans un irréductible aller et retour entre l'écriture et la lecture.¹⁶ Le texte réflexif de la déconstruction se maintient dans l'ambivalence, dans l'entre-deux du "à la fois ou bien ou bien".¹⁷ L'indécidable que produit le paradoxe écarte tout fondement, toute prétention à la vérité et donc tout ordre transcendant dans la mesure où le texte devenu système autonome n'a pas accès à un méta-niveau qui pourrait le justifier, le prouver. Afin de trouver un seuil de validation, le roman aura alors recours aux procédés de déconstruction réflexifs comme l'ironie, la parodie, la mise en abyme et la distanciation, employés comme outils créatifs propres à aménager en quelque sorte une ouverture dans le système autonome de l'oeuvre en déplaçant du côté du

¹⁵ Claude Lévesque, L'Etrangeté du texte. Essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida, Paris, Union générale d'éditions, 1978, coll. "10/18", p. 148.

¹⁶ Jacques Derrida, L'Écriture et la différence, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 22-23.

¹⁷ Jacques Derrida, Positions, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 59.

lecteur la responsabilité de l'interprétation et de la critique, à la différence des romans dits "réalistes" où la narration omnisciente, inhérente au système romanesque, se charge de diriger les enjeux idéologiques de représentations "naturalisées".

L'exploration des implications idéologiques et institutionnelles conduit à la critique des constructions symboliques de la réalité le plus souvent insérées dans les oppositions binaires hiérarchisées. Les romans d'Aquin mettent en scène ces modèles construits de la réalité dans lesquels se moule et se contraint la pensée. Le caractère construit du réel représenté, que l'on considère alors comme l'interprétation d'une interprétation, est déjà perceptible dans le titre du premier roman l'Invention de la mort. Prochain Épisode, par la suite, met en évidence la prégnance chez le narrateur d'une structure mentale héritée des modèles d'espions romanesques. Cette représentation a pour effet de limiter, de restreindre l'action de libération politique à quelques variantes littéraires. Trou de mémoire aborde la problématique constructiviste sous un autre angle en multipliant le jeu de l'interprétation entre différents scripteurs. Dans ce roman, la réalité et la vérité sont évacuées au privilège des constructions discursives proposées par les intervenants. L'Antiphonaire porte sur la dimension essentiellement textuelle de toute reconstitution de la

réalité, qu'elle soit passée ou présente. La sélection des faits historiques procède, entre autres, du principe d'assimilation proposé par Von Glasersfeld, qui constitue une des opérations effectuées par le sujet pour former, sur la base de la comparaison, "des régularités et des invariances dans le monde empirique".¹⁸ La narration s'établit alors sur un jugement d'identité et de différence portant sur l'expérience de Christine et, quatre siècles plus tôt, sur celles de Jules-César Beausang (Paracelse) et de Renata Belmissieri. Enfin, la forme fragmentée du scénario en plans et en scènes de Neige noire entraîne chez le spectateur/lecteur un processus de reconstruction pour reconstituer le changement continu et la linéarité du récit. A travers ces variations romanesques convergent précisément différentes formes de construction du réel représenté dans la fiction, nous dirons de représentations conventionnelles, qui marquent, dans le champ du possible et du pensable, autant de contraintes et de limites sur lesquelles achoppe l'écriture et qu'elle s'emploie à déconstruire pour éventuellement accéder à d'autres types de constructions plus viables.

L'oeuvre romanesque d'Aquin remet également en cause d'autres formes de représentation qui, par leur répétition et leurs apparentes nécessité et transparence, tendent à occulter la différence tout en renforçant la permanence des institutions

¹⁸ Ernst von Glasersfeld, op. cit., p. 38.

du pouvoir dominant: discours érigés en systèmes de pensée clos, codes esthétiques, modèles artistiques ou littéraires, afin de mettre au jour, selon la formule de Derrida, la sédimentation historique du langage. La déconstruction se fonde essentiellement ici sur l'intertextualité au sens où l'entend J. Kristeva, qui confère au texte la définition élargie de "système de signes": "Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre <...>." ¹⁹

Il s'agira pour le texte de s'indexer sur une certaine extériorité ou antériorité en ré-énonçant des systèmes de représentation figés dont l'autorité pèse sur le roman et qui sont en rupture par rapport à lui, de subvertir ces métalangages en les transformant en objets de langage. L'écriture se logera alors dans la brisure de l'enfermement spéculaire des représentations qui tend à éliminer la catégorie du possible, dans l'inscription de l'écart, de la différence au sein même de la répétition des modèles de représentation du monde. Ce faisant, le texte retrouvera la voie de la productivité qu'occultent les contraintes d'élaboration du sens imposées par la représentation. L. Jenny y voit là une des fonctions de l'intertextualité: "Malgré qu'ils en aient, ces vieux discours injectent toute leur force

¹⁹ Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 60.

de stéréotype à la parole qui les contredit, ils la dynamisent. L'intertextualité leur fait ainsi financer leur propre subversion."²⁰

La critique dans laquelle le texte est engagé constitue donc à la fois un procès de libération et d'aliénation pour le roman. Le caractère de libération réside dans la reconnaissance des règles de formation de la construction: les reproduire par la simulation permet la mise à distance critique et l'interrogation sur le caractère idéologique de tout système sémique. L'aliénation de l'écriture provient de la difficulté à se ménager un lieu de déplacement, de changement radical si bien que le roman aquinien prend le risque de rester prisonnier des systèmes de représentation qu'il refuse et d'être confiné au même espace culturel. C'est donc dire que l'enjeu du texte sera de dépasser les dualités (les espaces et les récits dédoublés, les doubles rivaux, les rapports conflictuels), en écartant la fascination exercée par le sens, et d'arriver à trouver la voie de la dissémination, de la perte et de la jouissance.

²⁰ Laurent Jenny, "La Stratégie de la forme", Poétique, no 27, 1976, p. 279.

Plusieurs critiques ont été adressées à la littérature réflexive et à la déconstruction. T. Todorov²¹ voit dans l'approche déconstructive une nouvelle forme de nihilisme: "De fait, c'est tout comportement orienté par des valeurs (critique, combat contre l'injustice, aspirations à un monde meilleur) qui, dans la perspective de la déconstruction, devient dérisoire."²² Du côté américain, G. Graff²³, parmi d'autres, déplore également, que cette forme littéraire et cette méthode critique paraissent être désengagées de certains problèmes humains. Comme le constate S. Gaggi:

Graff fears that radical skepticism and the notion of literary texts as autonomous- as being solely self-referential and incapable of representing a world external to themselves- renders contemporary criticism incapable of powerful engagement with social, ethical, and political matters.²⁴

Nous objecterons à ces réserves que la littérature réflexive loin d'être un exercice narcissique stérile, permet de mettre au jour les constructions langagières qui constituent la

²¹ Tzvetan Todorov, "Voyage en critique américaine", dans Littérature et postmodernité, Etudes réunies par A. Kibédi Varga, Groningen, CRIN 14, 1986, p. 71-80. Todorov, dans cet article, prend pour point de départ l'ouvrage de Robert Scholes, Textual Power, dans lequel ce dernier présente une opinion analogue à la sienne.

²² Ibid., p. 73.

²³ Gerald Graff, Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society, Chicago, University of Chicago Press, 1979, 260 p.

²⁴ Silvio Gaggi, Modern/Postmodern. A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 173.

réalité. Un peu à la manière de Brecht, l'oeuvre romanesque peut conduire le lecteur à reconsidérer, à travers la mise en scène des représentations du réel, que le monde dans lequel il vit est aussi constitué par un procès sémiotique. D'où, probablement, la difficulté de lecture en ce qui concerne les romans d'Aquin, qui présentent un support complexe et opaque de façon à créer des effets d'étrangeté et d'artificialité suffisamment forts pour attirer, avant tout, l'attention du lecteur sur le caractère fabriqué de la fiction.

En ce qui concerne la déconstruction derridienne, J. Culler remarque:

In general, inversions of hierarchical oppositions expose to debate the institutional arrangements that rely on the hierarchies and thus open possibilities of change- possibilities which may well come to little but which may also at some point prove critical.²⁵

Et c'est précisément cette critique des polarités hiérarchisées et plus généralement les philosophies de la différence (celles de Foucault, de Deleuze et de Derrida), qui ont constitué des outils favorables au développement du post-modernisme, axé sur le démantèlement des totalitarismes. La problématisation des formes d'autorité préétablies, la mesure des limites du réel et la tentative de penser la différence, voilà les avenues que nous nous proposons d'explorer pour

²⁵ Jonathan Culler, On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 179.

rendre compte de la recherche qui traverse l'oeuvre romanesque
d'Hubert Aquin.

Prochain Épisode: L'Écriture conflictuelle.

Dans le prolongement de la réflexion constructiviste, nous examinerons la fonction du langage comme principe de formation à la fois de la réalité et de la littérature. Cette problématique servira à définir les conditions de possibilité de l'écriture dans Prochain Épisode. Roman de la conscience, Prochain Épisode met en scène pour les interroger certaines pratiques discursives dont il se revêt comme autant de masques: l'autobiographie (qui comprend un discours rattaché au romantisme) et le roman d'espionnage. Ces discours, loin d'être des véhicules esthétiques transparents et innocents, seront considérés ici comme des modèles lourds de tradition et de présupposés idéologiques, porteurs de toute l'opacité de leur matériau, de leur forme. Notre propos sera d'examiner les rapports qu'entretiennent ces codes littéraires, comme formes autoritaires, avec l'écriture d'un roman qui pose la question de son identité.

Nous verrons comment ces genres, envisagés comme des structures conventionnelles, sont remis en question par le biais de l'écriture mémorielle qui agit comme opérateur textuel de métafiction. Le processus d'écriture se présente ainsi en conjonction avec le travail de lecture et de critique. La réalisation de l'écriture ne se conçoit plus dès lors que sous la forme logique du paradoxe: elle doit se

ménager un espace entre la récupération du passé (historique et littéraire) et la création originale. La figure paradoxale s'étendra à l'articulation (désarticulation) d'autres concepts binaires.

L'écriture opère une stratégie de déconstruction qui impliquera, au plan textuel, quelques oppositions hiérarchiques réparties sur la structure binaire du roman: extérieur/intérieur du texte et de la fiction; réel/fiction (vie et art); structure/substance; signifiant/signifié; narration/histoire. Se constitue, dans un premier temps, une écriture à double sens qui ne connaît aucune exclusion de termes, mais qui maintient le mouvement bi-directionnel du paradoxe. Nous serons également conduit à mettre en corrélation l'autoreprésentation et la pratique interdiscursive iconoclaste.

La pseudo-préface.

La pseudo-préface en tant que réel imaginaire constitue le seuil du roman défini par "le rapport tout illusoire qu'entretient la fiction, par le biais de ses effets, avec le monde."¹ Copie fictive du genre, ce hors-texte dans le texte met en rapport l'extérieur du texte pensé comme altérité et l'intérieur du système romanesque défini par sa clôture. Placé

¹ Mireille Calle-Gruber, L'Effet-fiction de l'illusion romanesque, Paris, A.-G. Nizet, 1989, p. 239.

à la périphérie du roman d'espionnage, il dessine, dans un second mouvement, la frontière du système de la fiction au second degré, l'effet de cadre, "grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé." (p.7)²

Discours qui organise sa propre représentation, l'écriture se définit ici comme contexte d'énonciation, distinct du produit fictif. Rédigeant la préface à un roman à venir, l'écrivain retrace les conditions de production: l'emprisonnement et le désir de meubler son vide; le roman sera alors supplément, substitution à une absence; et le but qu'il se propose d'atteindre: écrire un roman d'espionnage original qui, précisément, intégrera le processus de sa production, c'est-à-dire qui laissera cohabiter le régime du réel avec le régime fictionnel.

Contestant ironiquement l'image traditionnelle du créateur démiurge, le producteur se met en scène dans le rôle de l'écrivain tout-puissant, avatar du réalisme, dont l'autorité s'établissait sur la croyance en une parole pleine liée au logos. Ici donc, l'écrivain manipule à volonté les situations et ses personnages dont cet Hamidou Diop, agent double, double également au plan littéraire puisque son nom est constitué des noms de deux écrivains sénégalais: Hamidou Kane, auteur de

² Les indications paginales entre parenthèses renvoient à Prochain Episode d'Hubert Aquin, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965, 174 p.

l'Aventure ambiguë (1961), et de Birago Diop. Ce pouvoir arbitraire sera vite renversé, le héros africain acquérant une existence autonome telle qu'il se retournera contre son créateur et lui jouera même un mauvais tour en lui envoyant un message codé compromettant.

Cette pseudo-préface présente le roman à venir comme une écriture palimpseste se superposant à un passé historique et littéraire comportant déjà plusieurs strates réactualisées, en particulier à l'ouverture du roman, par des allusions voilées au genre de l'espionnage. Il y a, bien entendu, le décor cliché de la Suisse, lieu de prédilection des histoires d'espionnage: "On peut donc entreprendre un roman d'espionnage dont l'action se déroule comme une anomalie sur les bords du lac Léman, avec un autre motif que d'en faire une oeuvre unique!" (p. 92, nous soulignons); et Genève, lieu emblématique, "antichambre de la révolution" (p. 53). Nous relevons aussi l'allusion à B. Poirot-Delpech (Le Grand Dadais, 1958): "<...> fabriquer une histoire sans queue ni tête qui, somme toute, ne serait comprise que par un grand dadais armé qui ne communique ses pensées à personne." (p. 8), ainsi qu'à l'énigme policière et oedipéenne des Gommes de A. Robbe-Grillet, dans l'allusion au Sphinx.

Par le biais de ces références, l'écrivain situe son roman futur par rapport à une tradition littéraire figée (et

significativement anonyme: aucun écrivain n'est cité directement) dont il ne pourra pas s'écarter tout à fait: l'imité précède l'imitant et cette antériorité est le gage de l'autorité de la tradition. Devant le dilemme de la complicité ou de la critique, l'écrivain choisira les deux termes et prendra résolument place à l'intérieur de cette "prison du langage": " Je ne sortirai plus d'un système que je crée dans le seul but de n'en jamais sortir." (p. 14). "J'éprouve une grande sécurité, aussi bien l'avouer, à me pelotonner mollement dans le creuset d'un genre littéraire aussi bien défini." (p. 8) Le genre du roman d'espionnage serait ainsi à l'image du décor du château d'Échandens, surchargé de signes ornementaux témoins d'une culture et d'une histoire "déréalisées" et vouées à la mort.

Pourtant, en voulant faire original, il opérera un décentrement et tentera de valider les propres règles de fonctionnement de son écriture: "<...> à tel point d'ailleurs que cette séquestration stylistique me paraît confirmer la validité de la symbolique que j'ai utilisée dès le début: la plongée." (p. 22) Par ailleurs, en insérant dans un genre de divertissement la critique des formes sclérosées de la littérature aussi bien que de la société, l'écrivain déguise subtilement la portée de sa critique.

L'autoreprésentation.

Prochain Episode est un roman qui porte le masque de l'autobiographie. Cette forme autobiographique inscrit le circuit imaginaire de l'écriture de soi à soi. Le dédoublement du sujet impliqué dans tout projet autobiographique s'effectue, dans un premier temps, par l'identification métaphorique à l'écriture. Le sujet se confond alors avec son médium comme "effet de langage"; l'écriture et l'écrivain représenté devenant un mode d'apparaître du producteur comme ultime limite du représentable: "Ma longue chevelure manuscrite se mêle aux plantes aquatiques et aux adverbes invariables <...>". (p. 22) Le sujet, ce "fantôme", est, en effet, une donnée imaginaire, un point de fuite, l'écriture de soi n'étant toujours qu'un simulacre:

Au moment où "je" tente de s'y dire, au plus intime de sa "révélation", le Moi imaginaire, personnage social et sujet réifié de l'énoncé, tisse son voile de fictivité, anéantit la tentative de s'écrire du sujet de l'énonciation.
3

Au lieu du sujet, nous trouvons une figure: "je" n'est jamais au point du réel où il se pense et où on le pense. Il n'est peut-être jamais que la fiction de ce point.⁴

L'écrivain est un praticien de la mimésis, doublement imitateur: du roman d'espionnage et, comme on le verra dans sa

³ Jean-Pierre Mourey, "'Borges' chez Borges", dans Poétique, no 63, septembre 1985, p. 314.

⁴ Louis Marin, La Voix excommuniée, Paris, Editions Galilée, 1981, p. 136. (L'auteur souligne.)

confession, de Ferragus, deux opérations mimétiques qui le créent de l'extérieur et qui marquent, par conséquent, la forme de son aliénation. Dépourvu d'identité, il doit avoir recours au dédoublement pour se fabriquer une apparence et se constituer comme effet-fiction, comme livre: "ce livre défait me ressemble" (p. 92). En posant ici un principe d'équivalence entre le thème (le sujet) et la forme (le livre, l'écriture), le texte redouble la notion de narcissisme rattachée à l'individu (l'autoreprésentation) et à l'écriture (l'autoréférence). Le sujet (et la substance) se réalise par et dans le processus d'écriture et, à l'inverse, l'écriture (la forme signifiante) se prend comme sujet en devenant son propre territoire d'exploration. En outre, ce rapport de réciprocité entre les termes du couple substance/structure peut encore être illustré par la figure de l'écrivain comme effet de source du roman et, d'autre part, par le roman qui engendre, constitue en retour le sujet ("Je n'écris pas, je suis écrit.", p. 89).

L'autoreprésentation présente dans la structure et au niveau du contexte (l'énonciation) se projettera également au niveau de la diégèse (l'énoncé), produisant ainsi une surdétermination du sens et une croissance exponentielle du texte qui mettra en scène sa propre disparition. Par conséquent, les rapports problématiques de la liberté de l'écriture au langage seront dédoublés, une première fois,

dans la figure de l'écrivain-révolutionnaire emprisonné souhaitant la liberté politique et sociale et producteur du métadiscours, et dramatisés une autre fois dans le conflit opposant les figures symboliques du héros et de H. de Heutz. Le texte joue sur l'isotopie entre les deux niveaux.

L'écriture narcissique: miroir et modèle.

La composition de ce roman reforme le mode de représentation de l'écriture narcissique dans le double mouvement de division du sujet/écriture par la mnémè (le discours romantique) et par la mimesis (le roman d'espionnage). Masques discursifs dédoublés, le premier dans un rapport spéculaire au sujet/écriture, qui posera le problème de l'être, de l'identité; le second, dans un rapport conflictuel du sujet/écriture à l'autre, au modèle (littéraire), qui illustrera la possibilité de transformations d'états par le faire.⁵ Nous verrons que les rapports conflictuels au modèle sont ambivalents et relèvent de deux ordres: l'identification et l'opposition ou le rejet.

Cette combinatoire se développera de façon simultanée, créant ainsi la double contrainte (paradoxe existentiel) du sujet/écriture déchiré entre l'être et le faire. Comme nous

⁵ Nous reprenons ici la distinction que propose Alain J.-J. Cohen, "Sémiotique du narcissisme", dans M. Arrivé et J.-C. Coquet, Sémiotique en jeu, Paris, Hadès-Benjamins, 1987, p. 213-224.

l'avons mentionné plus haut, au cours du roman, l'être du sujet/écriture est marqué d'une valeur négative: "Après deux siècles de mélancolie et trente-quatre ans d'impuissance, je me dépersonnalise" (p. 69); "je cède à ce flot improvisé <...>." (p. 14), le non-être court-circuitant le faire (la pratique du roman d'espionnage), dans la quête inlassable de son identité.

Le roman présente donc une structure binaire qui rejoint la distinction proposée par André Belleau entre le roman de la parole qui porte sur le rapport de la littérature au sujet et le roman du code qui traite de la relation du littéraire au social.⁶ Cette coexistence est régie par un rapport conflictuel d'incompatibilité qui minera, réciproquement, les fondements des deux récits. M. Calle-Gruber précise le fonctionnement du texte conflictuel: "L'écriture conflictuelle, loin de l'hypostasie aporétique, met à profit les conséquences de la dysphorie des significations et ouvre les perspectives d'une réflexion métatextuelle dépassant l'aporie."; elle fonde "un régime de tension <entre le fictif et la fiction> qui constitue indéfiniment le ressort de la narration."⁷

⁶ André Belleau, Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, 156 p.

⁷ Mireille Calle-Gruber, op. cit., p. 31 et 237.

La tension dramatique qui caractérise les rapports entre le récit-cadre et le récit encadré se trouve exposée dès l'ouverture du roman par la dichotomie qui affecte le verbe "écrire":

J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré par une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé.

Je ne sortirai pas d'ici avant échéance. Cela est écrit en plusieurs copies conformes et décrété selon les lois valides et par un magistrat royal irréfutable. (p.7)

Du "j'écris", qui inscrit le sujet dans l'acte d'écriture, découlera un texte (le récit-cadre) fortement empreint de lyrisme, d'intériorité dont le code d'emprunt est celui du romantisme. A la coïncidence de la parole et de l'écrivain s'ajoute l'extériorité du discours de l'Autre du récit encadré. Le réalisme, qui renforce les structures du pouvoir en prétendant construire des représentations innocentes, est le symbole des lois politiques et sociales, relevant du régime colonial et perçues comme oppressives par l'énonciateur. Transposé sur le plan littéraire, ce type de discours sera représenté par le roman d'espionnage, "un genre qui comporte un grand nombre de règles et de lois non écrites." (p. 7)

Au niveau de la diégèse, si le passage de l'expression à la représentation semble s'établir sur la base d'un rapport de causalité: pour peupler son vide, l'écrivain décide d'écrire

un roman d'espionnage, ce n'est, en fait, que pour créer une syntaxe du vraisemblable. Ainsi y a-t-il, dans cette visée de vraisemblance, reproduction de la mimésis aristotélicienne, doublée d'une mimésis pragmatique avec l'imitation du modèle du roman réaliste. En fait, le roman d'espionnage entretient avec le récit-cadre un rapport d'analogie: copié sur les confessions autobiographiques (comme simulacre de discours "naturalisant", véridique), c'est un "discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel.", un simulacre.⁸ Rappelons que le simulacre se construit sur la différence: il expose comme un masque une ressemblance, mais est constitué sur une disparité.⁹ Dans l'ordre de la loi, les figures de la répétition, les masques et les dédoublements, subordonnent la différence à la représentation du Même. Mais, comme nous le verrons, le sujet-écriture ordonne moins un espace de représentation clos qu'il ne se disperse lui-même dans un système ouvert.

⁸ Julia Kristeva, Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse (Extraits), Paris, Editions du Seuil, 1969, coll. "Points", p. 150. "Le vraisemblable est une mise ensemble de deux discours différents dont l'un (le discours littéraire, second) se projette sur l'autre qui lui sert de miroir, et s'y identifie au-delà de la différence." (p. 151)

⁹ Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 167.

Le miroir: le code romantique.

A l'ordre du récit dont l'action se déroule en Suisse s'intercale l'autre scène de représentation située au Québec, espace de rémanence d'un autre passé. Le récit québécois forme le contexte énonciatif, le lieu d'inscription de la parole expressive et, à ce titre, il constitue pour nous l'un des deux actants discursifs. Ce discours aux accents d'un "romantisme usagé" (p. 76) porte les traces de l'esthétique romantique à laquelle il emprunte la thématique nationaliste de la quête du territoire et l'idéologie de l'autonomie individuelle et collective dont découle, au plan de la technique littéraire, le désir d'originalité. L'époque romantique, emblématique des révolutions, sera l'objet d'une identification historique dans Prochain Épisode.¹⁰

Par ailleurs, le récit d'espionnage confèrera plus de visibilité au code utilisé dans le récit autobiographique par les références à Byron, à Germaine de Staël et à Benjamin Constant, au "promeneur solitaire" (p. 114), autant d'écrivains qui ont associé littérature et révolution, convoqués ici pour former une toile de fond conventionnelle, à l'instar du décor préfabriqué de la Suisse, à la thématique

¹⁰ La page 96 condense à cet effet de nombreuses références au Romantisme.

du roman. De plus, ce "romantisme usagé", ce code cliché, servira de matériau à la description des retrouvailles amoureuses du héros et de K, où, suivant la vision romantique, la nature constitue l'ultime limite du représentable:

De quoi ce temps fui était-il plein, sinon peut-être du long voyage ardent qui l'avait précédé et de l'explosion récente de notre plaisir: <...>, et l'aube révolutionnaire qui a bouleversé le ciel, la chaîne toute entière des Alpes, visibles et invisibles, et nos corps réunis en 1816. (p. 38)

Quelques indices textuels précédant ce passage peuvent toutefois fonctionner comme antiphrases: "Que ce paysage m'emprisonne encore dans sa belle invraisemblance, et je mourrai sans amertume!" (p. 37); "Car je délinquais, en cet endroit précis, <...> oui tout près de la femme délivrée qui marchait sur les eaux et que j'aime!" (p. 37-38) La tournure exclamative et les termes soulignés qui détruisent l'effet de réel du récit vont orienter la lecture vers le pastiche. La pratique ironique de cet intertexte, qui révèle le caractère emprunté et désuet du code romantique, aura pour conséquence de miner les notions de présence et d'origine (l'originalité) que s'efforce de constituer la voix lyrique.¹¹ Soulignons

¹¹ Le désaveu à l'égard de l'expression individuelle envisagée comme un discours monologique constitue d'ailleurs un leitmotiv dans l'oeuvre d'Aquin: "l'aventure intérieure de l'écrivain, c'est la migration du jaune vital sous la coque hermétique de l'oeuf." ("Profession: écrivain", p. 55); "L'expression de soi n'est qu'un simulacre de la puissance." (L'Invention de la mort, p. 20); "même les êtres supérieurement supérieurs n'échappent pas à la dégradation

aussi l'utilisation significative de deux métaphores bibliques: "visibles et invisibles" et "la femme délivrée qui marchait sur les eaux", puisque ce mode de comparaison sera repris selon une autre perspective dans le discours autobiographique.

Ce discours intercalaire romantique institue un univers plein qui ne connaît ni négation ni opposition; il crée un univers lové où l'altérité fusionne avec le moi. M. Kundera décrit ainsi le monde circulaire où évolue son personnage-poète Jaromil dans La vie est ailleurs: " Il est toujours entouré d'un mur de miroirs et il ne voit pas au-delà."¹² L'image du poète par excellence Orphée, reprise dans le roman d'Aquin, évoque ce retour vers l'intériorité, lui dont le chant le détourne du monde mais qui, paradoxalement, par sa beauté, a le pouvoir de persuader et de changer le monde.

Détaché de sa fonction de représenter les choses, le langage reconstitue l'image du sujet lui-même. Il se montre d'abord comme littérature, littérature du désir: c'est moins sur l'amour que porte le message que sur le désir de l'écrivain qui offre son pathos en représentation, désir de restaurer un monde plein, de retrouver le temps, la femme et le pays perdus

progressive de la confession et du monologue..." (Trou de mémoire, p. 87)

¹² Milan Kundera, La vie est ailleurs, Paris, Gallimard, 198 , p. 235.

par les allusions nostalgiques à la musique de Desafinado, par la réminiscence de la nuit d'amour quasi mythique d'un certain 24 juin et par la révolution politique; et désir de la littérature: la formulation esthétique des propos que le poète adresse à la femme aimée témoignent, en particulier, de cette contemplation narcissique du texte envers lui-même. "L'amour est le cycle de la parole." (p. 70)

Illustration formelle du thème de l'emprisonnement de l'auto-narration et du repli sur soi devant la menace que représente l'Autre, ce langage de la marginalité, est surtout le lieu de résistance aux structures du pouvoir. Il allie à l'expression le processus d'action sur le lecteur, ce que Todorov nomme l'impression.¹³ La fonction pragmatique du discours est illustrée par la figure du narrataire, la femme aimée, "interlocutrice absolue à qui je ne puis écrire clandestinement qu'en m'adressant à un public qui ne sera jamais que la multiplication de tes yeux." (p. 70) Visant à persuader, l'écrivain tente d'émouvoir en se peignant comme une victime des institutions dont découlera toute une rhétorique de la défaite. Il produit également des actes de parole fondés sur la rhétorique du vraisemblable incluant la reprise, la globalisation et l'énumération.

¹³ Tzvetan Todorov, Théories du symbole, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 205.

Cette écriture, qui s'apparente à ce que la rhétorique ancienne appelait le style élevé, façonne en épopée "déréalisante" (p. 94) le destin du héros révolutionnaire. Les répétitions épiques, ou lieux communs, sont des variations et des rappels de l'incipit. Elles fonctionnent sur le mode invocatoire et incantatoire, jouant du pouvoir magique du langage. Fragments de paroles dédoublées, dispersées dans le roman, ré-citations, elles travaillent le texte en insistant comme les germes de preuve de l'ancienne rhétorique.

Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman <...>. (p. 7)

1. Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations <...>. (p. 19)
2. <...> entre un certain 26 juillet et la nuit amazonique du 4 août <...>. (p. 24)
3. <...> entre le 26 juillet cubain et la nuit lyrique du 4 août <...>. (p. 29)
4. <...> quelque part entre un 26 juillet violent et un 4 août funèbre, anniversaire double d'une double révolution <...>. (p. 30)
5. Oui, c'était l'aube absolue, entre un 26 juillet qui s'évaporerait au-dessus du lac et la nuit immanente de la révolution. (p. 33)
6. <...> entre deux rives tombantes et deux jours de révolution, entre l'île enflammée et la nuit délirante du 4 août <...>. (p. 69)
7. <...> entre le 26 juillet et ma nuit inflationnaire <...>. (p. 74)
8. <...> entre un certain 24 juin et ma nuit motile qui ne finit pas. (p. 90)
9. <...> entre mon pays natal et mon exil, entre un 26 juillet et un 24 juin. (p. 93)
10. La révolution viendra comme l'amour nous est venu, un certain 24 juin <...>. (p. 95)

Les récurrences prennent fin au chapitre 10, moment d'arrêt où le narrateur s'interroge sur son roman et point de rupture où le héros-narrateur perd la maîtrise de l'intrigue. On remarque

en cours d'énumération un glissement de l'histoire mondiale révolue vers une histoire nationale à faire dans l'inscription de la date symbolique du 24 juin pour la révolution québécoise.

De plus, ces lieux communs marquent le temps double pré-révolutionnaire, caractérisé par l'écartèlement entre l'ancien ordre social et le nouveau. Chez Nietzsche, ce temps double trouve son point focal dans l'heure symbolique de midi, moment où s'effectue sur l'horloge la rencontre parfaite, la coïncidence des aiguilles. Dans Prochain Épisode, l'heure privilégiée est inversée: c'est à 6:30 que le héros doit rencontrer K à nouveau pour répéter "la jointure exaltée de deux jours et de nos deux corps" (p. 33).

L'ambivalence temporelle rejoint le double mouvement du texte rétrospectif et en devenir. Chargée d'authentifier le passé, l'écriture convoque le souvenir de la nuit d'un certain 24 juin qui se transforme en symbole de la révolution possible: "La révolution viendra comme l'amour nous est venu, un certain 24 juin, alors que tous les deux, nus et glorieux, nous nous sommes entretués sur un lit d'ombre, au-dessus d'une vallée vaincue qui apprenait à marcher au pas." (p. 95)

On le voit, le procédé de globalisation (verser le local dans le global), qui produit l'identification de l'écrivain au

peuple québécois, s'établit à partir du fonctionnement du système symbolique (et donc métaphorique) de l'écriture. L'intransitivité du symbole (lequel incidemment réunit les contraires) n'empêche toutefois pas de conférer au symbolisant une valeur d'exemple, devenant, par conséquent, un inducteur possible d'action chez le lecteur. L'identification établit entre l'individu et le collectif une relation et un rapport de participation réciproque qui fondera en outre la légitimité de la parole de l'écrivain chargé de s'exprimer au nom du collectif. Les liens qui rattachent cette écriture au contexte socio-historique sont d'ailleurs perceptibles dans l'utilisation d'images caractéristiques de la poésie nationaliste québécoise des années soixante, en particulier, de la métaphore de la femme-pays. L'écrivain en marge de la société, qui cherche à combattre le discours dominant, produira donc, pour fonder une croyance, un récit d'émancipation qui s'auto-légitime. Il aura recours à l'autorité du Livre par excellence, la Bible, dans certaines métaphores qui formeront une sorte de doublure au texte. La sacralisation du discours par les métaphores bibliques permet de fonder un système de croyance parallèle, d'autant plus efficace que ces emprunts touchent à la religion catholique profondément enracinée dans la culture québécoise. Au pouvoir d'adhésion que confèrent les métaphores religieuses peut être

associé efficacement l'idéal révolutionnaire.¹⁴

Voici quelques exemples de ce réseau sémantique:

- <...> toutes les membranes se rompent laissant fuir à jamais le précieux sang. (p. 17)
- <...> oui tout près de la femme délivrée qui marchait sur les eaux <...>. (p. 38)
- <...> la chaîne tout entière des Alpes, visibles et invisibles <...>. (p. 38)
- <...> j'invente sans cesse le cantique que j'ai lu dans tes yeux. (p. 70)
- <...> je t'aime désespérément comme au jour de notre première communion. (p. 70)
- Un sacrement apocryphe nous lie indissolublement à la révolution. (p. 74)
- Je suis son tabernacle impur. (p. 171)

Signalons une autre technique qui remplit la fonction rituelle d'appropriation du pays, le parcours toponymique de l'écriture qui dresse l'inventaire des lieux significativement situés dans l'Outaouais et dans les Cantons de l'Est, aux frontières du Québec.

Si le lyrisme est le lieu discursif de la résistance aux structures de domination, le refuge dans l'imaginaire, le récit d'espionnage représente, pour sa part, le lieu de la subversion, de la contestation active par l'écriture.

<...> de quelle façon dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage? Cela se complique du fait que je rêve de faire original dans un genre qui comporte un grand nombre de règles et

¹⁴ Notons que l'intertexte religieux repris dans Trou de mémoire deviendra, dans une visée blasphématoire, l'instrument d'une contestation plus radicale.

de lois non écrites. (p. 7)

La logique du paradoxe revient dans ce désir d'écrire un roman d'espionnage sans en écrire un tout à fait, de choisir à la fois l'originalité et la convention. Pour sortir de cette double contrainte, le producteur introduira le niveau de la métacommunication et la mise à distance de la représentation. Répétant ainsi la stratégie du héros qui s'introduit en territoire ennemi dans le château de H. de Heutz, elle-même copiée sur la stratégie grecque du cheval de Troie, le récit sera infiltré sur le plan littéraire par des éléments de dissidence.

Les plis du texte.

Le château de H. de Heutz est présenté comme un univers de signes ("immobiliers") que le héros ne cesse de tenter de déchiffrer, d'interpréter comme autant d'épiphanies de leur propriétaire: "Ces meubles sculptés ou recouverts de marquetterie et "La Mort du général Wolfe" indiquent l'identité redoutable du maître des lieux." (p. 145, nous soulignons.)¹⁵ Pourtant, sous l'ironie d'un mode de

¹⁵ L'épithète "redoutable" attribuée à H. de Heutz peut paraître exagérée si l'on songe que le héros l'a facilement coffré quelque temps auparavant à l'arrière de sa voiture, mais elle prend tout son sens si on la relie à Klamm, le propriétaire tout-puissant et mystérieux du château du roman de Kafka. En outre, la quête de libération du héros de Prochain Episode recoupe en partie celle de K. L'intention parodique dans Prochain Episode se manifeste dans cette

description très balzacien où décor et personnage sont en relation de symbiose, se décèle la subjectivité de l'observateur, du producteur de la description, qui provoque l'enchevêtrement des niveaux du narratif et du représentatif.

Construite autour des champs sémantiques du mystère, de l'irréel et de la mort, cette description tend à constituer en premier lieu non pas un "effet de réel", mais un effet de fiction.

Isotopie du mystère: ce salon se manifeste à moi de façon occulte (128); dans ces dorures <...> éclate une énigme troublante (128-129); Je déchiffre en vain la crypte lumineuse (129); H. de Heutz ne m'a jamais paru aussi mystérieux qu'en ce moment même, dans ce château qu'il hante élégamment (129); Je suis aux prises avec un homme qui me dépasse. (129); l'inoubliable secret de ce château perdu (130); <ex-libris> plus indéchiffrable qu'anonyme (130); chiffre hermétique (131); je cherche la clé de l'énigme (131); <ce château me mystifie en tant que chiffre> (131); H. de Heutz se meut dans la sorcellerie et le mystère (134); musée obscur (139).

Isotopie de l'irréel: hallucination sonore (124); ce château impossible (131); <suspension temporelle:> ma montre s'est arrêtée à 3 heures 15 (135); mon destin <...> couvert de meubles imaginaires (137); je suis sans ressource au milieu de cette galerie d'emblèmes oniriques. (138); celui qui hante cette maison (138); dans ce château insaisissable (138).

Isotopie de la mort: <le buffet Louis XIII est en> bois de cercueil ambré (123); commode en laque sur laquelle agonisent <...> deux guerriers (130); je suis enfermé avec mon mobilier funéraire (137); Le duel à mort entre les deux guerriers de laque a pris soudain les teintes fauves de la peur. La surface qu'ils occupent se couvre de reflets funèbres (145); ces cercueils sculptés (145); splendeur sarcophale de cette demeure (146); <le> général Wolfe qui agonise devant Québec (146).

insertion d'un personnage nommé K et d'un château qui, ensemble, forment un cliché littéraire.

On remarque que ces champs sémantiques se succèdent et sont en corrélation avec les différentes phases du processus psychique du sujet. L'extase et la fascination qu'il ressent au début de sa visite sont associées au désir de percer le mystère; succède, à la faveur de l'attente, une phase de découragement et de doute: le château revêt alors des allures d'irréalité; enfin, le motif de la mort se glisse dans la description du décor au moment où l'inquiétude et l'angoisse finissent par avoir raison de la détermination du héros.

La description du château se présente ainsi autant comme une construction imaginaire de la part du sujet de l'énonciation (une construction réactivant le cliché du château hanté avec ses connotations de mystère et de peur, issu de la littérature gothique), que comme la restitution de la vision du sujet de l'énoncé. L'imagination se confond donc avec la perception. Ce phénomène est souligné par le parallèle qui s'établit entre le héros "empiégé dans un cachot festonné" (p. 137) et l'écrivain détenu dans un hôpital psychiatrique. La double lecture est évidente vers la fin du chapitre (p. 137-140) et, en particulier, dans ce passage où, par le biais de l'imaginaire, fusionnent les deux niveaux du roman:

Des murailles se dressent autour de mon corps,
des fers captent mon élan et cernent mon coeur:
je suis devenu ce révolutionnaire voué à la
tristesse et à l'inutile éclatement de sa rage
d'enfant. (p. 137)

L'exemple précédent met en évidence le procédé

d'enchevêtrement¹⁶ qui est à la base de cette construction romanesque. Il implique la notion de niveaux logiques entre le récit-cadre et le récit encadré. "Tout message qui 'cadre' un autre message est, dans un contexte synchronique, d'un type logique supérieur au message qu'il cadre."¹⁷ Ainsi, en hiérarchisant les récits, le récit-cadre, représentant le niveau de l'énonciation, du métalangage (le langage qui fonctionne comme le signifiant d'un autre qui serait le signifié, selon Hjelmslev), sera d'un niveau logique supérieur à celui du récit encadré qui forme le plan de l'énoncé, du signifié, l'ensemble constituant le roman comme signe. Le cadre permet de marquer une frontière dans le continuum romanesque, c'est-à-dire de tracer la frontière entre le "réel" et le fictif, d'isoler, de mettre en évidence le fonctionnement du récit d'espionnage qui forme un ensemble distinct. La représentation n'est plus unidimensionnelle comme c'est le cas pour le roman traditionnel qui obéit à une organisation linéaire temporelle, mais multidimensionnelle ce qui donne l'illusion de la profondeur de champ.

¹⁶ L'enchevêtrement constitue une technique fondamentale du baroque. Woelfflin: "L'ennemi mortel de l'effet pictural, c'est l'isolement de la forme. Pour susciter l'illusion du mouvement, il faut que les formes s'épaulent les une les autres, s'entrelacent, se confondent." Cité par Pierre Charpentrat, Le Mirage baroque, Paris Editions de Minuit, 1967, illustration 1.

¹⁷ Anthony Wilden, Système et structure. Essais sur la communication et l'échange, Traduit de l'anglais par Georges Khal, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 180.

Cependant, dans Prochain Épisode, la frontière entre les deux niveaux se trouve rompue à plusieurs reprises; le texte se plie sur lui-même: les niveaux du "réel" et du fictif sont enchevêtrés créant une oscillation de la figure et du fond. Un passage du récit-cadre offre d'ailleurs la thématization de la rupture de la frontière entre "réel" et fictif: "Nous étions debout, tes cheveux s'emmêlaient dans l'eau-forte de Venise, au-dessus de ton épaule <...>." (p. 31)

Le paradoxe qui survient est donc le produit du "conflit surgissant entre le niveau et le méta-niveau de la même assertion quand celle-ci se prend elle-même pour objet et dans cette réverbération fatale voit son sens osciller."¹⁸

Exemples:

"Tout en faisant ces considérations sur la duplicité subtile de mon héros, je marchais lentement en remontant la rue de Bourg." (p. 19)

"Chaque virage me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser; chaque phrase me déconcerte." (p. 46)

"Depuis quelques instants, le spleen m'inonde. <...> J'ai mal. Des heures et des heures se sont ajoutées au temps que je mets à tuer H. de Heutz." (p. 68)

"<...> en me cachant dans ce bois voisin du Château de Coppet et dans le texte qui me ramène en Suisse". (p. 76)

"J'ignore même ce qui adviendra de mes personnages qui m'attendent dans le bois de Coppet. J'en viens à me demander si j'arriverai à temps à l'hôtel d'Angleterre <...>." (p. 96)

¹⁸ Daniel Bougnoux, Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et en pragmatique, Paris, Editions La Découverte, 1989, coll. "Armillaire", p. 107.

Le pivotement du sens s'opère à partir du pronom "je" qui affecte aussi d'autoréférence les confessions autobiographiques. Ce "je" énonce à la fois une distinction dans l'univers du roman d'espionnage et définit une intervention dans cet univers. L'oscillation entre les niveaux est également possible grâce à la narration au présent du récit encadré, qui recoupe la temporalité du processus de production de l'écriture.

On peut envisager la structure du roman selon le modèle logique du paradoxe de sens développé par G. Deleuze dans Logique du sens. Les deux récits, autobiographique et fictif, forment chacun une série distincte, celle du signifiant et celle du signifié. La relation qui les relie est assurée par la ressemblance des situations. Le sens se répartit sur ces deux séries qui sont en perpétuel déséquilibre, en déplacement l'une par rapport à l'autre, la série signifiante excédant l'autre. Ce qui assure le déplacement relatif des deux séries et l'excès de l'une sur l'autre est l'instance paradoxale qui ne représente aucun terme des séries ni aucun rapport entre ces termes. Elle circule dans les deux séries et en assure la communication. Elle est en excès dans la série signifiante et en défaut dans la série signifiée. C'est une instance à double face, un miroir, un point de convergence où se réfléchissent l'une dans l'autre les parties du roman et le roman tout entier.

La figure paradoxale est représentée par le pronom "je", dont la constitution grammaticale, à la fois déictique et expression, lui permet d'occuper en même temps les positions de sujet et d'objet, tout en demeurant un signe vide, et qui occupe une fonction de médiation, de relation, dans le système des oppositions.

Si l'on revient au mode de formation de la représentation romanesque, on constate que le processus de division du sujet est figuré par l'image du miroir du lac Léman qui sépare la profondeur (l'espace de l'écrivain) de la surface (l'espace du héros révolutionnaire). Cette division du sujet, quelque peu schématique, n'est qu'une métaphore spatiale visant à représenter la condition paradoxale de l'écrivain emprisonné pour avoir voulu la liberté et dont l'identité implique sa propre négation. Cet écartèlement trouve une forme de résolution dans l'autoréférence qui permet, à cette étape du roman, la coexistence disjonctive de l'être et du faire qui se traduit par l'hypostase du sujet et le défaut du récit ou l'inverse. Au niveau du contenu, le mouvement oscillatoire peut être mis en rapport avec le thème de l'hésitation.

La scène où le sujet s'arrête en bordure de la route avant d'accomplir sa mission illustre ce type de fonctionnement; elle fait coïncider le temps de la narration, le temps de l'histoire et le temps de l'écriture créant un effet de

présence dans l'instant. L'hypostase du sujet entraînera, par le mouvement oscillatoire de la structure paradoxale, l'effacement de l'histoire que l'immobilité du protagoniste semble suspendre.

Je regarde immobile mon propre néant qui défile au passé; immobile, je le suis comme le château d'Echandens que j'aperçois de ma place, immobile comme la neige qui ensevelissait notre premier baiser. Le réel autour de moi, en moi, me distance <...>. Rien n'avance, sinon ma main hypocrite sur le papier. (p. 119)

Les métalepses introduisent la discontinuité dans le récit et injectent des fragments d'écriture au quotidien dans la prévisibilité constitutive du récit: "Je suis ce livre d'heure en heure au jour le jour." (p. 92)

Il semble que cette "empreinte du procès d'énonciation dans l'énoncé", selon la formulation linguistique, soit une marque caractéristique du "régime post-signifiant".¹⁹ Ce rabattement du sujet d'énonciation sur le sujet d'énoncé "opère maintenant une individuation, collective ou individuelle."²⁰

Le sujet de l'énoncé est devenu "le répondant" du sujet de l'énonciation, sous une sorte d'écholalie réductrice, dans un rapport bi-univoque.

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie. Tome 2: Mille Plateaux, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 162.

²⁰ loc. cit.

Ce rapport, ce rabattement, est aussi bien celui de la réalité mentale sur la réalité dominante. Il y a toujours un appel à une réalité dominante qui fonctionne du dedans. Il n' y a même plus besoin d'un centre transcendant de pouvoir, mais plutôt d'un pouvoir immanent qui se confond avec le "réel", et qui procède par normalisation.²¹

Ce que le fonctionnement du roman met en évidence, par l'enchevêtrement des niveaux de l'énonciation et de l'énoncé, c'est l'illusion du sujet liée au problème de l'identification à la mimésis, un sujet qui investit, encercle de sa réalité mentale la représentation fictionnelle. Le texte s'attachera plus tard à détruire cette illusion en déconstruisant la fiction.

Le procédé aura une autre conséquence sur la formation du roman. En effet, certains passages du métadiscours établissent une corrélation entre la cyclothymie de l'écrivain, ces périodes de dépression et d'euphorie, et la constitution du récit qui ne serait plus alors le produit d'une activité neutre et objective. Bien que cette corrélation ne soit pas systématique, on peut toutefois mentionner la description du château analysée plus haut, les commentaires négatifs ou positifs à propos de l'écriture, qui fonctionnent aussi comme un mode d'emploi à l'adresse du lecteur. Par exemple, la scène très réaliste du repas au restaurant est précédée de ce commentaire de l'écrivain: "<...> tournant ainsi autour du grand lit fluviale qui me subjugue en ce moment même, alors

²¹ loc. cit.

que je m'abandonne à la course effusive des mots..." (p. 110, nous soulignons) A l'opposé, dans un moment de dépression, l'écrivain annonce la destruction de son récit:

L'édifice fragile que j'avais patiemment érigé pour affronter des heures et des heures de réclusion craque de toutes ses poutrelles, se tord sur lui-même et m'engloutit dans sa pulvérisation. Il ne me reste plus rien au monde que la notation de ma chute élémentaire. (p. 71)

Le même fonctionnement oscillatoire du paradoxe où sont affirmés les deux sens à la fois se répète dans de plus petites unités textuelles qui comportent des jeux de mots.

Exemples:

1. "<...> d'étaler sur ce papier les mots-clés qui ne me libéreront pas." (p. 7)
2. "<...> je tisse mon suaire avec du fil à retordre." (p. 61)
3. "<...> je me retrouve couché seul sur une page blanche <...>.
[Désormais seul dans mon lit paginé <...>.] (p. 32)
4. "et j'avais vraiment envie de posséder une montre de poche pour mesurer le temps perdu." (p. 111.)
5. "Ce jour-là, je n'aurai pas à prendre les minutes du temps perdu." (p. 173)
6. "je me saoule, fidèle à notre amère devise <...>." (p. 36)
7. "J'écris pour tromper la tristesse et pour la ressentir." (p. 73)

Dans les quatre premiers cas, le double sens s'effectue sur les mots "clés", "fil à retordre", "couché" et "minutes" pris au sens littéral dans un contexte métaphorique. Dans les exemples 4-5, le sens oscille avec la présence simultanée d'un

intertexte et d'un sens littéral. Les exemples 6 et 7 comportent des énoncés contradictoires. Dans le passage suivant, c'est l'humour qui présente une condensation des deux niveaux: "<le cryptogramme> qui n'était qu'une pièce d'anthologie de l'humour noir." (p. 64), le double sens de l'adjectif souligné, qui fait référence à Hamidou, fonctionne de façon anaphorique par rapport au contexte du roman. Le procédé est repris par le lapsus dans ce dialogue:

- "- Inutile de me faire perdre mon temps, cher monsieur... de Saudy...
- de Saugy.
- ... cher monsieur de Saugy." (p. 80)

Le lapsus "Saudy" sur le nom "de Saugy" est une déformation de "maudit", dans la langue québécoise populaire. Il réintroduit le niveau de production du contexte sur le plan de l'énoncé, puisque ce lapsus peut constituer une pointe d'ironie, critique et destructrice du caractère arbitraire des identités et des dénominations du personnage de H. de Heutz et de toute fiction en général.

En somme, l'enchevêtrement des niveaux du texte, les doubles sens et le lapsus qui dévie et altère le sens du dialogue constituent autant d'accidents dans le système de la fiction qui auront pour effet de le déstabiliser par l'injection de désordre (l'improvisation) dans le déroulement déterminé du récit.

Le modèle: l'identification.

L'autobiographie fonde son propos sur le principe d'authenticité et de dévoilement du sujet. Dans une mise en scène assez classique de lui-même, l'écrivain se met littéralement à table dans le but de nous livrer la vérité de son histoire. Or, précisément, le processus de l'anamnèse lève le voile-écran sur l'autre du sujet (le moi passé) et sur son rapport problématique à l'authenticité, en révélant ses 34 ans de mensonges. "Dévoilée une fois pour toutes, ma face me terrorise." (p. 16).

Relatant un épisode de sa vie où il "jouait" au révolutionnaire "fuyant chaque jour dans un appartement différent, m'habillant avec les vêtements de mes hôtes, masquant mes fuites dans un rituel de parades et de mises en scène" (p. 16), le sujet expose sa soumission à l'autorité d'un modèle de révolutionnaire idéal, Ferragus, soumission qui ne peut conduire qu'à l'échec: "Pour m'être drapé inconsciemment dans les vêtements ocellés de Ferragus, je me retrouve aujourd'hui dans une clinique surveillée, après un séjour sans gloire dans la Prison de Montréal." (p. 16)²² Il y a donc eu déguisement par aveuglement, puis, rejet du masque à la faveur de la distance temporelle qui lui permet d'entrevoir la théâtralité erronée que comportait son scénario

²² Cette identification illusoire à un modèle littéraire ressemble évidemment à la problématique de Don Quichotte de Cervantes dont le héros devient un chevalier "déplacé" dans le monde réel à la suite de trop nombreuses lectures de romans de chevalerie.

révolutionnaire.

Le sujet amorce ainsi un processus d'interprétation (de lecture) de sa vie qui sera reporté dans le roman d'espionnage reproduisant le déroulement de sa quête révolutionnaire. Le déplacement spatial du Québec à la Suisse, qui marque le passage du réel au fictif, produit en outre la distanciation nécessaire à la rétrospection critique. Pour répéter le passé, l'écrivain se réinvestira dans le rôle de Ferragus: "le vengeur fictif et sybillin inventé par Balzac entraine lentement en moi <...>." (p. 53); il redevient copie de la copie en retissant le parcours paradoxal de la mémoire et du récit en devenir. L'aveu autobiographique souligne ainsi le théâtre du 'je' comme jeu des apparences et la fausseté de son passé, dénoncé comme une construction fondée sur un modèle littéraire. La relation de l'autobiographie et du récit fictif met en question, d'une part dans le cadre autobiographique, les notions d'authenticité, d'origine, d'originalité et de présence du sujet et, d'autre part, souligne le caractère mensonger du récit traditionnellement considéré comme une structure porteuse de vérité alors qu'elle façonne la croyance.

La technique autobiographique permet au roman de réévaluer les rapports entre le réel et la fiction, empruntant en ceci des

voies analogues à celles de l'autobiographie contemporaine.²³ La fiction in-forme et fictionnalise le réel. Il y a bien une libre circulation du réel et de la fiction, un entrecroisement entre les deux régimes, thématisée dans les références à Balzac: le sujet s'identifie à Ferragus et met ses projets de révolutionnaire en parallèle avec l'Histoire des Treize, alors que les allusions à la biographie de Balzac (à son impuissance) se situent dans le récit d'espionnage.

L'identification qui affecte l'écrivain et le héros à l'endroit de Ferragus et H. de Heutz est transposée au niveau du code. L'écriture du récit manifeste un désir de s'approprier le modèle et devient pastiche du roman d'espionnage. "Je n'ai même plus ce vieil orgueil qui m'a souvent permis de m'éjecter d'une carlingue en flammes." (p. 62-63) Cette dernière remarque met en évidence la disparité entre le stéréotype de l'espion audacieux classique et le caractère dérisoire du héros "toujours prêt à dégainer devant un fantôme". (p. 25)

Le dialogue suivant, au contenu informatif très mince, fait référence, par l'adverbe "machinalement", à la reproduction

²³ Nous pensons, pour ne citer qu'un exemple, au premier tome de l'autobiographie d'Alain Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient (Paris, Editions de Minuit, 1984), qui présente un mode d'organisation parallèle à celui de Prochain Episode, comportant une partie proprement autobiographique, un récit fictif et un métadiscours.

mécanique de la machine textuelle:

"Machinalement, j'ai demandé:
 -Où suis-je?
 -Au château.
 -Mais quel château?
 -Au château de Versailles, imbécile.
 -Ah... " (p. 57)

Le texte présente également des clichés qui s'opposeront à l'écriture métaphorique de l'autobiographie:

1. "Mais j'ai compris que c'était un interlocuteur valable <...>." (p. 58)
2. "<...> si j'évite une rétrospection minutieuse de ma mission, c'est pour ne pas tourner le fer dans la plaie." (p. 60)
3. "Je joue le tout pour le tout: je continue dans l'invraisemblance..." (p. 61, nous soulignons.)

Ces exemples sont tirés de l'épisode où se déroule la première confrontation entre H. de Heutz et le héros. Celui-ci, pour sortir du piège, utilisera comme "chargeur dialectique" la rhétorique de son ennemi que lui aura soufflée l'écrivain metteur en scène: "En ce moment même, je n'arrive pas à souffler à mon double les quelques phrases d'occasion qui le sortiraient du pétrin." (p. 58)

Comme le mentionne Laurent Jenny dans son article "Structure et fonctions du cliché"²⁴, le pastiche et le cliché fonctionnent selon un mode paradoxal. Dans un premier temps, ils établissent un vraisemblable puis, lorsqu'ils sont perçus

²⁴ Laurent Jenny, "Structure et fonctions du cliché", Poétique, no 12, 1972, p. 495-517.

comme une rhétorique usagée, ils détruisent le sens qu'ils instituaient pour n'être plus qu'une forme chargée de la signifier. Dans les exemples que nous avons cités, le texte attire lui-même l'attention sur la dégradation du sens.

Le modèle: mort et renaissance.

L'écriture oppose le savoir au système de la croyance lié à la représentation fictionnelle. Le savoir suppose un écart, une distance rétrospective. La narration effectue cette mise à distance par le biais de la métaphore théâtrale. Suivant le déroulement de la tragédie, à l'aveuglement du héros succédera l'étape de la reconnaissance de son erreur: il n'agissait pas de son propre gré, mais se conformait au scénario préétabli de l'ennemi: "<...> pour me laisser le temps <...> de me conformer sans heurt au scénario qui avait été prévu pour m'empêcher." (p. 100) Ce qui entraînera la réécriture de l'intrigue sur un mode hypothétique, selon le point de vue de l'autre et compromettra l'autorité narrative.

Le héros décide alors de contre-attaquer en inventant son propre scénario. Il prend le masque de H. de Heutz: "je me déguise en victime du meurtre foudroyant que je vais commettre." (p. 116) Il se divise en interprétant (l'acteur) et en interprété (le rôle), devenant grâce à la distanciation, conscient de ses actes. Il conçoit sa stratégie offensive comme une mise en scène: "Avant d'entrer en scène, j'étais

soudain la proie d'une agitation incontrôlable." (p. 116-117)
Les confrontations se déroulent sur une scène historique: "H. de Heutz se tenait devant moi, au beau, milieu de l'espace historique où allait apparaître incessamment la silhouette de l'autre." (p. 106)

Si les deux premiers actes (les confrontations avec l'ennemi) ont été joués de façon improvisée de la part du héros, ils ont constitué, rétrospectivement, une sorte de répétition, au sens théâtral, du dernier acte dans lequel, cette fois, l'acteur connaissait suffisamment son rôle pour inventer une suite au drame, la répétition étant liée à l'absence de savoir. Cette stratégie copiée sur un épisode de la guerre de Troie n'était pourtant pas originale. Sa mission sera un échec et le savoir demeurera aux mains de l'ennemi, le héros demeurant prisonnier de la représentation: "Non, cette hypothèse me conduit à l'inconnaissable pur, car je ne suis plus en mesure d'authentifier H. de Heutz..." (p. 169).

Le récit de sa défaite est narré au passé, le présent du narrateur coïncidant avec celui de l'écrivain emprisonné. Le roman se recourbe sur lui-même, la narration de la situation finale rejoignant celle de la situation initiale. L'autoréférence permet la focalisation de l'être et du faire constamment maintenus jusque-là en disjonction et la coïncidence du réel représenté et du fictif.

L'échec du héros entraînera une conséquence importante, celle d'instaurer le doute sur le déroulement "réel" du récit, soupçonné d'invraisemblance; le système de la fiction ne peut se valider de l'intérieur sans exposer du même coup son arbitraire. La récapitulation ironique des événements créera un effet d'implosion de la fiction.

<...> il n'y a plus aucun signe de ma vie antérieure sur la terrasse enchantée de cet hôtel. C'est à croire que je n'y suis jamais venu avec K, que je cède à l'empire d'une belle hallucination et que l'hôtel d'Angleterre n'existe que dans mon cerveau consumé, à la manière du château vaudois où j'ai passé ma vie à attendre un certain banquier qui s'occupent <sic> des guerres africaines de César et abandonne ses deux fils à Liège pour dévaliser toutes les banques de Suisse! (p. 157, nous soulignons.)

L'effet de fiction qui, par le mouvement régressif de l'autoréflexivité, détruit la vraisemblance du récit se trouve dédoublé dans cette mise en abyme: pour dissuader le héros qui le tient en joue et neutraliser la confrontation, H. de Heutz offre à son adversaire une imitation parfaite, une simulation basée sur le modèle du récit autobiographique inventé que celui-ci lui avait servi auparavant comme réel. H. de Heutz arrive si bien à "falsifier la vraisemblance" que le héros n'arrive pas à départager le vrai du faux, le réel du fictif. H. de Heutz, parfait acteur, parvient, selon toutes les apparences, à se réappropriier le sens de la représentation bien que l'échange des rôles entre émetteur et récepteur en court-circuite le sens. Cette réversion montre, en outre, que le savoir et le pouvoir sont indissociables.

En fait, la quête de sens du héros est dérisoire, comme elle le sera pour toute son histoire en fin de roman, puisque le récit de H. de Heutz est un simulacre du réel, un hyperréel plus réel que le réel (d'où la fascination que la performance produit chez le héros), et que, derrière ce simulacre, il n'y a pas de référent. Cette scène qui reproduit le processus de création de la mimésis conduit à la déconstruction de certains traits réalistes du récit (notamment la scène du repas au restaurant) et en révèle le caractère factice. Par le procédé de l'autoreprésentation, cette scène se répercute aussi sur le niveau de l'énonciation en remettant en question la notion de vérité rattachée à l'aveu autobiographique de l'écrivain, et, plus largement, en consommant la rupture avec le credo logocentrique selon lequel le langage est vérité. Enfin, c'est par le biais du déroulement dramatique que la structure du récit est interrogée comme un code figé, une grammaire aux règles déterminées dont la répétition, par conséquent, peut être infinie et à laquelle l'écrivain aura voulu opposer, sans succès, une écriture originale et improvisée.

Si, pour Brecht, le passé doit être joué pour être critiqué alors la répétition n'est plus génératrice d'indifférenciation, de mort du sens. Puisque la vérité non médiatisée a pour effet de se détruire, de se retourner comme mensonge et que, pour Nietzsche, "nous sommes sauvés par la théâtralité

essentielle de l'art"²⁵, le procédé de défamiliarisation de la représentation que produit l'effet-fiction de la métaphore théâtrale ouvre la voie à la critique du lecteur. Ainsi la fin du roman peut être lue en fonction de l'intertexte historique québécois puisqu'il y est fait précisément allusion à la défaite des plaines d'Abraham et à celle des Patriotes.²⁶ Dans cette perspective, la représentation symbolique de l'échec devient une illustration des causes des défaites historiques répétées du Québec imputables, selon la perspective d'Aquin, au manque de connaissance du scénario historique, à l'absence de mémoire.²⁷ Il met aussi en cause la forme du contenu, l'histoire québécoise considérée comme un scénario forcé, comme un déterminisme qui légitime le pouvoir politique et entretient le statu quo social. L'Histoire apparaît donc comme un prototexte. Programmé en boucle au niveau du signifié de la défaite, le roman présente une transformation de signifiants: la biographie du sujet

²⁵ Paul de Man, Allégories de la lecture, Traduction et présentation de Thomas Trezise, Paris, Editions Galilée, 1989, coll. "La Philosophie en effet", p. 123.

²⁶ Anthony Purdy établit le parallèle entre le récit et l'histoire du Québec, dans son article "De 'L'Art de la défaite' à Prochain Episode: un récit unique?", Voix et images, vol. X, no 3, printemps 1985, p. 113-125.

²⁷ La métaphore théâtrale rattachée à la situation politique des Québécois est reprise dans Trou de mémoire: "Le Québec, c'est cette poignée de comédiens bègues et amnésiques <...> <qui> ne reconnaissent même pas le lieu dramatique et sont incapables de se rappeler le premier mot de la première ligne du drame visqueux qui, faute de commencer, ne finira jamais." (p. 56)

constitue une copie, une variante du modèle des défaites historiques qui se répètent sous le déguisement du code réaliste dans le récit comme simulacre. Et puisque le simulacre n'est pas une simple imitation, "mais bien plutôt l'acte par lequel l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée se trouve contestée, renversée"²⁸, le récit sera conduit à l'auto-destruction et éliminera dans le même temps le modèle historique, le signifié de la défaite.

La fin du roman coïncidera avec la sortie hors des structures du Même, qui constituaient une sorte d'enveloppe totalisante au texte. A défaut d'origine et d'originalité et puisque le sujet ne peut apparaître que dans le langage, l'écrivain choisira la participation à la littérature contre l'exclusion. Il optera donc pour la différence au sein de la répétition, c'est-à-dire pour la réécriture du modèle parodique qu'est le roman d'espionnage, repassant ainsi par les cercles décentrés de l'éternel retour. "Je me sens fini; mais tout ne finit pas en moi." (p. 171) La conclusion du roman inscrit donc l'espacement indissociable de l'altérité et qui, selon Derrida, marque "l'impossibilité pour une identité de se fermer sur elle-même, sur le dedans de sa propre intériorité ou sur sa coïncidence avec soi."²⁹ Le passage par la

²⁸ Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 95.

²⁹ Jacques Derrida, Positions, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 130.

pratique de l'écriture et du simulacre ne peut plus alors être considéré comme un détour contraint et cautionné par l'institution puisqu'il aura permis de subvertir codes et croyance en une autorité privilégiée. "Chaque session d'écriture engendre l'événement pur" (p. 94): l'écriture ne se laissant plus enfermer dans aucun de ses produits devient performative, passant de la conscience à l'acte comme transgression et menant symboliquement à l'action révolutionnaire constamment différée de même qu'a été différée la rédaction d'un "vrai" roman d'espionnage où le héros serait enfin le vainqueur. La conclusion du roman reforme ainsi une nouvelle opposition entre le réel et le fictif où le dernier terme constituera le modèle d'une nouvelle réalité.

Roman sur l'écriture comme révolution, Prochain Episode, loin de partager l'idéal autotélique de l'art pour l'art du nouveau roman, s'inscrit en continuité avec le texte culturel auquel il fait référence; il est un produit d'une histoire personnelle, elle-même produit d'une histoire collective antérieure. Se dégage ainsi la zone de fonctionnement paradoxal du roman postmoderne à la fois autoréférentiel et replié sur ses techniques, et désireux de déborder hors de ses cadres pour devenir un moyen de critiquer le réel et, dans cette perspective, il est directement orienté vers le lecteur.

Trou de mémoire: L'Origine dérobée.

"Si je suis condamné à l'artifice...
S'il ne m'est jamais donné d'être
moi-même..." (Gombrowicz).

"Il n'y a peur que du non-être, du
néant, du Mal, de la folie, de
l'oubli, de la discontinuité, de la
femme, du double." (Weininger, Des
fins ultimes).

De Prochain Épisode à Trou de mémoire, l'oeuvre romanesque d'Aquin passe du roman-miroir au roman-théâtre. Prochain Épisode souligne, par le biais du mécanisme spéculaire, l'illusion de l'identification romanesque qui enferme l'écrivain-narrateur dans le modèle livresque de l'espion romantique. Outre la déconstruction du rôle de l'écrivain comme créateur d'images préfabriquées, le roman remet en question la fonction du lecteur auquel est adressé, sur le plan idéologique, le leurre d'identification à la représentation de la relation amoureuse avec la femme-pays.

Le miroir est toujours opérationnel dans Trou de mémoire, mais la valeur de structuration du dédoublement qu'il présente dans Prochain Épisode se modifie pour devenir un effet catoptrique visant à multiplier l'image. Il est absorbé dans l'espace théâtral qui met en scène un groupe d'énonciateurs. Il favorise, non pas l'échange des regards entre les participants, mais le droit de regard sur le discours de l'autre. Cette disposition scénique des discours a pour effet

de détruire l'objectivité que procure toute position privilégiée, conférée traditionnellement au narrateur omniscient. Le texte crée un jeu théâtral auquel sont conviés les différents discours. Masqués, déguisés, nous le verrons, ils font de l'apparence et de l'affectation les règles du jeu; le roman est ainsi composé en trompe-l'oeil.

L'esthétique baroque, à laquelle est empruntée la métaphore théâtrale, se définit essentiellement par la mise en scène de l'altérité. Si l'altérité apparaît au niveau de l'organisation du texte, elle sert également à constituer les personnages du roman. Dans le contexte politique québécois de la fin des années soixante, l'altérité des Québécois au sein du Canada est synonyme d'aliénation. La théâtralité du texte, des discours et des personnages (leurs masques, leurs métamorphoses) doit être associée à cette perte ou à cette absence d'identité. Ainsi l'écrit Gombrowicz: "Si je suis condamné à l'artifice... S'il ne m'est jamais donné d'être moi-même..." Le vide intérieur conduit à l'extériorité, à l'apparence.

On retrouve dans Trou de mémoire différentes figures de la marginalité: colonisés, noir, criminel, femme, auxquelles sont rattachés la folie, le désordre, les comportements sexuels déviants, en particulier l'homosexualité simulée de RR avec "Joan" et l'obsession du viol de Magnant. Or, cette

marginalité n'existe que sous le regard de l'autre, représentant de la Loi, du centre, qui la récupère dans son système englobant. Olympe et Magnant, citant le discours de l'autorité, en soulignent les stéréotypes qui servent à les définir comme primitifs:

La persévérance des savants européens à parler de la "mosaïque" des peuples africains n'a d'égale que l'acharnement de notre bourgeoisie nationale qui, avec ce genre de notions, n'a de cesse de nous mettre le nez sur notre infériorité <...>. (p. 16)¹

<...> la jurisprudence ne tient aucun compte de l'irrédentisme des Tobriands, pas plus que des tendances maniaco-séparatistes des australopitèques ou des caves. Il faut mettre un terme aux droits des indigènes et considérer comme meurtres qualifiés les sacrifices humains qui font partie de leur héritage folklorique. (p. 22-23)

Le conflit qui surgit de la problématique de l'aliénation porte sur l'opposition stéréotypée de la nature (l'homme primitif) et de la culture (les codes ou conventions de la langue, de l'écriture, de la science, de la loi), envisagée comme extériorité. Il sera actualisé, au niveau du discours, par la métamorphose, le passage dans l'autre: Magnant, l'éditeur et RR se substitueront, chacun à leur façon, au centre, donnant ainsi lieu à la représentation d'une identité rétractée, dissimulée. Le masque, en ce sens, apparaît comme un procédé subversif puisqu'il permet de traverser la barre de

¹ Les indications paginales entre parenthèses renvoient à Trou de mémoire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p.

l'opposition paradigmatique énoncée plus haut.

Cette mise en scène discursive s'insère dans une visée iconoclaste: elle consiste, d'une part, à désacraliser le livre en le faisant passer du domaine de la Loi (du sens, de la valeur) à celui du jeu, et, d'autre part, à ébranler les notions d'identité, de vérité, d'autorité et de savoir liées au mode de pensée logocentrique et ethnocentrique. Ainsi, de Prochain Épisode à Trou de mémoire, la question de l'aliénation revêt une autre forme: à la structure d'enfermement sur soi qui caractérise Prochain Épisode, Trou de mémoire substitue une perspective décentrée, de soi vers l'autre.

Pour suivre ce trajet du texte, notre analyse s'inspirera de la déconstruction de la métaphysique occidentale, telle que l'a proposée Jacques Derrida. Rappelons que dans ses travaux et, en particulier dans De la grammatologie (1967), Derrida examine l'une des oppositions métaphysiques les plus tenaces, à savoir le privilège accordé au logos comme parole, origine, nature, comme source de la vérité et de la raison, au détriment de l'écriture qui est reléguée au second rang. L'histoire de la métaphysique apparaît ainsi comme celle d'un refoulement et d'une répression de l'écriture, au profit du logos et de la phonè. Derrida définit la métaphysique comme un "système de répression logocentrique qui s'est organisé pour

exclure ou abaisser, mettre dehors et en bas <...> le corps de la trace écrite."² Elle rejette l'écriture à l'extérieur du système comme altérité menaçante, dans la mesure où elle représente le déguisement mais aussi la souillure, l'impureté qui risque de contaminer la pureté de l'origine, du logos. Derrida détourne ce système philosophique et "réhabilite" la notion d'écriture, en montrant qu'il n'y a d'origine que répétée, que trace écrite. Nous verrons que Trou de mémoire remet en scène ce procès de l'écriture à partir d'une dramatisation qui va de la dissimulation de l'origine à son usurpation.

Le voile de l'écriture.

La présence de l'annotation critique dans Trou de mémoire a déjà largement retenu l'attention de la critique aquinienne. Pour Janet Paterson, "le récit dans Trou de mémoire fait l'objet de nombreuses notes éditoriales, toutes fictives."³ Sylvia Söderlind affirme que "l'information contenue dans la

² Jacques Derrida, L'Écriture et la différence, Paris, Editions du Seuil, 1967, coll. "Points", p. 294.

³ Janet Paterson, "Écriture postmoderne, écriture subversive: Trou de mémoire d'Hubert Aquin", dans Québec-Acadie. Modernité/Postmodernité du roman contemporain (Actes du Colloque international de Bruxelles), Service des publications de l'Université du Québec à Montréal, 1987, ("Les cahiers du département d'études littéraires", no 11), p. 92.

note est impressionnante mais sans importance."⁴ Marilyn Randall⁵ et Anthony Wall ont bien montré que "ce roman incorpore tout, intratextuel et extratextuel, dans sa propre vie textuelle."⁶ Un exemple précis permettra d'illustrer comment le discours d'érudition sur l'art présenté dans ces notes sert à la mise en place d'une stratégie textuelle qui implique dans son aire de jeu plusieurs codes, faisant coïncider ainsi, sous le vocable de discours, l'extratextuel et l'intratextuel. Suivant la perspective de Derrida, qui sera la nôtre ici, "la lecture ne <...> peut légitimement transgresser le texte vers autre chose que lui, vers un référent <...> ou vers un signifié hors texte dont le contenu pourrait avoir lieu, aurait pu avoir lieu hors de la langue <...> Il n'y a pas de hors-texte."⁷

Plusieurs critiques, qui ont étudié les composantes néo-baroques dans l'oeuvre d'Hubert Aquin, ont relevé les références au Bernin dans Trou de mémoire dont celle,

⁴ Sylvia Söderlind, "Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose", Voix et images, vol. 9, no 3, printemps 1984, p. 107. (Nous soulignons.)

⁵ Marilyn Randall, Le Contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme, Longueuil, Le Préambule, 1990, coll. "L'Univers des discours", 272 p.

⁶ Anthony Wall, Hubert Aquin, entre référence et métaphore, Candiac, Les Editions Balzac, 1991, coll. "L'Univers des discours", p. 113.

⁷ Jacques Derrida, De la grammatologie, Paris, Editions de Minuit, 1967, coll. "Critique", p. 227.

apparemment gratuite, à "L'Extase de sainte Thérèse". Le discours critique en général s'est surtout attaché à la représentation de sainte Thérèse en occultant une partie pourtant essentielle de l'oeuvre sculpturale du Bernin créée en 1646 et qui compose la chapelle de sainte Thérèse de Jésus, dans l'église Sainte-Marie-de-la-Victoire à Rome.⁸

Cette chapelle forme un dispositif théâtral comprenant la scène et la salle. La représentation de la sainte est bien circonscrite dans le cadre d'une niche qui rappelle l'architecture de la scène à l'italienne de la Renaissance, avec les colonnes et la profondeur de champ. Pour chacune des parois latérales de la chapelle, le Bernin a sculpté une balustrade (la loge) où prennent place des personnages historiques issus de l'aristocratie de l'époque. Ce sont des membres de la famille du cardinal Cornaro de Venise pour qui fut conçue cette chapelle de sainte Thérèse de Jésus. Leur attitude est totalement distanciée par rapport au spectacle extrêmement dramatique de sainte Thérèse en extase. En fait, un seul des commettants contemple, tout à fait absorbé, la scène; les autres regardent de biais et distraitemment en commentant le spectacle de façon détachée, alors que certains ne regardent tout simplement pas. Les loges, surplombées des armoiries de la famille Cornaro, présentent un arrière-fond

⁸ Voir les illustrations de la chapelle de sainte Thérèse à la fin de ce chapitre.

sculpté en trompe-l'oeil qui semble prolonger l'espace de l'église.

Ainsi, ces spectateurs hors scène font pourtant partie de l'ensemble sculptural, ni dedans ni dehors, ils donnent l'étrange impression au visiteur réel de participer à la fois de son monde, en occupant la fonction qui lui est normalement réservée, et de l'univers de la création artistique. Ils se situent dans une position ambivalente à la frontière de la représentation, qui se trouve par là même décentrée vers ses marges, offrant le spectacle des deux instances du pouvoir social.

C'est sans doute la marque d'un symptôme si le discours critique a voilé la partie de l'oeuvre du Bernin qui constitue le cadre, ne retenant que la représentation centrale de caractère religieux, propre à renforcer l'institution catholique qui l'abrite. Quoi qu'il en soit, avec ce complexe sculptural, le Bernin a fait montre d'audace à l'égard de ses mécènes à une époque où l'art baroque sert à renforcer l'édifice du pouvoir détenu par quelques familles bien nanties.

En effet, "l'Extase de sainte Thérèse" a été accueillie comme une oeuvre sacrée alors que ce trait se trouve déconstruit par la présence en contrepoint des devisants qui, eux,

représentent le pouvoir profane. Là se trouve maintenu dans le paradoxe la coexistence de la représentation qui atteint un degré de mimésis parfaite (l'observateur est fasciné par l'expression de jouissance érotique et de mysticisme de sainte Thérèse), et de sa négation, de son renversement par l'attitude indifférente des spectateurs, préoccupés par des intérêts plus matériels. Au delà de l'oeuvre matérielle, le visiteur devient complice du concepteur, critique du pouvoir religieux contrôlé par des intérêts politiques et économiques, et complice de son ironie d'avoir introduit une oeuvre subversive dans une église aussi prestigieuse. Le point de vue de l'artiste et de l'observateur constitue le point de fuite, irréprésentable, car ils occupent, l'un et l'autre, le niveau de l'organisation du matériau où sont rétablis les rapports véritables entre les éléments du groupe sculptural.

De cette oeuvre, il faut retenir, en particulier, le déploiement de l'espace tridimensionnel en scène, avant-scène et contre avant-scène définie comme le lieu de contemplation qu'occupe le visiteur que recoupe l'organisation de la page dans Trou de mémoire: "... en haut de la page une arrière-scène, ensuite un pro-scénium, ensuite une avant-scène, puis une contre avant-scène qui correspond aux notes en bas de page".⁹ Or c'est précisément dans une note en bas de page que

⁹ Yvon Boucher, "Aquin par Aquin", Le Québec littéraire, 2, 1976, p. 136. (Nous soulignons.)

l'on retrouve la mention de "l'Extase de sainte Thérèse", retitrée par RR "la Transverbération de Ste-Thérèse" (T.M., p. 49), dont la fonction est celle de l'indice textuel qui conduira à une lecture méta-référentielle.

Ce retitrage de la sculpture du Bernin n'est pas, comme plusieurs critiques l'ont mentionné, simple inadvertance ou "trou de mémoire" de la part de RR. Le titre modifié constitue un seuil, un lieu de passage entre le référentiel et le fictif, le lieu d'affrontement du texte avec l'autre, avec son extériorité. Cette note servira d'indice de lecture à "la figure cachée" de "l'Incident du Neptune".

Le néologisme "transverbération" se rapproche du mot "réverbération", qui, pour sa part, comporte le sens de réflexivité. De plus, la substitution du préfixe 'trans' y adjoint la notion de changement, de passage d'un code à un autre. Ainsi lirons-nous le passage de "l'Incident du Neptune" en référence au dispositif de "l'Extase" à partir duquel est opéré un processus de transcodage.

La narration de cet épisode est conduite par l'éditeur, celui qui est en principe la dernière instance dans la chaîne de production du livre. Le pouvoir et l'autorité que lui confère sa position seront cependant renversés une note plus bas par RR. L'éditeur se situe aussi dans un lieu ambivalent, étant à

la fois à l'extérieur et à l'intérieur du livre. "L'Incident" relève donc d'un travail de second degré dans l'économie du roman, celui du commentaire et a pour objet de rétablir l'intégralité du récit de Magnant, en exposant un épisode que ce dernier aurait censuré.

Premier signe de l'écriture d'un texte palimpseste: l'éditeur tient le récit de "l'Incident" de seconde main du maître d'hôtel du Neptune, Luigi. De plus, sa dénégation, en vertu de son rôle de copiste, d'une intervention personnelle, d'un ajout étranger au récit original, ne fait que pointer plus directement la circulation des discours d'un contexte à un autre: "Je ne veux pas arranger le récit de Pierre X. Magnant et le transformer de telle sorte qu'il contienne, finalement, la vérité que je veux dévoiler." (p. 73, nous soulignons). Comme autre mode d'accès à l'intertexte, l'éditeur décrit la composition de Magnant en termes baroques: "écriture dansante" (le mouvement); "genèse 'hallucinatoire'" du roman (le trompe-l'oeil); "'tonus' désordonné de la parole chez l'auteur"; "style inflationnaire" (la démesure); "la façon dont Pierre X. Magnant a déformé l'histoire vraie".

Commence alors la description de la "scène" telle que rapportée à l'éditeur par le maître d'hôtel du restaurant du Neptune. Celui-ci "s'est lui-même placé au milieu de la salle à manger". La position de Luigi recoupe celle de

l'observateur devant le groupe de "l'Extase". On peut noter aussi le parallélisme entre le restaurant et l'église où l'autel est le lieu de consommation du corps du Christ. "D'autres clients du Neptune (ceux qui se trouvaient disposés en héli-cycle en contre-champ de Joan)" occupent manifestement la place des commettants, spectateurs de sainte Thérèse/Joan, "tête renversée à l'arrière, paupières closes" (p. 77), qui expriment toutes deux l'extase et la jouissance tandis que l'ange/P.X. Magnant se tiennent "presque en porte-à-faux" à leur côté. Les spectateurs du restaurant, comme les commettants italiens, "ne réagissaient nullement selon la logique rituelle de l'indécence: ils étaient stupéfiés, presque paralysés par la progression évidente de la caresse et du plaisir correspondant" (p. 77), une attitude qui a pour effet commun de placer les deux groupes en contrepoint par rapport à l'action et de créer une zone d'irréalité: "une sorte d'invraisemblance se dégageait du couple exhibé", "une sorte d'immunité irréaliste" (p. 77). Une fois la scène terminée, tous les témoins retombent dans leur occupation respective "comme si rien d'anormal ne s'était passé." (p. 77)

L'oeuvre du Bernin opérait la désintégration des systèmes de représentation religieux et politique; "l'Incident du Neptune", qui apparaît comme un accident dans le récit par la faille qu'il creuse dans le réel romanesque, évoque, dans sa représentation de la transgression des règles de la décence

dans un endroit public, la discordance qui surgit de la présence de l'oeuvre du Bernin au sein d'une institution qu'elle conteste. Dans ces deux tableaux du théâtre mondain des apparences se marque la contradiction (le paradoxe) dans le système représenté.

Selon Riffaterre, la perception de "l'intertexte obligatoire" est liée à une agrammaticalité, à une anomalie textuelle qui entraverait la compréhension du texte et obligerait le lecteur à retrouver cet intertexte.¹⁰ Or, précisément, dans Trou de mémoire, sont thématiques l'écart textuel et le processus de recherche de la part du lecteur (l'éditeur) qui s'interroge longuement - et de manière répétitive- sur l'omission de cet épisode dans le récit de Magnant, et qui tente de combler le trou de mémoire textuel "par des versions complémentaires (ou divergentes)". (p. 76):

Disons, en d'autres mots, que la coïncidence entre le récit et la vérité comporte des déficiences et des omissions qui ont de quoi fasciner. Cet écart, parfois imperceptible, <...> ne saurait se réduire simplement à une carence de la mémoire, ni au "syndrome de Jean-Jacques": il s'agit, en fait, d'une forme de distanciation qui, à elle seule, est mystifiante. (p. 75)

Le silence de l'auteur me pose donc une énigme, à moins bien sûr qu'on puisse y diagnostiquer un phénomène d'"amnésie locale"; <...> et cela, à peu de choses près, peut se comparer à une opération de "refoulement instantané". (p. 79)

¹⁰ Michael Riffaterre, "La Trace de l'intertexte", La Pensée, no 215, 1980, p. 4-18.

Ce qui est refoulé dans le roman, c'est, reprenant l'expression de S. Felman, l'inter-dit, le déjà-dit, le discours de l'autre, qui fait retour sous le voile du texte qui le recouvre, un peu comme le corps de Joan (la mort), cette autre figure de l'altérité, est voilé par l'écriture de Magnant. Le texte joue à dissimuler l'emprunt (le vol) de l'autre discours tout en établissant à l'endroit du lecteur un processus d'enquête en semant nombre d'indices visant à déplier le texte, c'est-à-dire à identifier l'intertexte.¹¹ Discours sur discours, le texte de Trou de mémoire prend ainsi la forme des tissus boursouflés et infiniment pliés de l'art baroque.

Chez Aquin, la convention référentielle s'érige en stratégie de rupture avec l'autonomie signifiante présumée du texte littéraire.

Les marges volubiles de Trou de mémoire fonctionnent donc selon ce qui apparaît comme étant une inversion de la notion d'intertexte, figure d'insertion dans le texte d'autres discours environnants.¹²

L'éditeur s'interroge en insistant sur l'omission de ce "détail" dans le récit de Magnant: "J'ai aussi envisagé l'hypothèse du rejet d'une scène 'répétitive' <...>." (p. 78);

¹¹ La technique du plagiat, analysée par M. Randall, fonctionne de manière analogue. Voir cette auteure, "Le présumé d'originalité et l'art du plagiat: lecture pragmatique", Voix et images, no 44, hiver 1990, p. 196-208.

¹² Marilyn Randall, Le Contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme, Longueuil, Le Préambule, 1990, coll. "L'Univers des discours", p. 162.

et plus loin il se ravise: "Répéter un thème, une idée, un type de relation amoureuse avec Joan ne pouvaient pas bloquer l'auteur dans son récit, ni l'incliner à éviter la répétition que, de toute évidence, il pratique non sans succès et qu'il valorise sans conteste." (p. 78-79) Scène répétitive, en effet, semblable à celles qui eurent lieu à Londres et au laboratoire de l'Université McGill en présence des singes spectateurs. La confession de RR dans le chapitre "Semi-finale" en constitue aussi une variante.

RR réfugiée dans "une loge inusitée qui, paraît-il, servait jadis pour les revenants ou les personnages mythologiques <a> une vue plongeante sur la scène..." (p. 126) et écoute "en extase" "ces grandes fêtes renversées" de "Joan". Après sa chute sur la scène, elle se trouve foudroyée, perforée par un rayon du miroir parabolique de "Joan", figure de l'ange, "déesse fugace qui ne vivait que pour <la> tuer, au dernier moment, d'un rayon concentrique..." (p. 128). L'espace de cette représentation est un théâtre "encadré de grandes moulures dorées, voilé de rouge opaque, hanté par des masques de mort qui se dédoublent à l'infini dans le ventre des miroirs." (p. 128)¹³ Représentation théâtrale qui conduit à

¹³ L'obsession du texte pour cette scène de viol écrite en référence à l'intertexte du Bernin se prolonge dans L'Antiphonaire, sous forme d'auto-citation: "<...> ce pharmacien anonyme m'avait donné <...> une drogue hallucinogène <...>; et voilà que j'étais partie pour le septième ciel, enivrée, emplie de ce petit pharmacien modeste dont la lame en acier traité au tungstène me transperçait

la dernière occurrence, le viol de RR par Magnant reproduit sous forme de simulacre: la scène est mimée, simulée par l'intermédiaire d'Olympe et non pas racontée par RR.

"Il arrive que la chaîne duplicative affirme son origine et que le Code se déclare fondé, arrêté, buté . Cette origine, cet arrêt, cette butée du Code, c'est le chef-d'oeuvre."¹⁴ L'origine est inscrite dans ce système de répétition, dissimulée, tue (et tuée) derrière l'écran de la représentation de plus en plus hallucinatoire. Passant du modèle à la copie puis, au simulacre, cette scène masque l'origine du code, marginalisée au bas de la page et abymée dans le redoublement infini.

Répétée, la scène crée un déplacement continu, du référentiel au quasi-référentiel (l'inscription travestie du titre dans la note), puis de fiction en fiction jusqu'au méta-discours (le commentaire de l'éditeur sur la récurrence de la scène). De reflet en reflet, de métamorphose en métamorphose, elle renvoie sans cesse à ce qui est ailleurs, extérieur, devenant signe de l'autre (l'écriture), et, pour le roman, par

comme les flèches des cupidons transpercent le coeur extatique de la Sainte-Thérèse du Bernin. <...> la douceur avait disparu du coup sous l'impulsion de toute cette entreprise d'hallucination et de viol!" (p. 68) Comme dans Trou de mémoire, la drogue, principe d'artifices, est génératrice de fiction.

¹⁴ Roland Barthes, S/Z, Paris, Editions du Seuil, 1970, coll. "Points", p. 121.

cette échappée vers l'autre, perte de soi.

De même que la répétition dans la jouissance frappe Magnant d'impuissance: "Mais la répétition continuelle d'une même union physique avec toujours la même personne, doit me désenchanter complètement <...>" (p. 115), la répétition dans l'écriture confine au "cercle vicieux" (p. 119), elle est puissance d'oubli. Le symbole de mort au centre du roman, ce cadavre encombrant qui fait constamment retour, figure le code comme corps de la loi irrépressible du roman: "<...> je fis ce qui me semblait alors dicté par un impératif obscur et implacable: j'envoyai Olympe au bureau de cet éditeur rue Saint-Sacrement", mentionne RR à la dernière page du roman. Comme le souligne Grivel, "le texte en tant que texte se conçoit comme finalité", il est en progression constante vers un terme acquis.¹⁵

Le meurtre devient symboliquement acte de transgression à cette loi de l'écriture qui a nom répétition. Joan (code/corps) est ainsi la représentation du stéréotype: "Joan I, Joan II... <...> je ne fais que prolonger la guerre de succession <...>". (p. 59) Cette figure du langage, morte-vivante, -Joan dit justement: " I won't kill myself, I will die alive again and again" (p. 91, nous soulignons.)- hante

¹⁵ Charles Grivel, Production de l'intérêt romanesque, The Hague-Paris, Mouton, 1973, p. 290.

tous les écrivains de Trou de mémoire, et même Olympe qui commet par deux fois dans son journal un lapsus sur ce nom.

Ici encore, comme dans Prochain Épisode qui posait le référent historique comme un scénario préétabli, le roman propose cette constante: le code de la représentation littéraire et artistique s'identifie à la représentation politique considérée comme archétype: "La révolution dérive; seule la conquête est permanente, car elle se double à l'infini selon des agencements imprévisibles et d'après un ordonnement sériel <...>". (p. 59)

A l'écriture figée, circulant en permanence "dans ce cercle mort" que représente le code, ("écrire en spirale comme un colonisé", p. 120), au pathos de la répétition sera opposé un autre type de pathographie¹⁶, le pathos au sens d'énergie, l'écriture émotionnelle dans le ton et la force, qui a, en outre, le pouvoir de dénuder le réel¹⁷: "une seule stylistique est possible: écrire au maximum de la fureur et de l'incantation" (p. 35). Ecrire dans l'excès, dans la "langue maternelle de feu" (p. 95): "je bascule dans le sur-blasphème"

¹⁶ Nous reprenons librement ce terme de l'éditeur qui qualifie ainsi l'expérience de simulation présumée de RR. (p. 105)

¹⁷ Christine Buci-Glucksmann, La Raison baroque, De Baudelaire à Benjamin, Paris, Editions Galilée, 1984, p. 215. Nous lui empruntons l'expression d'"écriture émotionnelle".

(p. 94); "je retrouve, dans sa pureté de violence, la langue désaintciboirisée de mes ancêtres." (p. 95), écrire dans l'"exaspération qui fait craquer les apparences et les voue à cette puissance de déformation et de transfiguration."¹⁸

La parole scandaleuse, le blasphème, "le cri sauvage" (p. 57) dont les nombreuses occurrences errent, dérivent littéralement à travers le roman¹⁹, introduisent la rupture dans le représenté, font irruption sur la trame du récit comme pour éliminer la médiation de l'écriture. Ils sont autant d'"agressions de la parole contre la langue", de "mises à la question de la lettre elle-même"²⁰, et représentent une tentative d'arrêter la répétition de l'écriture, d'ouvrir son cercle d'enfermement: "La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment. C'est-à-dire son espace de jeu."²¹

"Dans l'aphasie originaire, quand manque la voix du dieu ou du poète, il faut se contenter de ces vicaires de la parole: le cri et l'écriture."²² Le cri et l'é-crit couvrent donc le

¹⁸ Ibid., p. 172.

¹⁹ Voir, en particulier, les pages 37 et 96.

²⁰ Jacques Derrida, L'Écriture et la différence, Paris, Éditions du Seuil, 1967, coll. "Points", p. 116.

²¹ Ibid., p. 367.

²² Ibid., p. 110.

silence contraint du colonisé, condamné comme les "Macaques Rhésus, sous-frères insondables" (p. 90), et le lecteur, à regarder, soumis, "la grande comédie musicale qui tient l'affiche depuis 1837 à guichets fermés..." (p. 39)

Le masque de l'écriture.

L'écriture- relayée au niveau de la fiction par l'effet de la drogue- accomplit, cependant, l'artifice, le travestissement dans l'autre: la mise en discours va permettre à Magnant de réintégrer le logos, de mimer la posture du logos. Le discours-postiche théâtralise le conflit entre l'écriture comme altérité et la parole comme présence à soi: "Le roman; il n'y a que ça pour m'imposer silence et me distraire de ma perfection." (p. 21) Cette imposture permet de restituer la présence du présent: "je suis présent d'une présence réelle" (p. 20), qui fait précisément défaut à la scène du viol constamment médiatisée soit par l'écrit soit par le récit d'un autre.

L'écriture phonétique, constate Derrida, est le privilège du logos, ce que le texte mettra en scène, accessoirement, dans la représentation de la mort de Joan.

Comment dis-tu Lagos en français? <...> Cela ressemble à lagoon (2).

(2) Terme anglais qui traduit lagune, avec, en plus, une connotation de lascivité phonétique. Note de RR. (p. 89)

<...> comment dis-tu Bénin? Je ne sais plus mon

amour: Baynin ou bénie... (p. 91)

L'effacement du signifiant par le logocentrisme est cependant plus généralement contr   dans le roman par le jeu sur les signifiants qui révèle la "texture des mots" (p. 142), dont l'opacité entrave le passage au représenté: "la magie m'agite" (p. 20); "une vraie petite momie royale canadienne" (p. 85); "Lagos (La-gosse) (p. 89); "<...> ce cher aria médiéval me fait mal <la malaria>" (p. 99); "<...> sans théâtre mobile avec scène annulaire pour annuler tout ce qui n'était pas notre volupté et nos convulsions!" (p. 127). Les jeux de mots sont des agressions portées à la lettre; ils permettent de distancier le code, de le détourner de ses propres conventions, en le prenant précisément à la lettre.

--

Magnant prend le masque du Verbe   claireur, prophétique, lucide. Il est soleil, père, "véritable corps glorieux" (p. 21), "le centre de toutes les circonférences au sommet" (p. 24). Olympe, dans la lettre inaugurale du roman, marque son admiration "pour la puissance et l'extraordinaire minutie de <sa> parole" (p. 9). Le discours de Magnant va donc déjouer le code en s'y substituant comme centre, comme origine, dérobant à la langue sa propre origine par la déconstruction des métaphores désuètes:

La rumeur veut que le soleil aille se coucher;
or, c'est faux, archifaux- et j   suis bien placé
pour le savoir!

<...>

Et puis ce n'est pas si facile qu'on pourrait le

croire, au premier abord, d'être soleil: briller,
se lever à l'aube, se coucher à l'heure des
poules, tourner en rond, c'est une vie de chien!
(p. 25)

Cette écriture du centre usurpe la place transcendante de la Loi pour libérer le désir. La reconquête du centre s'oppose à la répétition de l'écriture qui a pour effet d'effacer l'origine. La "flamme génératrice" (p. 32) qu'est la parole le fait naître à lui-même: "oui, les mots que j'ai lancés au public m'ont enfanté. Je suis né à la révolution en prononçant les paroles sacramentelles <...>." (p. 46) Par son délire, le crime de la parole subversive contre la raison et la logique, son discours tente d'excéder les limites du langage, de la Loi.

Enfin, par cette imitation du logos, ce supplément d'écriture "qui fait passer le présent dans son dehors"²³, le discours de Magnant produit la différence qui entame l'aliénation, selon Derrida, puisqu'elle produit ce qu'elle interdit.²⁴ En d'autres mots, le langage accomplit ce que la vie réprime; il dramatise le conflit, montre la scène de la Loi pour la déconstruire par la voie de l'apparence et de la métamorphose. "La théâtralité fait reculer les limites de la représentation:

²³ Id., De la grammatologie, Paris, Editions de Minuit, 1967, coll. "Critique", p. 289.

²⁴ Ibid., p. 206.

elle exhibe un non-représenté de l'histoire."²⁵

Parallèlement, la série du viol, qui traverse le texte en outrepassant les limites du réel romanesque, constitue l'apparition du symbolique, la simulation du vrai conflit (politique) qui est tu, dénié selon le point de vue de l'autre (le côté de l'Ordre), point de vue qui est reconstitué dans la petite mise en scène d'un procès: "Donc, en tant que tueur séparatiste, j'aurais opéré hors-saison, à taux réduits et sans même me préoccuper de faire coïncider mon crime idéologique avec un accès de terrorisme." (p. 22) Le conflit réel ressurgira, en retrait de l'écriture, déplacé dans la diégèse, fragmenté dans les discours politiques de Magnant, qu'il souhaite improvisés pour échapper au déjà-dit: "il m'apparaît sacrilège de précontraindre l'inspiration comme si c'était du béton qu'on peut couler dans des coffres faits d'avance." (p. 35, nous soulignons.) Pourtant, ces discours seront réinsérés dans la chaîne de l'écriture puisqu'ils seront reproduits, comme le mentionne la lettre d'Olympe, dans le bulletin interne du RDA, et dans les journaux.

Faux et usages de faux: la théâtralité du texte.

En regard du récit inaugural de Magnant qui se présente sous le déguisement du texte fondateur, originel, les écrits

²⁵ Christine Buci-Glucksmann, op. cit., p. 234.

suivants sont donnés comme feinte (le travail de l'éditeur) ou faux (le Journal d'Olympe): "(1) <...>, depuis P.X. Magnant dans son récit autobiographique jusqu'à ceux <les aveux> qu'il a sommairement décrits dans le pseudo-journal de Monsieur Ghezze-Quénium." (p. 187, nous soulignons.), auxquels il faut ajouter le faux témoignage, la "Semi-finale", de RR. Tous ces discours sont donc marqués par la duplicité du mensonge; ils donnent à voir à la fois leur envers (la vacuité) et leur endroit (le masque), détruisant par là même leur propre apparence en exhibant les mécanismes de l'artifice littéraire; l'écriture devient mystification: "Dans une certaine mesure, je deviens moi-même ensorcelé par la parole écrite que je secrète <...>" (p. 108). Par le brouillage ou le maquillage de son origine, l'écrit en montre paradoxalement l'absence.

La fausseté même que j'ai décelée dans un fragment du manuscrit que j'édite ne me scandalise plus; je croirais même qu'elle fait partie intégrante de l'écriture et que celle-ci, ni plus ni moins, est toujours apocryphe. (p. 108)

"Rien ne préexiste à ce double qu'est l'oeuvre, qui ne soit déjà pris dans une structure de représentation, rien qui ne soit en tout cas déjà un double."²⁶ Ainsi se présente le texte donnant à voir, à l'encontre de la mise en scène de Magnant, le dédoublement originel du roman, de la lettre, par

²⁶ Daniel Giovannangeli, Ecriture et répétition. Approche de Derrida, Paris, Union générale d'éditions, 1979, coll. "10/18", p. 47.

la lettre inaugurale d'Olympe, écrit qui précède l'écrit dans une régression infinie, ainsi que des paroles de Magnant lui-même:

Je n'ai pas assisté, bien sûr, au meeting populaire où vous avez prononcé mes propres paroles et où vous avez chanté, si je puis dire, un hymne révolutionnaire qui est le double du discours que j'ai donné, il y a deux mois. (p. 10, nous soulignons.)

Si Magnant se veut la représentation du signe un, divin, Olympe est posé comme le signe double impur, entaché par la souillure de l'étrangeté, et de l'aliénation dans son nom même qui est aussi celui du libérateur du peuple Fon, Ghezso, et celui de l'écrivain béninien Olympe Bhêly-Quénou²⁷, marqué donc par la dépossession qu'engendre l'antériorité. Il représente en ce sens la figure exemplaire du colonisé. L'épisode du viol de RR réactivera d'ailleurs la problématique: le double de Magnant est hanté par le passé, "obsédé par ce cauchemar sériel qui <lui> a ravi celle qu'<il> aime." (p. 177), atteint du mal de la répétition.

Le Journal partage dans sa forme les traits caractéristiques de ce personnage: il est, comme lui, double et porte les traces de la hantise du déjà-écrit. Composé comme un pastiche de Prochain Épisode, il en fait ressortir les réflexes d'écriture (les procédés, les thèmes). Comme le roman

²⁷ Le rapprochement référentiel a été effectué par Sylvia Söderlind, op. cit., p. 106.

précédent, le Journal d'Olympe présente une structure d'enfermement autoréférentiel. Ce Journal propose des réminiscences de l'esthétique romantique qui caractérise le roman précédent, notamment, dans la référence au romantique allemand Kleist (p. 151). On note la récurrence du clivage de la dimension spatio-temporelle en une double temporalité, le passé et le présent: "Une césure irréversible fend ma vie en deux temps morts" (p. 148) et en un espace double: l'Afrique coloniale et l'exil en Suisse.

On note dans le Journal une utilisation plus restreinte du procédé d'autoréférence qui, en faisant retour sur l'histoire, détruit l'effet de fiction: "Vous savez, me dit-il, toute cette histoire d'assassin qui poursuit une jeune fille dans les rues de Lausanne, afin de la tuer... c'est une histoire à dormir debout." (p. 163). Le pathos de la répétition est aussi réalisé dans l'auto-citation: "Ce n'est pas toi qui m'abandonnes, c'est la vie." (Prochain Épisode, p. 155) et, avec un déplacement de la perspective vers l'autre: "Ce n'est pas moi qu'elle fuit sur les quais d'Ouchy, c'est sa propre existence <...>" (Trou de mémoire, p. 152).

La transposition de l'emprisonnement du héros donne lieu à cet autre rappel: "Un autre policier <...> m'a jeté dans une cellule grande comme une latrine qui n'avait, pour tout ameublement, qu'un grand panneau en bois faisant fonction de

lit, de banc, de commode Louis XIII <...>." (p. 164, nous soulignons), faisant référence à l'incontournable buffet Louis XIII du château de H. de Heutz (P.É., p. 123). Le Journal d'Olympe reprend de Prochain Épisode le thème du double rival au charme maléfique (p. 155), et le topos de la femme perdue et retrouvée. Enfin, l'invention du rendez-vous manqué: "Je lui ai raconté une histoire de rendez-vous manqué dans un restaurant dont j'avais oublié le nom..." (p. 158), renvoie au triste épisode final de l'intrigue en Suisse de Prochain Épisode. La composition du Journal d'Olympe relève, de façon plus générale, de la pathographie du roman: l'écriture se répète par une carence de mémoire, à l'image en cela du traumatisme qu'a subi RR et de l'amnésie culturelle et politique des Québécois.

La scène de la Loi.

Avec la mise en scène des discours critiques de Magnant et de RR, le spectacle qu'offre le livre se déplace du centre vers la périphérie, en intégrant dans son espace la figure de l'altérité traditionnellement absente de la représentation, c'est-à-dire la Loi, considérée "comme le lieu topique d'emprisonnement du désir"²⁸, lieu d'interdit et de refoulement articulé sur le sens et la référence. Elle est concrétisée ici dans un des secteurs de l'institution

²⁸ Pierre Legendre, L'Amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 28.

littéraire, l'édition qui assume la fonction de "décrypteur qualifié de la Loi", pour reprendre la formule de Legendre.²⁹

Les notes infra-paginales sont de diverses natures: elles portent soit sur l'explication ou la définition d'un terme, sur une indication bibliographique, soit sur l'état du manuscrit ou le déroulement de la rédaction, soit encore sur le processus d'édition ou sur la signification du texte édité, les notes deviennent dans ce cas commentaires, interprétations. A la lecture, ces notes ont la fonction de compléter ou de relancer le récit, cependant leur présence sur la scène du roman suggère qu'elles pourraient exercer un autre type d'action sur le manuscrit qui est édité. L'interaction entre les deux niveaux du roman reproduit, pour le dramatiser, le conflit impliquant le code et le texte.

En tant que méta-discours, l'appareil critique constitue formellement une enveloppe totalisante au sens du roman; en voulant établir la vérité du texte, il immobilise le jeu des métamorphoses et des feintes que le texte aménage comme autant de fuites hors de la convention romanesque. Comme représentant de la Science, il établit les critères de vérité,

²⁹ Janet Paterson, dans son analyse de l'annotation critique, précise: "Editer un texte fictif, c'est donc reconstruire, selon des règles rigoureusement établies, une présence, une vérité et une origine." ("Ecriture postmoderne, écriture subversive: Trou de mémoire d'Hubert Aquin", op. cit., p. 93.)

d'authenticité du texte et définit le champ où opère la Loi. C'est donc essentiellement dans une perspective d'autorité que se situe l'action du méta-discours de l'éditeur dont la fonction est de surveiller, de contenir, à l'intérieur de la zone de juridiction de la Loi, le jeu textuel. L'intervention de RR subvertit, pour sa part, l'ordre de la vérité: "Le 'cabinet de vérité', dans mon souvenir, s'identifie à une sorte de salon funéraire incomparable". (p. 130)

L'interprétation qui vise à retrouver le centre du texte représente, en dépit de sa situation périphérique, une tentative d'appropriation du discours de l'autre, dans la mesure où l'entreprise herméneutique désire imposer un sens unique au détriment de la polysémie textuelle, de l'indécidabilité de l'interprétation. L'analyse de l'éditeur, qui cherche à relever les correspondances entre le tableau des Deux Ambassadeurs de Holbein et le récit de Magnant, substituant au code linguistique le code de la peinture, parodie, en quelque sorte, ce resserrement du sens et son immobilisation à l'intérieur d'une forme déterminée produits par la référence. Selon P. Legendre, "l'institution tient sa vérité dans l'étau des formes."³⁰ Au con-formisme qu'impose le commentaire de l'éditeur, l'écriture de Magnant répondra par son "improvisation criminelle" et RR, en dénonçant la vanité du savoir: "Érasme l'avait bel et bien formulé: "...

³⁰ Pierre Legendre, op. cit., p. 97.

Ils ne savent absolument rien et ils se vantent de tout savoir." (p. 132)

Le conflit entre le texte et le commentaire critique sera particulièrement exacerbé en ce qui concerne le discours de Magnant, qui est le lieu privilégié de la transgression. "En fait, il s'agit d'extraits non datés que nous avons pris l'initiative de découper, en épargnant au lecteur les passages dépourvus- du moins, à nos yeux- d'intérêt. Note de l'éditeur." (p. 115) L'éditeur sélectionne des passages du Cahier noir, en prélève des parties, dé-coupe le manuscrit, coupant littéralement la parole de l'écrivain, coupant aussi symboliquement la langue au blasphémateur. L'autorité, que l'on reconnaissait aux Ecritures et dont l'exégèse tenait à conserver l'intégrité, l'éditeur ici se l'approprie; afin de masquer son crime de falsification sur le texte, il feint d'endosser la cause du savoir institutionnel.

C'est également ainsi que peut se comprendre la mise en scène de la censure qui, dans Trou de mémoire, tombe arbitrairement sur certains passages de l'écrit. "Il nous paraîtrait inconvenant de publier les cinq pages qui font suite aux derniers mots du passage. Note de l'éditeur." (p. 39) Cette note met fin à un passage dans lequel Magnant dénonce ouvertement l'oppression du "fédéralisme copulateur". Sous le couvert traditionnel de la décence et de la morale, la

fonction de la censure est d'"enterrer le conflit"³¹ que le récit de Magnant ne cesse d'exposer, de dicter et de détourner le désir.

En opposition au silence qu'impose la censure, l'apparition de RR, comme seconde instance dans le processus d'édition, va permettre de relancer le conflit puisque ses notes contre-diront ou corrigeront celles de l'éditeur.

Je me permets ici d'apporter un correctif à l'assertion contenue dans cette note et selon laquelle les Fon auraient vendu des esclaves aux négriers européens. Cette opinion est erronée. Et les faits sont là pour le dire <...> Note de RR. (p. 150)

Ainsi le texte parvient-il à échapper au travail de l'institution qui capture le conflit dans la règle; il élimine de la scène du roman le faux consensus, en exhibant les contrariétés et les contradictions entre les intervenants; il réintroduit, en somme, la présence de l'autre dans la démonstration de points de vue différents. RR fera d'ailleurs ressortir l'enjeu réel du conflit que l'éditeur dissimule sous des considérations littéraires, morales ou sexuelles:

Cette première victoire à laquelle se réfère P.X. Magnant, c'est peut-être justement celle des Patriotes à Saint-Denis- et non pas le viol de Joan dont il est question plus haut. Note de RR. (p. 43)

Le mot "triomphe" ne peut se comprendre que dans le contexte du cahier noir, c'est-à-dire: comme une réussite amoureuse entre P.X. Magnant

³¹ Ibid., p. 17.

et Joan. Note de l'éditeur. (p. 118)

La définition d'un terme technique qui clôt le Journal de Ghezzo-Quénun: "Vagotonie: parasympathicotonie. Note de RR." (p. 192) emprisonne le savoir dans la circularité tautologique et exclut le lecteur du champ de la connaissance. L'enfermement dans la lettre, en l'occurrence ici le code du vocabulaire technique, reflète, en outre, le repliement autoréférentiel qui caractérise le Journal d'Olympe et qui constitue, dans l'oeuvre romanesque d'Aquin, le support formel de la problématique du colonisé. La tautologie et l'autoréférence témoignent ainsi d'"une forme de censure, construite dans le code même, censure de l'ineffable, <...>", où "se manifeste la volonté de 'tuer les mots', de faire silence <...>"³², ce contre quoi, nous l'avons vu plus haut, s'insurge la parole violente de Magnant.

Cette volonté d'imposer le silence que manifeste le travail du méta-discours est illustrée autrement par la note infra-paginale qui ferme systématiquement tous les discours, révélant ainsi que la fonction éditoriale tient toujours à avoir le dernier mot dans le procès discursif.

L'interaction entre le discours et le méta-discours

³² Patrick Imbert, Roman québécois contemporain et clichés, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1983, coll. "Cahiers du C.R.C.C.F.", no 21, p. 23.

dramatisent donc le conflit de hiérarchie entre la création et le discours critique, c'est-à-dire entre le niveau symbolique et le niveau asymbolique du réel. L'impérialisme qu'exerce le métalangage sur le langage-objet fait obstacle à la prolifération et à la circulation des codes; la référence constante, de la part de l'éditeur, à la biographie de Magnant (le signifié hors texte) tente de rétablir un rapport de continuité entre le réel et le langage dans lequel le réel serait le principe générateur du texte comme lieu où serait exprimée sa vérité:

J'insiste sur ce détail: le déroulement extérieur a précédé l'entreprise narrative de l'auteur <...>. Il y a non seulement coïncidence entre la réalité décrite et la vraie, mais succession de l'écrit à la réalité. (p. 74)

A la naturalisation du langage et à sa valeur de vérité, le roman oppose la présentation de discours comme artifices, c'est-à-dire comme constructions conventionnelles qui, en retour, modèlent le réel à leur image. Si le méta-discours attribue au texte la limite du réel, le texte, par contre, offre la représentation fantasmatique du meurtre de Joan et, sur le plan de l'écriture, la chaîne duplicative de cette scène.

Dans l'économie du roman, le rôle de la lecture consiste donc à différer l'énonciation, ce lieu d'origine de la représentation romanesque. Différer dans les deux sens où Derrida entend ce terme, c'est-à-dire "être autre" et

"recourir à la médiation temporelle"³³, auxquels il faut ajouter le sens de "varier" et de "s'opposer" (le différend). Ainsi, les frontières discursives que chaque énonciateur tente de tracer en enfermant la parole de l'autre dans son propre discours se trouvent constamment transgressées. Néanmoins, dans un second mouvement, la lecture, qui se substitue à la fonction du regard dans la représentation théâtrale, met à distance le discours de l'autre et engendre par le fait même la hiérarchisation des discours, dont RR détient le palier supérieur. Comme nous l'avons noté plus haut, c'est à ce niveau du texte que sont niées les notions de savoir et de vérité. RR détruit également la représentation romanesque puisqu'elle signale les modèles de construction utilisés dans le roman: l'oeuvre du Bernin, le théâtre baroque, le tableau d'Holbein et son anamorphose.

L'hétérogénéité énonciative est mise en scène dans un contexte d'"exophobie", de négation et de destruction de la parole de l'autre. En témoignant l'éradication de la greffe que la dénonciation de l'éditeur opère sur le manuscrit de Magnant dans le but d'en sauvegarder l'intégrité; et RR qui, dans son discours en trompe-l'oeil, dérobe la position du centre, la valeur inaugurale que Magnant feint de conférer à sa parole. L'obsession du viol devient, par conséquent, une stratégie

³³ Voir Jacques Derrida, Marges de la philosophie, Paris, Editions de Minuit, 1972, coll. "Critique", p. 8.

discursive: la parole de l'autre est manipulée, amputée, niée. Ce "spectacle total" du viol de la parole d'autrui présuppose que la parole est un bien, ce qui équivaut à situer le conflit dans un contexte logocentrique. Le texte montrerait alors ce spectacle dans le but de le déconstruire: aucune parole n'est en propre puisqu'elle emprunte ses mots à la langue.³⁴

Écrire à l'intérieur de la Loi.

La stratégie du texte consiste à transgresser le code romanesque posé comme origine, archétype. Les procédés déployés pour y parvenir reposent sur la mise en scène de l'altérité, de la différence. Ainsi, l'écriture propose la mise en série, avec la reproduction de la scène du viol dont l'origine (la référence au chef-d'oeuvre du Bernin) est voilée, dissimulée. Les masques et les métamorphoses des discours éliminent tout recours possible aux notions d'identité et de vérité. Le roman opère aussi le décentrement de la représentation en multipliant les lieux de l'énonciation.

L'appareil critique s'oppose à cette esthétique du déplacement en fondant l'origine dans le savoir encyclopédique comme structure totalisante; cependant, l'introduction d'un second

³⁴ Voir Jacques Derrida, "La parole soufflée", dans L'Écriture et la différence, Paris, Editions du Seuil, 1967, coll. "Points", p. 253-292.

niveau dans le processus éditorial gruge, fragmente cette unité. Enfin, au niveau diégétique, le meurtre et le viol composent le spectacle de la transgression.

Dans la perspective de Grivel,

la négativité de base <...>, à laquelle le récit prétend se vouer, est produite comme sens intenable, scandaleux et impossible du texte. L'insupportable scène est précisément ce que fait voir le spectacle du livre.

Il faut supposer à cette négativité une positivité d'origine <qui la comprend>.³⁵

Ce rapport indissociable entre l'ordre et la transgression, le roman même le soulève, en inversant la perspective:

Le crime, l'acte a-social numéro un, se trouve le fondement même des sociétés: son interdiction crée l'ordre, de la même façon que la légitimité d'un régime ne peut se fonder que sur la conjuration de son propre renversement. (p. 83)

Au plan de la déconstruction formelle du roman, Rousset a parlé de "paradoxe baroque": l'oeuvre s'érige, excède ses bords, se liquide par son excès même. Le paradoxe réside alors dans cette auto-destruction: le roman devra "ou bien se nier comme baroque pour s'accomplir en une oeuvre, ou bien résister à l'oeuvre pour demeurer fidèle à lui-même".³⁶

³⁵ Charles Grivel, op. cit., p. 186-187.

³⁶ Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France, Paris, José Corti, 1970, c.1954, p. 231.

La fin du roman défait le noeud théorique, en réintégrant l'origine, la loi du code dans la forme de l'éternel retour. La conclusion immobilise et clôt le texte, met un terme au jeu des apparences en énonçant la vérité sur le roman:

Ce texte informel <...> me voici en train de le regarder d'un point de vue final qui me fait découvrir la vérité raccourcie de cette perspective que chaque document rallongeait de façon induue. (p. 201)

Cette vérité tient au dévoilement de l'identité de Magnant, c'est-à-dire à la destruction du multiple: l'éditeur, C.-E. Mullahy, et Olympe, en prenant comme masque le nom de Magnant, opérant une identification à celui-ci. De plus, l'unification du texte sous le point de vue de RR efface les signes de la différence. En définitive, "l' 'anti-monde' évoqué dans la lutte se trouve effacé par l'acte général de conformisation à l'Un qu'il soutient".³⁷ C'est, en quelque sorte, "'la destruction des destructions' (dirait Jorge-Luis Borgès)".³⁸

Au niveau de l'histoire, le recouvrement de l'ordre passe par la mort du criminel, le scandale disparaît par la coupure qu'effectue RR avec son passé et la transformation de la violence et de la peur en sentiment amoureux: "j'ai perdu mon ancienne identité et j'en suis venue à aimer celui qui, <...> est venu jusqu'à Lagos <...>" (p. 203). La renaissance de

³⁷ Charles Grivel, op. cit., p. 234.

³⁸ Hubert Aquin, L'Antiphonaire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1969, p. 128.

Magnant thématise le retour de l'archétype: "Si c'est un garçon, il portera le nom de son père; si c'est une fille, je l'appellerai Joan- oui: Joan X. Magnant." (p. 203)

Le roman nomme son origine lorsqu'il interroge son propre savoir:

On a tort d'enseigner l'histoire de la littérature selon une chronologie douteuse: elle commence au crime parfait <...>.

Si l'on tente de comprendre Dante sans avoir mesuré le rôle de Sherlock Holmes et son influence incantatoire, on fait fausse route. On invertit les séquences d'un film linéaire dont le centre repose dans le crime <...>.

Les romans policiers <...> expriment, sous des airs de réalisme, une croyance obscure en la vitalité des morts. <...> Mais même si, dans les romans dits modernes, ils ne font plus le coup de l'apparition, ils n'en agissent pas moins, <...>- catalyseurs embaumés- <...>. (p. 82)

"La vitalité des morts" désigne l'archétype, le stéréotype mort-vivant auquel nous avons déjà identifié Joan, et auquel, selon la théorie du roman, se seraient conformés des oeuvres antérieures à celle de Doyle. Cet archétype, modèle ou moule, c'est, plus généralement, le modèle policier dans lequel semblent contraints de s'insérer tous les romans d'Aquin depuis Prochain Épisode, et qui est devenu, "catalyseur embaumé", un procédé répandu dans les romans de métafiction.³⁹

³⁹ Voir à ce sujet, entre autres, Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, x, 168 p.; Patricia Waugh,

"Les policiers, c'est connu, ne prennent jamais les singes au sérieux." (p. 28) Le modèle policier est cité aussi par cette référence au Double Assassinat dans la rue Morgue de Poe, une nouvelle fondatrice du genre qui remet en question la notion d'identité en donnant comme criminel une non-identité, c'est-à-dire un singe.⁴⁰ Or, puisque le roman policier est fondé sur la logique, la raison et la recherche de la vérité, d'une identité, le discours de Magnant, en particulier, se présente comme la négation du genre.

"La tactique romanesque consiste à mimer le renversement de la règle afin d'affirmer son invulnérabilité finale."⁴¹ Ainsi, malgré les modes de transgression mis en oeuvre pour attaquer les codes et les conventions, le roman rejoint, en le renversant, son lieu d'origine, le modèle littéraire sériel. La marge de manoeuvre que possède la littérature dite postmoderne se trouve réduite. Elle est déchirée, comme le révolutionnaire aquinien, entre un passé qui ne lui appartient pas et un avenir à inventer. La stratégie de déconstruction dans Trou de mémoire pourrait bien n'être, dans cette optique, qu'un autre masque dont se revêt le roman.

Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York, Methuen, 1984, viii, 176 p.; et l'étude de Stefano Tani, The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, 184 p.

⁴⁰ Voir à ce sujet l'article de Uri Eisenzweig, "L'Instance du policier dans le romanesque", Poétique, no 51, septembre 1982, p. 279-302.

⁴¹ Charles Grivel, op. cit., p. 201.

Illustration 1



Fig. 17 - G.L. BERNINI, Cappella di S. Teresa (particolare)

Illustration 2



Fig. 21-22 - SCUOLA DEL BERNINI, Personaggi della Famiglia Cornaro

Détails de la chapelle de sainte Thérèse de Jésus, Église Sainte- Marie-de-la-Victoire (Rome), où se trouve l'Extase de sainte Thérèse (1646) et les personnages de la famille Cornaro, de G. L. Bernini.

L'Antiphonaire: Altérité, alternance, altération.

"Les philosophes sont des violents
qui, faute d'armée à leur
disposition, se soumettent le monde
en l'enfermant dans un système."
(Robert Musil)

L'Antiphonaire déplace l'enjeu de la représentation romanesque en mettant en scène différents discours: épistémologique, philosophique et psychanalytique, par le biais de la représentation socio-historique. Ils constituent, pour l'écriture aquinienne, une voie d'exploration de l'autre en marge des discours littéraire et artistique qui occupent la scène de Prochain Épisode et de Trou de mémoire. La présence de ces discours, institués dans différents domaines de la connaissance, permet de reposer le problème de l'enfermement de l'écriture au sein de constructions langagières, productrices de représentations du monde filtrées, médiatisées qui stabilisent et figent nos perceptions. L'Antiphonaire remet en question les notions de vérité unique et d'objectivité associées aux discours du savoir, tout en soulignant les modes de génération de la signification qui leur sont inhérents.¹ Au niveau de la représentation, le roman remet en cause les systèmes philosophiques fondés sur la

¹ La direction de notre analyse est donc un prolongement de la conclusion que tire Robert Mélançon dans son article "Le Téléviseur vide ou comment lire l'Antiphonaire", Voix et images, vol. 3, no 2, décembre 1977, p. 244-265: "<...> l'Antiphonaire <...> propose le procès-verbal du naufrage de l'ordre et des savoirs auquel est en proie aujourd'hui l'Occident." (p. 262)

notion d'identité, celui d'Aristote et de Hegel, en particulier.

Mais, du coup, je me suis vue embarquée dans une perspective plus large embrassant automatiquement la dialectique "négative" (via negativa) de Nicolas de Cuse et le système antiaristotélicien de Lorenzo della Valle... (p. 19)²

Selon la Théorie critique qu'ont développée Theodor W. Adorno et l'École de Francfort, la "dialectique négative" vise la critique de la philosophie de l'Histoire, en particulier celle qu'a rédigée Hegel et qui repose essentiellement sur l'histoire de la rationalité.³ Pour T. Adorno, la rationalité a été la condition des dominations de l'homme sur la nature et de l'homme sur l'homme à l'intérieur d'une logique de l'identité. La dialectique négative souligne donc l'usure des concepts modernes qui ont servi au fondement de la société bourgeoise occidentale: les principes de totalité et d'universalité, la suprématie de la raison et de la logique, l'unité et la conscience du Sujet.

Rejetant le principe d'identité inhérent à la synthèse hegelienne, la dialectique négative propose la voie négative

² Les indications paginales entre parenthèses renvoient à l'Antiphonaire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1969, 250 p.

³ L'attribution de la dialectique négative à Nicolas de Cuse dans le roman n'est pas tout à fait juste et peut être considérée comme un subterfuge d'Aquin. Le cardinal de Cuse s'occupait surtout de "théologie négative" et de "coincidentia oppositorum".

de la non-identité radicale, "sans céder à l'illusion d'une réconciliation"⁴ des oppositions. Le concept de totalité, principe de domination, est remplacé par le privilège accordé au particulier, au fragment et au discontinu. Adorno écrit dans Dialectique négative (1966)⁵ que ce qui fait défaut chez Hegel, c'est "une sympathie pour l'utopie du particulier, ensevelie sous l'universalité, pour cette non-identité <...>".⁶ Dans la polarité du sujet et de l'objet, l'objet ne tombe plus sous la domination du sujet comme chez Hegel; ils sont plutôt interreliés par la médiation et se déterminent mutuellement:

<...> médiation de l'objet veut dire qu'il ne doit pas être hypostasié statiquement et de façon dogmatique mais qu'il n'est reconnaissable que dans son imbrication avec la subjectivité; médiation du sujet veut dire que, sans le moment de l'objectivité, il ne serait littéralement rien.⁷

Les deux termes sont maintenus comme différents dans le moment dialectique, puisque c'est seulement en devant être le même qu'ils deviennent contradictoires. La non-identité va donc cultiver l'écart comme déviation, aberration, la non-participation et la différence spécifique. Contre la maîtrise

⁴ Marc Jimenez, Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité, Paris, Le Sycomore, 1983, p. 53.

⁵ Theodor W. Adorno, Dialectique négative, Paris, Payot, 1978, coll. "Critique de la politique", 343 p.

⁶ Cité par Marc Jimenez, op. cit., p. 53.

⁷ Theodor W. Adorno, op. cit., p. 148.

de la raison, la dialectique négative favorisera la ré-émergence de la corporéité et de la nature dans la raison.

Transposée aux oeuvres artistiques, la Théorie critique réintroduit les notions d'ambiguïté, de flou, d'incohérence, d'équivoque et de polysémie. Contre l'ordre et la cohérence, elle propose la déstructuration de l'oeuvre, le chaos, l'informel. Le retournement critique conduit à la logique de la désintégration des formes ossifiées, des catégories préfabriquées et des systèmes conventionnels de la modernité.

Notre analyse de l'Antiphonaire reconstitue le parcours critique de la dialectique négative dans les trois moments de l'altérité, de l'alternance et de l'altération, montrant ainsi indirectement que toute représentation est affectée d'implications idéologiques. Le passage par la théorie adornienne permet d'établir un rapprochement avec certains concepts majeurs de la pensée dialogique de Bakhtine. Le dialogisme propose, en effet, de réintroduire la catégorie de l'autre dans le texte littéraire sous la forme intertextuelle du discours d'autrui représenté dans le roman. La différence entre le sujet et l'objet, le même et l'autre, ne sert donc pas à construire une opposition mais une relation, une position de dialogue de l'un avec l'autre. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que Bakhtine, comme Adorno, ait critiqué la dialectique hégélienne qu'il a appelé "la

dialectique monologique de Hegel":

L'esprit unique dans son devenir dialectique, entendu au sens de Hegel, ne peut engendrer qu'un monologue philosophique. L'idéalisme moniste est le terrain le moins favorable pour l'épanouissement d'une multiplicité de consciences non confondues.⁸

Enfin, en plus de l'approche dialogique, notre étude du roman retiendra le discours carnavalesque, tel que Bakhtine l'a caractérisé, qui transpose dans le domaine littéraire la logique de la désintégration d'Adorno.

* * *

En fait, la totalité (cette plénitude mystique dont la fonction est sans doute d'apaiser plus ou moins le désordre et l'insatisfaction de la non-plénitude - du vide...) n'existe pas autrement que comme schéma préformé dans l'esprit (cf.: psychologie de la forme); moi, par ailleurs, je conçois que je suis impliquée indéfiniment dans un processus de totalisation et que, procédant par fragments, je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude (pis encore: je m'en éloigne, j'en diverge, je m'en détache...). (p. 218, nous soulignons.)

Ce commentaire en marge de l'intrigue double le fonctionnement du texte en re-marquant la problématique par l'énoncé des principales notions qu'implique la dialectique négative: le rejet du concept de totalité, remplacé par la pratique scripturaire du fragment ainsi que la fonction d'écart qui

⁸ Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, cité par Tzvetan Todorov, Le Principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Editions du Seuil, 1981, coll. "Poétique", p. 160.

distancie cette convention; nous verrons que le "processus de totalisation" concerne le récit et les autres systèmes discursifs déconstruits par la logique de la désintégration.

Au sein de la représentation, la remise en cause de la raison dominante est illustrée par le coup que Jean-William porte à la tête de Christine et par l'épilepsie qui produit chez lui une maladie de la raison. La paranoïa de Jean-William, que l'on considère comme une parodie de la raison, et l'épilepsie provoquent une crise où "la raison est plus folle que la folie - car elle est non-sens et oubli- et où la folie est plus rationnelle que la raison".⁹ L'incohérence des sens, qui marque le retour de la corporéité, est mise en corrélation avec l'ordre de la raison, et cette dialectique est reprise par la métaphore de l'ombre et de la lumière qui traverse le roman. La valeur de chacun des termes se trouve inversée: à l'axiome de Descartes, "la lumière naturelle qui nous enseigne que la tromperie dépend nécessairement de quelque défaut", le texte répond en accordant le privilège à l'ombre, "la beauté de l'ombre <...> réside en ce qu'elle atténue ou supprime des taches ou des laideurs légères qu'une lumière trop vive rendrait évidente". (p. 209)

⁹ Jacques Derrida, L'Écriture et la différence, Paris, Editions du Seuil, 1967, coll. "Points", p. 96.

Le discours épistémologique.

A l'encontre des philosophes empiriques, Kant a attiré l'attention sur l'effet de médiation subjective qui interfère dans toute opération humaine visant à appréhender le monde, rejetant ainsi la possibilité qu'en soit formulée une conception objective. Nietzsche reprendra, en la modifiant, la thèse de Kant pour faire de l'interprétation l'unique mode d'appréhension du monde: "Il n'y a pas de choses en soi, pas de connaissance absolue, l'illusion perspectiviste est le propre de l'existence."¹⁰ Pour Nietzsche, il n'y a pas de fait en soi puisqu'il faut préalablement introduire un sens au fait avant même qu'il n'existe: le langage précède donc la réalité objective.

Le développement des sciences au XXe siècle nous a appris, contrairement à la théorie positiviste, que l'on ne peut connaître objectivement le monde puisque tout savoir empirique, toute observation de phénomènes physiques sont modifiés par la présence de l'expérimentateur et par son interprétation. Pour les constructivistes, le discours scientifique formule des modèles du monde reliés au contexte où ils sont développés.

The hermeneutic philosophers have not, in this respect, fully recognized either the plurality or the historical variability of the interpretive modes adopted in one or another of the natural

¹⁰ Cité dans Karl Jaspers, Nietzsche. Introduction à sa philosophie, Traduit de l'allemand par Henri Niel, Lettre-Préface de Jean Wahl, Paris, Gallimard, 1950, coll. "Tel", p. 292.

sciences for different intellectual purposes and at different stages in their historical development.¹¹

Cette thèse sur l'interprétation aura des répercussions aussi bien sur les discours historique et sociologique qui seront analysés plus loin que sur la représentation. En effet, l'herméneutique constitue le principal levier de production du personnage de l'écrivain. Le travail d'interprétation fonctionne dans le roman comme paradigme illustrant la façon dont les autres discours du savoir construisent une image de la réalité: "By exploring how the writer produces an aesthetic fiction, the metafictionist hopes to suggest the analogous process through which all our meaning systems are generated."¹²

Soulignant la rupture épistémologique qui s'est établie entre la conception du monde de la Renaissance fondée sur la rationalité et la domination de l'homme et qui a été au fondement de la philosophie moderne, et la conception plus relativiste du XXe siècle, L. Hutcheon mentionne le remplacement des conceptions humanistes et positivistes

¹¹ Stephen Toulmin, "The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science", Critical Inquiry, 9, September 1982, p. 93.

¹² Larry McCaffery, The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William W. Gass, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982, coll. "Critical Essays in Modern Literature", p. 7.

d'originalité et d'universalité du langage par la conscience que celui-ci a le pouvoir de constituer, et non seulement de décrire, ce qu'il représente¹³, qu'il a donc le pouvoir d'imposer des systèmes symboliques et des métaphores qui structurent les modes de pensée. L'Antiphonaire met en relief l'opposition entre deux visions du monde, à partir de l'utilisation différente du langage: celle du moyen âge dont le langage métaphorique construisait la réalité en lui conférant des connotations magiques, surnaturelles, et celle de la Renaissance, positiviste, qui construit la réalité à partir de la dénomination:

La nature avait, alors, une puissance d'envoûtement qu'elle a perdue dans la mesure où la science a introduit dans notre langage courant les notions d'érosion, de changements alluvionnaires, de transformations géodésiques...
(p. 11)

Dans The Myth of Metaphor, Colin Turbayne décrit ainsi le processus de dévoilement des métaphores:

First, the detection of the presence of the metaphor; second, the attempt to "undress" the metaphor by presenting the literal truth, "to behold the deformity of error we need only undress it"; and third, the restoration of the metaphor, only this time with awareness of its presence.¹⁴

Le roman reprendra intégralement les trois étapes de ce processus, en mettant en évidence les théories

¹³ Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, New York and London, Routledge, 1988, p. 192.

¹⁴ Colin Turbayne, The Myth of Metaphor, Columbia, University of South Carolina Press, 1970, p. 56.

anthropomorphistes de Beausang:

- 1- "La terre vit comme tous les êtres vivants; elle est une personne plus grande, plus vaste que les autres créatures de Dieu", disait - à sa façon- Jules-César Beausang dans son ouvrage <...>.
- 2- Ce livre <...> contenait les analogies les plus bizarres <...>.
- 3- Ces pensées notées par un Beausang ou un Telesio se rappelaient à son attention, tandis qu'elle contemplait la hanche écorchée de la côte californienne <...>. (p. 11)

Le texte souligne l'identification de l'objet au sujet observateur qu'opère cette métaphore, soumettant la nature à la domination humaine. Dans le contexte de la pensée humaniste et moderne, l'homme se conçoit comme le centre de l'univers et réifie toutes les formes d'altérité. Enfin, contrairement à Paracelse qui considérait la nature comme un code divin qu'il fallait décrypter (le codex naturae)¹⁵, la démythification et l'interprétation se sont déplacées, au XXe siècle, du côté des représentations qui "naturalisent" la réalité.

Le discours de la scolastique comme savoir abstrait, établi sur des dogmes et des méta-récits modernes prônant le Progrès, l'Histoire unitaire et totalisante font place dans le roman à un savoir fragmentaire, relatif et provisoire:

¹⁵ Paracelse, Evangile d'un médecin errant, suivi de Paracelse en Alsace, Traduction et postface de Lucien Braun, Paris, Arfuyen, 1991: "L'on sait que pour Paracelse Dieu s'est fait, et se fait connaître aux hommes selon deux voies: c'est, d'une part, par sa parole, son message direct; c'est, d'autre part, par les merveilleuses dispositions qu'il a celées dans la nature, que l'homme est appelé à décrypter et à admirer". (p. 76)

<...> la neurasthénie, mal du siècle -du 16ème siècle!... (p. 129)

<...> la Grande Vérole qui fut - selon certains- le 'mal du siècle'... (p. 235)

Quand j'eus terminé ma médecine j'avais tout juste quelques notions rudimentaires de neurologie. Mais je crois d'ailleurs qu'elles sont périmées. (p. 176)

La diégèse figure, en outre, cette perte d'autorité par le déplacement du discours d'érudition de l'espace institutionnalisé de la thèse vers l'autobiographie, en "l'inscrivant dans un espace qu'il ne domine plus."¹⁶

La réécriture de l'Histoire.

Dans l'Antiphonaire, la représentation du roman est composée d'un récit lu par Christine: l'autobiographie de Beausang, modifiée par Chigi, et du récit de vie écrit par Christine. Ces deux récits sont restitués par la médiation de la lecture et de l'interprétation de la narratrice et des autres personnages. La distance interprétative à l'endroit des récits occupera le pôle antimimétique et deviendra un principe de déconstruction du savoir monolithique qu'impose toute structure narrative sur le passé. Elle remettra en cause la conception narrative de la représentation historique comme source objective d'explication du passé. Les deux récits de l'Antiphonaire présentent un facteur de vérité instable, fragmenté et dispersé parmi les points de vue différents et

¹⁶ Jacques Derrida, op. cit., p. 396.

contradictoires. Si l'interprétation reproduit "le rapport entre un lieu de savoir et son extériorité"¹⁷, alors elle fonctionne ici comme une opération de déplacement continu du lieu où s'inscrit le savoir. Suivant en cela la voie du cubisme en peinture et celle de romanciers modernes comme Faulkner et Durrell, la perspective unique et fixe sur les événements et les personnages se transforme en perspective subjective, mouvante et contradictoire, se modifiant selon l'axe (historique) du devenir articulé sur la logique de la désintégration du roman. L'image du personnage d'Antonella, par exemple, se décompose, de la digne épouse bourgeoise en prostituée. De même, l'intervention constante de l'énonciation dans le cours de la narration met en évidence la subjectivité et la relativité de la perception du locuteur, qui entre quelquefois en contradiction avec les événements racontés, comme dans le souvenir de Drummondville, perçu "selon <la> perspective <de Christine>" comme "une bouffée de joie et de bonheur" (p. 73), alors que la suite du récit présente une scène de jalousie qui n'a rien de réjouissant. Les contradictions font obstacle à la tendance globalisante du récit et lui substituent la structure oscillatoire de l'indécidable.

Afin de contraster ce fonctionnement, le système narratif

¹⁷ Michel de Certeau, L'Écriture de l'histoire, Paris, Gallimard, 1975, coll. "Bibliothèque des histoires", p. 113.

exhibe ses visées totalisantes dans la mise en scène d'un savoir anticipé: " <...> je dois continuer ce récit car je suis bien la seule ici à connaître sa fin extraordinaire, sa fin surmultipliée dans les arbustes de South San Francisco ou de San Matteo <...>". (p. 117) La fonction englobante de la narration est également opératoire en ce qui concerne le passé historique unifié et transcendé selon la perspective de Christine: "Mais, pendant ce temps qui coulait lentement pour Renata Belmissieri, elle ne savait pas que l'auteur en personne (mais moi je le sais puisque j'ai lu beaucoup de livres sur le seizième siècle) <...>". (p. 55) L'intervention mise entre parenthèses ajoute toutefois à l'énoncé la note ironique qui permet de distancier la technique de narration omnisciente. L'origine et la fin du roman, toujours déjà écrites et répétés ("Tout commence par la reproduction"¹⁸), portent, par ailleurs, le récit vers son débordement, hors des frontières de la clôture textuelle.

Le récit, posé comme un déterminisme, se déroule selon une progression implacable qui mime la trajectoire isotopique de la crise épileptique comme métaphore de l'inévitable répétition du Même. A cette linéarité et à cette finalité du récit sont opposées la vie dont les surprises, les imprévus constituent autant de chocs déformant la configuration rigide du schéma narratif, et l'écriture du livre aléatoire,

¹⁸ Jacques Derrida, op. cit., p. 314.

désordonnée: "Je prévois, à ce point de mon récit, de décrire le suicide de Jean-William Forestier, juste après l'assassinat du pharmacien." (p. 107), et dont l'image du coup de dés figure la production de sens mécaniques et annonce la dissolution du livre, devenu simple objet d'échange: "Mais Antonella, laiss<a> tomber la matrice dont tous les caractères roulèrent sur le sol comme des dés." (p. 63)

"Si j'avais su <...> ce qui allait se dérouler dans ma vie par la suite, je me serais sans doute cachée <...>." (p. 20) Cet exemple, parmi plusieurs autres, illustre la notion d'après-coup, rattachée au fonctionnement de l'inconscient dans la théorie freudienne qu'analyse Derrida. La notion d'après-coup remet en cause la logique de l'identité et implique une conception du temps non linéaire; "elle met fin au concept métaphysique d'expérience comme expérience d'un présent. Le sens du présent n'est compréhensible que post festum. L'origine est toujours supplémentaire."¹⁹ La production du récit est donc reconstitution à retardement d'un présent signifié. La remise en cause de l'identité se traduit par la rupture de l'équation sujet-conscience de telle sorte que le sujet impliqué dans ce procès est à la fois absent et présent, d'une présence différée et supplémentaire. A la notion d'identité fixe est substituée un sujet hétérogène et

¹⁹ Sarah Kofman, Lectures de Derrida, Paris, Editions Galilée, 1984, coll. "Débats", p. 60.

contradictoire. La pénétration du présent dans le passé offre une illustration de l'effacement des frontières du sujet: "Je me meus sans émotion dans un espace-temps dont les frontières sont difficiles à discerner <...>". (p. 17)

L'Antiphonaire ressortit à une pratique romanesque qui, selon L. Hutcheon est caractéristique du postmodernisme et qu'elle désigne comme la "métafiction historiographique". Ce type de roman met en corrélation fiction et Histoire afin de marquer que, dans les deux cas, la restitution de la réalité passée est toujours déjà médiatisée par l'écriture.

Dans la mesure où le passé est surtout accessible à partir de traces textuelles que reconstruit l'historiographie selon un point de vue particulier, la notion d'Histoire universelle et unique doit être remise en cause et remplacée par la pluralité des récits individuels:

Toute la critique si nécessaire qu'Althusser a proposée du concept "hégélien" d'histoire et de la notion de totalité expressive, etc., vise à montrer qu'il n'y a pas une seule histoire, une histoire générale mais des histoires différentes dans leur type, leur rythme, leur mode d'inscription, histoires décalées, différenciées, etc.²⁰

Dans l'Antiphonaire, l'Histoire est réécrite par le biais des récits autobiographiques de Beausang et de Christine. L'opération de réécriture et de falsification qu'effectue

²⁰ Jacques Derrida, Positions, Paris, Editions de Minuit, 1972, coll. "Critique", p. 79. (L'auteur souligne.)

Chigi sur la biographie de Beausang, le principal document permettant d'accéder à la connaissance de l'époque, offre une illustration de faits historiques répétés comme traces textuelles. Par ailleurs, Foucault, commentant Nietzsche, associe l'Histoire et le problème du corps:

The body is the inscribed surface of events <...>, the locus of a dissociated Self <...>, and a volume in perpetual disintegration. Genealogy, as an analysis of descent, is thus situated within the articulation of the body and history. Its task is to expose a body totally imprinted by history and the process of history's destruction of the body.²¹

Les marques de violence que porte Christine inscrivent sur son corps les traces de son passé. La notion de trace nous amène à poser l'isotopie texte/corps: la falsification des documents historiques et les exemples historiques de destruction des corps relèvent de la même logique qui vise à effacer les preuves tangibles (les référents) des actes de violence. Dans le roman, outre la comparaison entre les traitements atroces que l'on faisait subir aux malades à l'époque de Beausang et ceux perpétrés contre les victimes des camps nazis (p. 39), l'Histoire comme processus de destruction des corps est illustrée par le pèlerinage italien de Christine et de Jean-William sur les lieux où reposent Renata et Beausang et dont la description (p. 130-131) est justement suivie du rappel de l'attentat de Jean-William à l'endroit de Christine.

²¹ Michel Foucault, Language, Counter-Memory, Practice, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977, p. 148.

La fiction et l'Histoire sont des constructions discursives qui visent un même objet: une réalité absente. L'historiographie et la fiction impliquent le même procédé de refiguration du passé et obéissent aux mêmes conventions narratives soit la sélection et l'organisation du matériau, la mise en intrigue, la temporalité. La représentation du discours historique dans le roman reproduit les conventions de découpage en catégories sémantiques utilisées en historiographie. Parmi les catégories qu'identifie de Certeau, on relève, dans le roman, la période, la mentalité, la classe sociale, la ville, la région, l'hérésie, la maladie, le livre. Ces catégories créent des combinaisons stéréotypées. Par exemple, la représentation des personnages historiques est produite selon la série: vie-oeuvre-doctrine; au plan collectif, on retrouve la triade: vie économique-vie sociale-vie intellectuelle. Ce découpage entraîne inévitablement une sélection dans la matière historique. Par conséquent, il ne fournit pas une description mais bien une interprétation de la réalité passée qui, traditionnellement, s'est effectuée en faveur des intérêts du centre, maintenant dans l'ombre les faits relevant des marginalités.

Ainsi, dans la mesure où on a toujours passé sous silence l'histoire des femmes, une carence soulignée dans le roman par l'énonciation féminine, copie exemplaire de toutes les femmes: "D'autres, entre-temps, ont abusé de moi, m'ont battue,

violée, tuée mille fois, rebattue, frappée du revers de la main, ou plongée dans la tristesse <...>" (p. 131), la représentation de personnages féminins constitue un déplacement par rapport à l'historiographie traditionnelle, de même que la représentation du couple Antonella-Chigi qui retrace le parcours de la marginalité à l'intérieur de la société bourgeoise de l'époque. La représentation de la société de la Renaissance est le lieu où est mis au jour la dialectique maître/esclave qui la structure. Ce paradigme, nous le verrons, se ramifie pour inclure l'opposition sexuelle.

La Renaissance européenne instaure une culture de l'échange et fonde une société régie par les horaires de travail. Dans ce contexte, le couple Antonella-Chigi qui vit d'expédients se trouve en quelque sorte en marge des structures socio-économiques, et est perçu par les villageois comme déviant. Cette marginalité sera renforcée par leur statut d'étrangers et par les activités intellectuelles de Chigi: "Dehors, les gens hurlaient, criaient, se racontaient sans doute ce qui venait de se passer chez ces 'sales Italiens'." (p. 178)

Renata, frappée de crises épileptiques, est l'objet des préjugés médicaux de son époque: on la croit atteinte de folie ou possédée et elle s'en trouve encore une fois marginalisée. Le texte reproduit ce préjugé dans la construction du

personnage de Jean-William, devenu fou à la suite d'une de ces crises. Dans l'économie de l'intrigue, ce personnage occupe la position du tiers exclu et fonctionne comme un élément générateur de désordre. La représentation de la marginalité dans le roman maintient le cliché de la négativité; les exemples qui précèdent montrent que la marginalité est folie ou cause de désordre moral et social et qu'elle entretient un rapport conflictuel avec le pôle dominant de l'ordre et de la raison.

Les grands bouleversements religieux qui ont caractérisé l'époque de la Réforme sont l'occasion de mesurer l'impact de l'instauration d'une institution rigide et autoritaire, l'Église de Calvin, qui crée la loi de l'exclusion. Comme le montre le roman, la législation religieuse qui prône le conformisme favorise la duplicité, le passage au pseudo comme terme mitoyen de l'opposition même-autre. La représentation s'attache à déconstruire une des figures de l'autorité religieuse: Chigi est d'abord présenté sous un jour favorable: "L'abbé Chigi était impeccable et distant" (p. 35), pour devenir, selon le procès de dévoilement critique, violeur, usurpateur d'identité, meurtrier, faussaire.

"Après tout, qui refuserait à l'auteur de ce livre (moi!) le droit de s'exhiber sans aucune espèce de pondération et sans souci d'euphémiser et d'embellir l'image du couple?" (p. 44)

Le couple, selon la thèse que H. Marcuse a développée dans Eros et civilisation, formerait une zone d'investissement libidinal programmé. Il constituerait "une sphère du 'sublimé', juxtaposée, à l'intérieur du contexte social et culturel, au phénomène global de désublimation".²² Dans cette perspective, les "écarts de conduite" des personnages féminins du roman peuvent être considérés comme une façon de subvertir la répression sexuelle engendrée par l'imposition du modèle conjugal bourgeois.

Le texte réinterroge, par le biais des intertextes, les discours qui ont formé les représentations culturelles de la femme. Nous verrons qu'elle est essentiellement un produit de lectures, un sujet interprété par les autres et par elle-même mais toujours à partir des discours masculins dominants. Le roman thématise cette problématique dans la principale occupation du personnage de Christine: l'herméneutique des auteurs de la Renaissance mais aussi, comme autobiographe, de sa propre vie.

La représentation met en évidence le principe hiérarchique de l'originnaire et du dérivé qui est au fondement de l'image que la Bible a construite de la femme, sortie de la côte d'Adam:

Et, si j'ai le temps, je vous ferai quelques
considérations secondaires concernant la secon-
darité substantielle et éternelle de la femme

²² Marc Jimenez, op. cit., p. 274.

depuis le XVIème siècle jusqu'à nos jours. (p. 57)

Le roman reprend le modèle biblique de la femme tentatrice et source de la perte des hommes: "Je dus me trouver immobile et ronflant bruyamment. Ronflant, les jambes écartées... ou dans une position semblable." (p. 66); "Le mal, la souillure sont immanquablement portés au compte des femmes..." (p. 163) La "malignité déformante" constitue une marque de l'hégémonie masculine et souligne la situation d'aliénation dans laquelle se trouve la femme soumise à l'image que compose le discours de l'homme:

Translucide (aux yeux cruels de Robert), je me désintégrais en une quantité désordonnée de petites laideurs et de petites taches qui, de par leur orbitation insensée, reformaient en négatif et en plus grand mon portrait déformé. (p. 77)

Ainsi, "la femme <...> est vue par l'homme comme son autre, négatif du positif, et non pas, en son propre droit, comme différente, autre en soi: l'Autre."²³ L'opposition sexuelle hiérarchique est maintenue dans la présentation valorisante de la contrepartie masculine: "Son image aussi s'en trouverait indemne; encore aujourd'hui, lorsque je repense à lui, je le vois parfait, digne, impeccable, fort et indépendant." (p. 82) L'imposition du moule dans lequel on tente de contenir la femme est toutefois parodiée: "J'avais le sentiment d'être une statue mal engoncée dans son propre coulage de béton... ou

²³ Shoshana Felman, La Folie et la chose littéraire, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 140.

quelque chose de ce genre." (p. 66) La narratrice tente de rompre l'enfermement dans l'image imposée et préconstruite de la femme en opposant une version inédite et valorisée de la féminité: "Je découvrais en elle <Suzanne> une image inédite de la femme." (p. 117), image qui sera dissoute à la fin du roman par la révélation de l'infidélité du personnage. Afin de marquer son désaveu à l'endroit des représentations conventionnelles de la femme, le texte accentue les traits négatifs qui caractérisent les personnages féminins, en traitant le mal, sur le mode baroque, par l'excès d'un autre mal.

Le mot d'autrui qui fait autorité est représenté par les textes de la tradition dont l'écriture de Christine se veut l'imitation. Ce discours d'érudition, discours monologique et essentiellement masculin impose ses canons de beauté et de perfection féminines. L'intertexte de la Renaissance ainsi que le Cantique des Cantiques composent un blason de la femme auquel s'oppose l'autoreprésentation de Christine:

Moi, je ne suis ni belle dans la chair, ni belle
en secret, ni belle dans le corps, ni belle par
la chasteté: toutes ces connotations cister-
ciennes de la beauté de la femme me sont refusées
... Je le sais trop; j'en suis triste. J'en meurs
presque: j'agonise indéfiniment, je me sens prise
dans le sable mouvant et visqueux qui me tient
lieu de sol... (p. 148)

Le ton ironique dissimulé dans l'exagération de la plainte et l'auto-citation (sous forme d'une variation sur l'image du sable mouvant, T.M., p. 98), représentent deux moyens de

distancier et de déconstruire le message de premier niveau.

Le blason, dont l'intention peut être aussi bien de louange que de blâme, est une pratique d'écriture caractéristique d'une société qui ne reconnaît pas "le statut différentiel mais non hiérarchisant des groupes opposés <...>".²⁴ La femme est frappée d'exclusion dans la mesure où elle représente "une entité autre, et qui n'a de valeur qu'en tant qu'objet d'échange parmi les mêmes".²⁵ Dans le roman, le geste négatif conduisant à la différence sera achevé dans le mouvement d'écartement, de non-participation, d'in-différence de la narratrice à l'égard des textes des Anciens. Mais le fait même de se déplacer par rapport au savoir traditionnel entraîne l'altération de la narration. Le roman est alors traversé par un mouvement de régression: le lieu de l'énonciation se voit transformé en un produit narratif de plus en plus décomposé.

L'ordre du narratif est décentré par l'abandon de la position traditionnelle d'un narrateur omniscient, au discours totalisant et par convention masculin. Le texte inscrit la différence sexuelle dans le schéma de communication, en

²⁴ Julia Kristeva, Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse (Extraits), Paris, Editions du Seuil, 1969, coll. "Points", p. 70.

²⁵ loc. cit.

assumant les positions d'énonciation et de réception féminines, véhicules d'un point de vue excentrique, constamment médiatisé, cependant, par le savoir institutionnalisé de la tradition.

Le roman, par l'opération de la disjonction conjonctive, pose les deux sexes comme opposés et irrémédiablement différents, mais en même temps comme égaux, établissant ainsi l'interrelation entre les termes de l'opposition. La forme positive de cette disjonction conjonctive est donnée par un passage du Cantique des Cantiques dans lequel s'entrecroisent la voix féminine et la voix masculine qui chantent, en alternance, la beauté respective des deux sexes: "'Oui, tu es beau, mon bien-aimé, oui, tu es charmant, comme un pommier au milieu des arbres de la forêt...'; 'Tu es toute belle, o mon amie, il n'y a pas de tache en toi...'" (p. 119) La manière négative de mettre en corrélation les contraires, c'est-à-dire, selon Kristeva, l'identité de l'homme et de la femme simultanée à leur disjonction, est donnée dans la répartition uniforme des "vices" de part et d'autre de la polarité sexuelle. Ainsi, le schéma agresseur masculin/victime féminine est déconstruit par la mise à distance du rôle pré-assigné à la femme: "je suis fatiguée, bêtement fatiguée par cette incroyable performance de femme battue <...>." (p. 57), et par l'inversion des termes dans la scène du meurtre de Zimara où Antonella devient l'agresseur. En se fondant sur

l'interrelation des contraires, le texte construit une structure d'oscillation, caractéristique du féminin, selon Derrida et Kofman: la fin des oppositions, celle de l'homme aussi bien que celle de la femme s'effectuerait par le passage à une "jouissance féminine", entendue comme une oscillation indécidable.²⁶

Par ailleurs, la théorie freudienne sur la sexualité féminine est perçue par la critique féministe comme un discours d'autorité à déconstruire. Selon S. Kofman, ce discours dit "scientifique" dissimule (mal) un parti pris phallocentrique.²⁷ La critique du discours sur la femme dans l'Antiphonaire porte sur quelques-unes des notions clés de la théorie de Freud qui attribue à la femme la passivité, le masochisme et l'exhibitionnisme et à l'homme, l'agression, le sadisme et le voyeurisme.

Le texte reprend l'idée de l'envie du pénis fondamentale chez la femme, en représentant le renversement parodique de cette convoitise: " J'étais fascinée comme un bonze, hypnotisée par cette colonne trajane en torsade - toute couverte de sculptures en relief <...>". (p. 67-68)

L'opposition hiérarchique actif/passif, dans laquelle la

²⁶ Jacques Derrida, Glas, Paris, Editions Galilée, 1974; et Sarah Kofman, op. cit., p. 150.

²⁷ Sarah Kofman, op. cit., p. 121.

passivité est attribuée à la femme ainsi que la nécessité naturelle de son assujetissement sexuel, se renverse:

Et il eut son orgasme en criant très fort, bien avant que je ne commence à jouir en me frottant sur lui alors qu'il avait rendu l'âme en mon corps...

Il était tout en sueur, déchaîné, presque violent tellement son désir le portait follement vers moi... (p. 144)

Cependant, le fonctionnement ambivalent du texte fait alterner cette dépendance sexuelle avec celle de la femme: "Oui, je n'avais jamais mesuré que j'étais physiquement si dépendante du plaisir que j'éprouvais avec un partenaire." (p. 76)

La scène du viol de Christine par le pharmacien San Diego illustre l'idée freudienne selon laquelle la libido est essentiellement masculine et qui affecte la femme de frigidité, sous le couvert d'une explication biologique. Kofman fait la critique de cette conception freudienne: "Ainsi la faiblesse des exigences sexuelles des femmes serait voulue par la nature elle-même, afin de permettre à l'homme l'agression sexuelle, et donc la reproduction de l'espèce, sans le consentement des femmes."²⁸ Cette conception de la différence sexuelle perpétue la structure hiérarchique des oppositions homme/femme; actif/passif et constitue une légitimation du viol. Kofman souligne encore: "dans ces conditions, lorsqu'une femme a des exigences sexuelles

²⁸ Ibid., p. 128.

importantes, elle est une véritable anomalie de la nature".²⁹
La vie sexuelle active de Christine remet en question cette convention que Freud présente comme une seconde nature.

La représentation carnavalesque.

La composition du roman en récits alternés, dont l'un se déroule à la Renaissance et l'autre au XXe siècle, relève du modèle dialogique qu'a décrit Bakhtine. Selon lui, la coupure épistémologique qui s'établit entre le Moyen Age et la Renaissance tient au renversement de la conception médiévale d'un univers essentiellement vertical et hiérarchisé par le transfert du monde sur un seul plan, dans lequel les valeurs de haut et de bas sont devenues relatives. Abandonnant la notion de hiérarchie, la Renaissance restructure sa conception du monde suivant un mouvement horizontal, du passé vers l'avenir. Optant pour une représentation dialogique et carnavalesque, le texte s'inscrira dans une logique de la désintégration des oppositions binaires hiérarchisées que construisent les discours du savoir.

Le changement d'horizon épistémologique est illustré dans l'Antiphonaire par deux modes d'utilisation du langage: l'un apparaît dans le commentaire ironique de Christine qui fait mention de l'hégémonie masculine régnant sur les genres lexicaux: "Je ne savais pas que j'étais née pour cette

²⁹ loc. cit.

carrière <...> de philosophe des sciences... ou de penseur (j'adore les mots sans équivalent féminin)." (p. 131); le second type qui relève du dialogisme consiste à mettre en évidence le mot d'autrui, en juxtaposant, d'abord, les dénominations archaïque et moderne pour désigner une même chose: "<...> sur la bavette (on dirait de nos jours: le tablier) <...>." (p. 135); "<...> le mont Blanc (qui, pour eux, s'appelait le Monte Rosa) <...>." (p. 151); ou encore en introduisant la polyglossie: "Je n'avais pas le 'wirkstoff' (dynamisme) nécessaire, si cher à Philippe Aurèle Bombast von Hohenheim." (p. 23); "ville absolue (cita absoluta)" (p. 28). On note aussi des énoncés à double lecture, qui relèvent plus spécifiquement de la logique carnalesque dont l'allusion au pharmacien de San Diego: "Il commanda deux gin tonic pour la chambre 17 - en spécifiant qu'il voulait du Tanqueray et non du Gordon's (ce qui me fit frissonner...)" (p. 145); et le jeu de mots sur l'époque de la Renaissance: "(dépourvue de tout 'impetus' renaissant)". (p. 131)

L'Antiphonaire présente deux modes de relation entre la représentation et l'antériorité référentielle, représentante de l'altérité. Le premier type de rapports reprend le système aristotélicien fondé sur la mimesis et la catharsis. La représentation s'édifie à partir des notions de vraisemblable

et de reconnaissance.³⁰ L'effet de vraisemblable est mis en évidence par le procédé de naturalisation des événements du récit, qui provient fréquemment de la retouche de l'écriture, c'est-à-dire de l'explication détaillée et de la redondance informationnelle que contiennent les parenthèses:

<...> elle savait (par des confidences que je lui avais faites à elle) que Jean-William souffrait d'épilepsie. (p. 183)

<...> je mis la main rapidement sur un annuaire du Greater San Diego, dans lequel (tout normalement) se trouvait inscrit le numéro téléphonique du Hillcrest. (p. 70-71)

En raison de sa nature ambivalente, dédoublée et de la profusion des mots, le langage cloche et prend le masque carnavalesque. Par les citations et la convocation sur la scène de la représentation des noms propres, le texte s'assure d'une crédibilité référentielle qui remet en cause la frontière du réel et du fictif: "Girolamo Cardano, Nicolas de Cuse, Jules-César Beausang et Paracelse sont tous contemporains. Bien sûr, Patrizzi et Pomponazi aussi." (p. 26) "Sous ce biais, la structure dédoublée du discours fonctionne à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir."³¹

La reconnaissance porte sur la projection du Même dans l'Autre

³⁰ L'utilisation que nous faisons ici de ces notions renvoie au travail de J. Kristeva, "La Productivité dite texte", dans Séméiotikè.

³¹ Michel de Certeau, op. cit., p. 111.

qu'accomplit la narratrice sur les personnages-victimes de Renata et de Beausang de même que sur le choix des segments narratifs qu'elle retient: " <...> je suis incontestablement portée à mettre l'accent sur toute réalité qui s'apparente à la mienne <...>". (p. 176) Un miroir discursif se trouve établi entre les deux récits que la juxtaposition des situations rend vraisemblables. La métaphore médicale de la contamination génère également l'effet d'identification. Ainsi le soupçon de prostitution que Robert attribue aux activités nocturnes d'Antonella se répercute sur la narratrice au point d'imaginer sa propre existence sur le modèle du meurtre d'Antonella: " <...> des annonces (de Jean-William) qu'il me tuerait, un jour ou l'autre -quand il le voudrait - ou qu'il nous tuerait tous les deux (Robert et moi) quand nous dormions ensemble..." (p. 184).

Le roman thématise la fonction de la catharsis que doit procurer l'identification à l'Autre et le spectacle de ses tribulations: "Elle se réveillait en écoutant la voix émue de l'abbé Chigi lui réciter les passages les plus merveilleux de la Bible... Elle avait les larmes aux yeux; elle ne savait par quel moyen surmonter les sanglots d'émotion et de trouble qui lui venaient <...>". (p. 88) Le mode de représentation marque d'un trait négatif l'adhésion aveugle au texte sacré dans la mesure où elle entraînera Renata, Chigi et Christine vers leur perte; la fuite de la réalité dans l'imaginaire aura le même

effet négatif: "Oui, j'étais <...> heureuse de cet exil imaginaire dans l'histoire <...>". (p. 44) Perdue dans ses rêveries, Christine deviendra la victime inconsciente de la violence de Jean-William. Le thème du sommeil qui renvoie à l'oubli et au rêve aura la même fonction d'illustration critique. Ainsi, la notion aristotélicienne de catharsis, liée au processus d'identification, dissimule le principe totalisant d'identité. Ce modèle de réception de l'oeuvre établit une relation au système de représentation fondée sur l'illusion de la transparence dont il dépend pour produire une domination efficace sur le lecteur.

Le second type de relation au passé remplace la fusion du Même à l'Autre par leur disjonction, en soulignant la distance et la différence qui les séparent. Au niveau des modes de réception de la représentation, l'introduction de la distinction du Même et de l'Autre équivaut à substituer au schéma aristotélicien le modèle du théâtre épique de Brecht qu'Adorno a associé au développement de la dialectique négative. Le récit historique, loin d'être le lieu d'une récréation et d'une réconciliation comme il est suggéré dans le roman, est plutôt l'espace d'une confrontation. La représentation génère un processus critique chez la narratrice qui raconte et commente l'histoire, plutôt que de la montrer simplement, et dévoile le poids de domination que comportent les codes culturels et sociaux. Au niveau de sa composition,

le texte fera appel aux différents procédés rhétoriques de distanciation soit l'ironie, la parodie et la théâtralité.

Il convient de remarquer à nouveau que dans les romans d'Aquin, l'identification de l'écrivain porte sur les rôles de victime alors que la relation à l'altérité concerne les figures de l'autorité issues du passé. Dans Trou de mémoire, cependant, la représentation se déplace: le personnage de l'écrivain mime les positions d'autorité et s'identifie aux modèles artistiques. Dans l'Antiphonaire, le rapport à l'altérité (au passé) est donc ambivalent: il fonctionne en même temps sur les modes de l'identification et de la distanciation. Par exemple, le projet littéraire de Christine s'énonce comme une imitation d'un représentant de la tradition, "Jean-Etienne de Calcar, dessinateur des innombrables autopsies de Vésale" (p. 18), mais le choix du modèle comporte une part d'ironie dans la mesure où ce Calcar est le reproducteur réaliste de corps morts, si bien que l'identification mène à la distance critique: "Oui, je suis et demeure la seule copie authentique (ou inauthentique) de Jean-Etienne de Calcar <...> Rien de plus inauthentique que cette copie carbonisée que je suis devenue <...>". (p. 66)

La construction du personnage de Christine se présente comme une parodie d'Emma Bovary de Flaubert sous l'autorité duquel se place le roman dès l'ouverture. Stéréotype de l'épouse

infidèle, Emma, comme Christine, "préfère l'onirique au réel" (p. 22). La transposition à la fin du XXe siècle favorise toutefois le déplacement par rapport au modèle féminin puisque l'évasion de Christine provient de lectures érudites, et non de romans d'amour. Dans les deux cas, se trouve soulignée, cependant, le pouvoir de domination qu'exercent sur l'imagination les discours reçus. Modèle et copie sont terrassées par la médiocrité du réel, par l'existence bourgeoise domestiquée qui sécrète sa part d'ennui et de quotidien: "Après quelques jours de cette petite vie, je me refis au train quotidien qui était mon lot. <...> En fait, je m'ennuyais affreusement <...>". (p. 139) La parodie insiste donc sur le rejet de l'intérieur bourgeois ossifié qui enferme dans le cercle du Même et dans la continuité.

Le sujet qui s'écrit le fait à partir des discours de l'Autre ("Je n'écris pas, je suis écrit", P.É., p. 89). Du point de vue de la critique immanente du roman, la genèse de l'entreprise autobiographique de la narratrice (la "'forma specularis' québécoise à mort", p. 45), conduit à sa propre dissolution. La métaphore du miroir figure le rejet de l'autobiographie comme structure de repliement dans la subjectivité: "Il y en avait partout des miroirs et je me frappais inlassablement à ma propre image, non sans éprouver une horreur bien sentie" (p. 71).

Dans le roman, la reconstitution de l'image du sujet est toujours médiatisée par la trace, le mot d'autrui qui infiltre et altère la représentation de soi. "La coïncidence à soi-même étant impossible, autrui constitue le véritable médiateur entre soi et soi-même".³² Le roman dénonce le caractère illusoire et fictif du projet autobiographique et de son sujet au moyen de la mise en abyme de l'autobiographie de Beausang dont l'identité est effacée par le travail de réécriture de Chigi.

Bien plus, il nourrissait en lui-même l'ambition de produire un écrit entièrement apocryphe où Chigi se raconterait lui-même, intégrant à ce récit l'existence fictive (ou imaginée) de Jules-César Beausang. Et ainsi de suite... (p. 175)

La marque de l'étrangeté constitue un autre rapport distancié à l'Autre: le récit de Christine est ponctué des termes "étrange" et "étrangement": "Étrange homme que ce Beausang, étrange..." (p. 13); "Mais, étrangement, Jules-César Beausang ne semble avoir eu aucune espèce de piété <...>" (p. 129). Sous le rapport à l'étrangeté se situe également la reproduction de l'axe de communication scripteur-message-lecteur: la rédaction du livre de Christine est conduite de façon à décevoir les attentes du lecteur: les procédés stylistiques de mauvais goût créent paradoxalement une esthétique de la laideur. L'oeuvre, devenue écart, aberration en regard du modèle, pourra provoquer chez le lecteur un

³² Paul Ricoeur, Temps et récit, 3: Le temps raconté, Paris, Editions du Seuil, 1985, coll. "Points", p. 265.

déconditionnement de ses attentes préformées, qui le conduira à la distanciation ou au rejet de l'oeuvre, mais qui, de toute façon, favorisera la critique de la représentation. L'examen des procédés carnavalesques mis en oeuvre dans le roman illustrera une autre technique de distanciation.

L'ambivalence, principe de clivage du texte, dédouble le langage dans la représentation entrecroisée de la culture savante (les citations des philosophes de la Renaissance), et de la culture populaire (le style familier de Christine). De ce montage de styles opposés, celui de Christine représente le terme négatif, subordonné à l'autorité de la tradition: la narratrice veut écrire et s'écrire dans la langue de l'autre, mais son écriture grotesque "fait piètre figure" (p. 111). La stylisation carnavalesque de la représentation entraîne la rupture de la dépendance textuelle à l'égard de la tradition. Précisément,

<...> c'est l'effet de la stylisation qui établit une distance à l'égard du mot d'autrui, contrairement à l'imitation (Bakhtine a en vue plutôt la répétition) qui prend l'imité (le répété) au sérieux, le rend sien, se l'approprie sans le relativiser.³³

Ainsi, le Cantique des Cantiques assorti des commentaires d'Origène se fond dans une scène parodique (l'extase de Renata), qui inverse l'ordre hiérarchique de départ; la représentation carnavalesque fait basculer dans la caricature

³³ Julia Kristeva, op. cit., p. 93. (L'auteur souligne.)

le style élevé de l'intertexte. L'esthétique de la "deformis conformitas" (p. 207) procède à la distorsion de la représentation, en privilégiant les notions de laideur et d'horreur de façon à mettre en évidence "l'imposture de la représentation".³⁴ La bestialité, l'obscénité qui se dégagent des scènes de viol détrônent l'homme de sa position de dominateur: "L'imprimeur Zimara était gavé comme une bête, tout essoufflé et en nage, écrasé sans élégance sur le corps de la jeune fille, affreusement relâché." (p. 61); "Et pourtant, je le voyais penché sur moi, courbé comme un pauvre chien jouisseur, ne voyant que la ligne bleu-turquoise de mon slip." (p. 67)

Cependant, la critique a un effet de contamination vers l'autre pôle de l'opposition sexuelle: l'image d'Antonella se dégrade, de l'épouse vertueuse à celle de prostituée et Christine se définit en fin de parcours comme bestiale (p. 207). Comme l'écrit P. Malcuzyński,

<...> la perception carnavalesque établit un rapport dialogique entre les oppositions dans le but d'abolir non pas les différences entre elles mais surtout la hiérarchisation qui les sépare et les distancie socialement les unes des autres.³⁵

³⁴ Laurent Jenny, "Le discours du carnaval", Littérature, no 16, décembre 1974, p. 35.

³⁵ M.-Pierrette Malcuzyński, "Parodie et carnavalisation: l'exemple de Hubert Aquin", Études littéraires, vol. 19, no 1, printemps-été 1986, p. 52.

Le masque ou le déguisement se retrouve dans les changements de costumes de Beausang, le faux ambassadeur de Venise, et de Chigi qui endosse ou enlève la soutane selon l'allégeance religieuse des régions où il réside. Ces travestissements parodient des rôles sociaux respectables pour en faire apparaître l'inauthenticité, la facticité. De même, la contradiction sur laquelle est fondée la construction des personnages d'Antonella, la fausse veuve inconsolable, de Chigi, l'abbé attiré par la luxure, et du pharmacien de San Diego montrent le dédoublement, l'ambivalence du rôle social. La caricature porte aussi sur le rôle du médecin, auquel est attribué une valorisation ironique: "le professeur Franconi "(docte monstre érectile)" (p. 213); "<...> le docteur Franconi vient d'entrer majestueusement <...>." (p. 210); "(le célèbre docteur Franconi)" (p. 211).

La scène de la délation d'Antonella à l'endroit de Renata est dédoublée par la médiation de la lecture critique de la narratrice; elle est présentée sous la forme d'un dialogue théâtral dans lequel est parodié le rôle du gendarme: "- Pauvre Madame, dit éloquemment le sergent de la police turinoise... Comme cela est triste pour vous!"; " - Monsieur l'abbé, dit-il pompeusement, la justice humaine fera le reste..." (p. 93) La mise en spectacle carnavalesque de la scène d'hôpital (p. 210-211) constitue une autre forme de distanciation de la représentation et une critique de la comédie sociale.

L. Jenny mentionne que "ce qui est tourné en dérision c'est sans doute moins la hiérarchie sociale que le monolithisme du rôle social qu'on montre toujours fissuré, mensonger et ambivalent."³⁶ A la lumière de notre analyse, la fonction du carnavalesque dans l'Antiphonaire semble bien consister en une critique des institutions dominantes associées à l'ordre et au savoir.

Sous l'effet de la stylisation, le symbole de la puissance masculine, le phallus, est l'objet d'une valorisation hyperbolique: "J'étais fascinée comme un bonze, hypnotisée par cette colonne trajane en torsade - toute couverte de sculptures en relief <...>". (p. 67-68) Suivant la logique grotesque, "les frontières s'effacent entre le corps et le monde"³⁷, les objets sont ramenés vers le bas corporel comme dans cette transformation métaphorique: "<...> Jean-William <...> m'attend au coin de la rue avec un pistolet gros comme son pénis érigé sans pudeur..." (p. 195-196) ou, à l'inverse, le phallus est élevé au rang de la chose noble: "<...> ce corps étranger qui <...> s'introduisait en moi comme une douce épée, comme une dague médiévale <...>". (p. 68) La satire portant sur le membre viril ridiculise la théorie de l'envie

³⁶ Laurent Jenny, op. cit., p. 21.

³⁷ Mikhaïl Bakhtine, L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, coll. "Tel", p. 308.

du pénis que la pensée freudienne attribue à la femme et retourne contre lui-même ce symbole de la supériorité de l'homme.

La démesure sert surtout à la description du débordement orgastique des personnages. La scène de l'accouplement de Renata et de Chigi, qui se déroule "au milieu des vêtements sacrés et des saints-sacrements qui traînaient, de ci de là, dans la sacristie." (p. 86), renverse l'ordre du sacré et devient une critique de l'institution religieuse. Dans tous les cas, ces scènes sont articulées sur l'alternance du haut (l'extase) et du bas (la chute), dans laquelle la prédominance est accordée au bas.

L'ambivalence grotesque acte de chair/agonie-expiration caractérise les crises d'épilepsie de Renata: manifestations de jouissance et symptômes de la maladie se fondent l'un dans l'autre, les contorsions deviennent identiques. Pour Bakhtine, "il s'agit d'un jeu comique original à la mort-résurrection, mené par le même corps, qui choit sans cesse dans la tombe pour se dresser au-dessus du niveau de la terre, se meut sans cesse de bas en haut".³⁸ La scène où Jean-William attaque Robert sur son lit d'hôpital relève également de cette ambivalence dynamique mort/renaissance: " - Voici; votre mari

³⁸ Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 351. (L'auteur souligne.)

- monsieur Bernatchez- commençait à émerger du coma.... <...>
Somme toute, il a vu toute la scène et cela déclencha une
rechute très sérieuse..." (p. 215)

Du reste, l'ensemble du déroulement de cet épisode et la forme
hyperbolique des phrases exclamatives composent la
représentation d'une "fête burlesque". (p. 214)

La stratégie de déconstruction du roman où l'image du corps
est privilégiée (au détriment de l'esprit), s'aligne ainsi sur
le type de rupture qui caractérise le passage du Moyen Age à
la Renaissance.

Le corps humain y devenait le principe à l'aide
duquel et autour duquel s'effectuait la
destruction du tableau hiérarchique du monde
existant au Moyen Age et se créait un tableau
nouveau.³⁹

Le carnavalesque, devenu lui-même un discours réifié, figé
dans ses propres formes, ne peut offrir de solution de
remplacement à ce qu'il transgresse et excède. La déformation
et le dédoublement de la représentation creuse un gouffre qui
ne peut conduire qu'à "la destruction des destructions" (p.
128). Avec le carnavalesque, "l'écriture lit une autre
écriture, se lit elle-même et se construit dans une genèse
destructrice."⁴⁰ Reprenant le modèle de représentation de
Prochain Épisode, l'Antiphonaire établit une relation
spéculaire entre l'écrivain et son livre. Reflets l'un de

³⁹ Ibid., p. 360.

⁴⁰ Julia Kristeva, op. cit., p. 98.

l'autre, ils se renvoient l'image de leur déformation et de leur désintégration: "Je me sens très lourde de fatigue, épuisée, incapable, en fait, de continuer sainement ce livre dont la forme insensiblement se désagrège et m'échappe." (p. 185) Christine est une allégorie de la société, du roman; en se maquillant, elle compose une image d'elle-même qui dissimule le fond de ruines sur lequel elle se construit. La représentation est conduite aux limites de l'absence qu'elle signifie, comme le suggère dans le roman l'image récurrente du téléviseur vide.⁴¹ Le roman inscrit en lui-même la trace d'un processus historique qui reproduit le cheminement de l'Histoire dont il a fait son objet. Éliminant tout acte d'affirmation, il ne propose aucune voie de dépassement des formes du passé, mais en les renversant, le roman se nie lui-même. Cette altération conjointe des personnages, de la représentation, du roman et de l'Histoire est la marque la plus pertinente d'un déplacement réussi.

⁴¹ Nous nous référons à la conclusion de l'article de Robert Mélançon, "Le Téléviseur vide ou comment lire l'Antiphonaire", Voix et images, vol. 3, no 2, décembre 1977, p. 244-265. "Et la scène bouleversante dans laquelle Christine s'éveille à l'aube devant un téléviseur vidé de toute image <...> pourrait servir d'emblème <sic> à ce roman de la destruction qui force son lecteur à s'éveiller dans cette aube vide où tout est à recommencer." (p. 262)

Neige noire: La camera obscura.

Horatio: Qu'est-ce que vous voulez voir?
Un exemple de transe et d'horreur? Un
spectacle d'ombres? L'ombre d'un
spectacle? L'ombre d'une ombre? (p. 15)¹

L'usure des valeurs sur lesquelles la société occidentale s'est édifiée depuis la Renaissance européenne, le vide et l'absence de style qui leur succédaient, ainsi que la percée vers l'irrationnel conduisent l'Antiphonaire à conclure sur la faillite des représentations modernes. Poussée plus loin, cette ouverture vers l'irrationnel place le roman suivant sur la voie du mythe. Ce faisant, Neige noire se règle sur un autre type de représentation, celle de l'inconscient que le discours freudien a mise en scène à travers le mythe d'Oedipe. C'est ainsi par l'intermédiaire d'un modèle théâtral qui implique en soi la simulation que le discours analytique rend compte du fonctionnement de l'inconscient. L'utilisation du modèle oedipéen en psychanalyse a été remise en cause, entre autres, par P. Lacoue-Labarthe², G. Deleuze et F. Guattari³

¹ Les indications paginales entre parenthèses renvoient à Neige noire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1978, 264 p.

² Philippe Lacoue-Labarthe, "Theatrum Analyticum", dans Glyph 2, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, <1977>, p. 122-143.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie, Tome 1: l'Anti-Oedipe, Paris, Editions de Minuit, 1972, coll. "Critique", 470 p.

qui, dans une optique postmoderne, considèrent ce discours comme un "récit métanarratif", selon la formule répandue de Lyotard, dont l'autorité lui permet de se légitimer comme système explicatif.

Le mythe d'Oedipe, et le modèle conceptuel qui en découle, fondé sur le conflit entre la loi et le désir dressent une véritable topologie de Neige noire dans la mesure où cet archétype, devenu matrice, se trouve plusieurs fois reflété à différents niveaux du texte. La réplication s'effectue dans l'intertexte de la tragédie d'Hamlet où est rejoué le désir de surmonter l'emprise du Père⁴, au niveau diégétique, au principe du récit et, finalement, au niveau du fonctionnement de la représentation cinématographique, souvent comparée à tort ou à raison à celui de l'inconscient.⁵ La reproduction du modèle mythique confine le roman dans les mécanismes de domination de la métaphysique occidentale axée sur la dualité.

⁴ On se souviendra de la thèse de Freud selon laquelle l'hésitation d'Hamlet à venger son père est attribuable à la culpabilité oedipéenne, au désir incestueux pour la mère. Ainsi tuer l'oncle Claudius, l'usurpateur du trône, reviendrait pour Hamlet à usurper la place du Père. Ernest Jones expose la théorie de Freud à propos d'Hamlet dans Hamlet et Oedipe, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1967, coll. "Connaissance de l'inconscient", 189 p.

⁵ Olivier-René Veillon, "La question du sens au cinéma", dans Théorie du film, Etudes sous la direction de J. Aumont et J.L. Leutrat, Paris, Editions Albatros, 1980, coll. "ça/cinéma": "<...> une analogie <...> veut qu'il y ait un rapport entre le signifiant dans l'inconscient et le signifiant cinématographique. Tout se passe comme si tout ce qui était de l'ordre de l'image dans la psychanalyse concernait directement l'image cinématographique." (p. 218).

La structure triangulaire fonctionne donc comme écran et représentation refoulante en exerçant sur le roman une force coercitive visant à maintenir la tradition culturelle au détriment de l'invention.

L'affranchissement de l'écriture passera par le simulacre qui réinscrit le désir au sein de la représentation fantasmatique. Le simulacre scripturaire permettra au texte de s'éloigner du modèle qui préside à sa genèse car, bien que pratiquant la reproduction, il n'est jamais subordonné au modèle. Le dispositif du simulacre et des fantasmes qu'il produit permet de déconstruire les antagonismes auxquels est confronté le roman. Nous verrons plus particulièrement le paradigme loi-désir qui affecte la production et l'opposition réel-imaginaire qu'implique la représentation.

L'adoption du code cinématographique est un moyen d'interroger l'art du roman, et son dispositif fabriquant l'illusion du réel, en le confrontant à l'image cinématographique.⁶ Le déplacement de l'écriture romanesque vers l'ailleurs de la forme scénarique ne constitue pas pour autant une libération dans la mesure où le code cinématographique, comme tout code,

⁶ "<...> pourvu d'un pouvoir de séduction quasi hypnotique, <le roman du XIXe siècle> préfigure l'art cinématographique: sur l'écran de son imagination, le lecteur voit les scènes du roman si réelles qu'il est prêt à les confondre avec celles de sa propre vie; <...>". Milan Kundera, Les Testaments trahis, Paris, Gallimard, 1993, p. 185.

constitue un agent de refoulement de la création. L'art cinématographique, de surcroît, emblématique de la reproduction mécanique qui affecte les oeuvres d'art dans les sociétés industrielles⁷, acquiert une dimension particulière dans l'oeuvre d'Aquin qui est hantée par la répétition du Même, que ce soit la citation, la copie ou la représentation. La mise en scène du simulacre filmique et sa stratégie de simulation permettront, cependant, de faire éclater les apparences de réalité et de les remplacer par des apparences légitimes, par de vraies et de vaines images qui sont des parodies du stéréotype.

Le fonctionnement du simulacre.

Dans la mesure où le scénario du personnage de Nicolas vient doubler la diégèse du roman, qui constituera un projet de film soumis à la réalisation du roman lui-même, la figure du paradoxe se dessine par retournement de la diégèse sur l'oeuvre. Celle-ci doit dès lors récuser scénario et film virtuel pour se dévoiler comme roman. Suivant cette configuration moebienne du paradoxe, la surface extérieure du roman (le livre) se prolonge dans la surface interne de la diégèse. L'autoréférence permet le passage entre le dehors (le réel) et le dedans (l'imaginaire, le rêve), ce qu'illustre la

⁷ Voir Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", Oeuvres, II. Poésie et révolution, Paris, Denoël, coll. "Lettres nouvelles", 1971, p. 171-210.

structure binaire de l'oeuvre dans laquelle la représentation est assortie d'un commentaire qui, construisant un espace métadiscursif, introduit la distance par rapport à la représentation. La frontière entre les deux espaces, qui reproduisent la disposition scène/salle du théâtre à l'italienne, est néanmoins perméable puisque le personnage de Nicolas produit lui-même un commentaire (p. 165), et que ce commentaire fait parfois retour "dans le corpus cristallin de l'histoire" (p. 218), annulant par autoréférence la fonction "méta". Le motif du théâtre illuminé, "dont on ne sait pas si c'est l'extérieur ou l'intérieur qui est illuminé" (p. 152) illustre l'indétermination constituante de la représentation et du roman. Fondé sur la logique du simulacre (générateur de paradoxes), le texte lui emprunte son mode de fonctionnement, pour apparaître comme "un signe qui intériorise les conditions de sa propre répétition."⁸ La diégèse (la représentation) est coextensive à la forme générale du roman (la présentation, la production), le facteur de médiation étant le film virtuel. C'est ainsi qu'avec le simulacre, le retour conjoint du Même et de l'Autre passe par la médiation obligée de la simulation, concrétisée dans la diégèse par la performance théâtrale de Hamlet et dans le roman, par l'utilisation du code cinématographique.

⁸ Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 92.

Le passage des catégories (forme/fond; écriture/lecture; réel/imaginaire; être/non-être) l'une dans l'autre a pour effet de détruire le principe de substance qui pouvait être attribué en particulier au roman. Celui-ci est constitué en spectacle d'ombres dans la mesure où chaque énoncé, mais aussi chaque personnage est doublé de lui-même ou d'un autre de façon à s'exclure de son identité. Le personnage, s'il n'est pas déjà la doublure d'un rôle d'Hamlet, deviendra interprète de son propre rôle. Le texte présente l'envers du signe, la représentation inversée sur l'écran mental, le négatif de la représentation: "L'image n'est qu'une absence, le négatif d'un fantôme qu'on chérit." (p. 196) La médiation filmique tend à "ruiner la représentation dans le texte qu'elle représente" ; "le spectacle s'atomise" (p. 133) et entraîne les "effritements instantanés du réel" (p. 133).

L'oeuvre fonctionne alors comme un cercle vicieux ("L'incarnation se rapporte à la mort, l'origine à son terme, retrouvant, par cette circularité, la structure voilée du film.", p. 138), en se doublant elle-même sans produire pour autant de troisième terme. Deleuze nomme cette opération la synthèse disjonctive et la distingue de la synthèse

⁹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Klossowski le tiers exclu", dans Revue des sciences humaines, tome LXVIII, no 197, janvier-mars 1985, p. 73.

régressive, caractérisée par la confusion des niveaux formels.¹⁰ Nous examinerons plus loin des exemples de synthèse régressive, en notant toutefois, de concert avec M.-C. Ropars-Wuilleumier, que ces deux synthèses "ne peuvent être séparées aussi nettement dans un texte que dans une étude théorique."¹¹ Le paradoxe, principe de cette indétermination, en admettant simultanément la présence des deux termes opposés d'un paradigme, transgresse la loi du tiers exclu qui, en logique formelle, postule que des propositions vraies peuvent être formées à la condition que soit exclue la possibilité de faire coexister leurs contradictoires. L'exergue, "Je dois maintenant à la fois être et ne pas être", réintègre le tiers exclu dans la conjonction de p. et de non-p: dans le contexte du roman, nous dirons alors que ce qui est n'est pas et que ce qui n'est pas est. Faisant retour au Sophiste, le texte proposera le devenir (et le mouvement) comme position intermédiaire entre l'être et le non-être: "<Le devenir> n'est pas être, mais l'être et l'autre, qui n'est non-être de cet être-ci, qu'en participant à l'être qu'il n'est pas encore."¹²

¹⁰ Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 85-86.

¹¹ Ibid., p. 67.

¹² Xavier Audouard, "Le Simulacre", dans Les Cahiers pour l'analyse, no 3, mai-juin 1966, p. 67. (L'auteur souligne.)

En se constituant comme simulacre filmique, le texte s'inscrit dans une relation conflictuelle avec la notion d'identité et de vérité. En effet, en ne proposant de l'image que son négatif, que l'ombre du signe puisqu'il représente une chose qui n'existe pas ("Hamlet: Je suis semblable à une ombre", p. 184), le simulacre détruit le principe même de la représentation fondé sur un rapport intrinsèque d'identité, c'est-à-dire de ressemblance de second niveau, entre le modèle, issu du réel, et ses copies. Par "l'intrusion irruptive de l'autre et du non-être, du non-être comme autre <...>"¹³, l'écriture et le simulacre, l'écriture comme simulacre, s'opposent à la thèse de l'unité de l'être de Parménide dans la mesure où le simulacre vit de différence et fonctionne en soi-même, sans le recours à une position extérieure privilégiée. Cette différence est consacrée par l'incorporation du sujet comme écart, sans qu'il ne présente jamais autre chose qu'un point de vue particulier, et non un survol totalisant, sur le savoir. Ce point de vue ne concerne aucune vérité - "<...> il n'y a pas de vérité du simulacre"¹⁴ -, ni référence étant constitué précisément de cet écart à la réalité. L'écriture et le simulacre mettent fin, du même coup, au postulat métaphysique d'une essence, d'une Réalité absolue que l'on peut restituer en la reproduisant. Le

¹³ Jacques Derrida, La Dissémination, Paris, Editions du Seuil, 1972, coll. "Points", p. 204.

¹⁴ Xavier Audouard, op. cit., p. 71.

simulacre est donc le lieu de renversement de la philosophie platonicienne - et de la métaphysique- fondée sur la distinction de l'essence (l'être) et de l'apparence (le non-être), de l'Idée et de l'image. Rappelons que chez Platon la catégorie de l'image comporte, d'une part, les copies-icônes qui sont considérées comme de bonnes images parce qu'elles sont liées par ressemblance au modèle; les simulacres-fantasmes, d'autre part, qui sont des icônes dégradées, des images qui intériorisent la dissimilitude. On trouve dans Neige noire une illustration de cet ordre hiérarchique des images et de son affranchissement par le simulacre dans le personnage de Sylvie. Celle-ci est une copie d'Ophélie, elle-même copie d'une origine déjà répétée. L'imitation d'Ophélie sera plus développée, l'impureté dont l'accuse Hamlet devenant effective chez Sylvie. Selon la logique platonicienne, cette icône est une copie dégradée, ce que corrobore le type de changement qui affecte le personnage. Toujours selon le platonisme, Linda, copie de la copie de la copie, puisqu'elle jouera éventuellement le rôle de Sylvie dans le film, est aussi une copie dévaluée, un simulacre que, par ailleurs, la caractérisation du personnage vient confirmer: une actrice dont les hommes peuvent se servir pour réaliser leurs fantasmes sexuels. De fait, ce personnage est le reflet de l'image de Sylvie, une surface, un "personnage-écran" (p. 27), le représentant qui mime sa jouissance (p. 41). C'est donc en excédant la logique du rôle de comédienne que le texte

construit ce personnage comme l'ombre d'un signe.

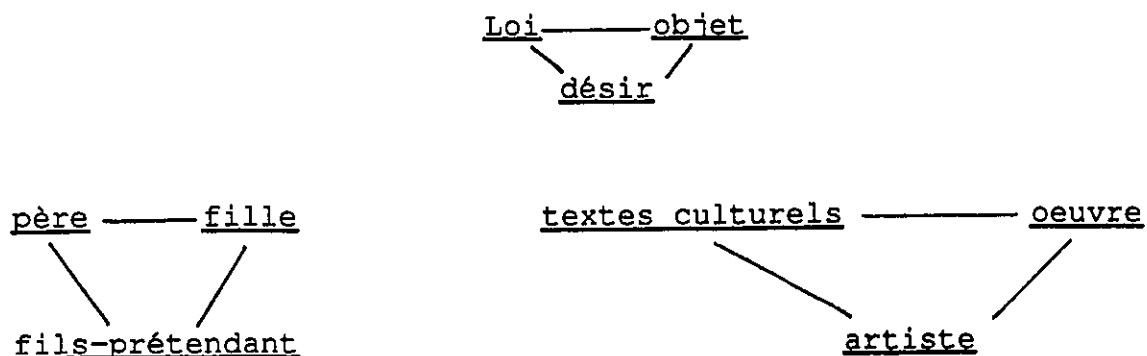
Cependant, nonobstant les jugements de valeur que la pensée platonicienne adresse au simulacre, on s'attachera à la notion de différence que celui-ci comporte: en fait, le simulacre n'est pas soumis à l'autorité du modèle si bien que dans le film de Nicolas, Sylvie ne se suicidera pas comme Ophélie et que son rôle à l'écran subira même un déplacement, "Sylvie ne sera pas Sylvie..." (p. 207): "<...> il faut surimpressionner un plan de Sylvie sur celui de Linda Noble. Les deux images n'arrivent pas à être au foyer en même temps, comme si elles se cherchaient l'une l'autre mais vainement." (p. 23)

Puisque dans la représentation réaliste, ce qui est ressemblant est vrai (ce qui a donné lieu à la convention de la vrai-semblance), le simulacre remet en cause également le principe de vérité, moins par l'évacuation de la référence (au réel) que par l'"intrusion de la réalité dans l'imaginaire..." (p. 148). Ainsi, ce n'est pas la fiction qui est absorbée par le réel, contrairement à l'affirmation de Nicolas: "Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt, qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement..." (p. 155), mais bien le réel qui se trouve transformé en images, en signes du réel: "Nicolas place ses photos de repérage sur le canapé. <...> <Éva> s'avance dans cet étrange musée où sont disposés des agrandissements

des lieux repérés." (p. 231, nous soulignons.) Ce musée figure l'espace de conservation des archives du réel qui a pour fonction de suppléer la perte du référentiel, la disparition de l'Histoire au profit d'un retour à la représentation du mythe oedipéen.

Le modèle oedipéen.

"La simulation se caractérise par une précession <sic> du modèle sur le fait."¹⁵ Dans le roman, le processus d'écriture est prisonnier du triangle oedipéen redoublé au niveau dramatique dans l'histoire d'inceste et au niveau formel dans le calque de la tragédie d'Hamlet. Les schémas suivants constituent les variantes de la matrice de la représentation:



Le modèle rend compte des effets de surface de la représentation derrière laquelle rien ne préexiste sinon d'autres masques en abyme qui creusent davantage l'écart à une

¹⁵ Jean Baudrillard, Simulacres et simulation, Paris, Editions Galilée, 1981, p. 31. (L'auteur souligne.)

origine qui est toujours déjà représentation. Comme le souligne G. Deleuze, "les déguisements et les variantes, les masques ou les travestis ne viennent pas "par-dessus", mais sont au contraire les éléments génétiques internes de la répétition même, ses parties intégrantes et constituantes."¹⁶ La représentation sera simulation, mise en scène d'elle-même dans son redoublement oedipéen dont le geste castrateur de Sylvie à l'endroit de Nicolas figure l'entrave à la création. La circularité de la scène de l'auto qui "recommence huit fois de suite, la dernière image de la séquence enchaînant la première comme dans une boucle <...> (p. 105) est également emblématique du refoulement de la production au profit de la reproduction du même. Les variantes du poème qu'Hamlet a adressé à Ophélie illustrent, par ailleurs, le désir de faire reculer l'origine (le modèle):

Doute que les étoiles soient de feu
 Doubte que le soleil se meuve
 Soupçonne la vérité d'être mensongère
 Mais ne doute jamais que je t'aime. (p. 23 et
 p. 24 pour les deux autres variantes de la
 strophe. On notera également, au troisième vers,
 le retour du paradoxe qui affecte la notion de
 vérité.)

La différence, "le jeu de l'autre dans l'être"¹⁷, se traduit également par la fracture interne de l'énoncé que produit l'intrusion dans celui-ci du niveau de l'énonciation. Par

¹⁶ Gilles Deleuze, Différence et répétition, p. 27.

¹⁷ Jacques Derrida, op. cit., p. 204.

conséquent, le dédoublement du sens - ou sa déviation par le contexte-, en créant une ambiguïté, remet constamment le sens en circulation et le fait basculer du côté de la dérision; Sylvie disant peu avant sa mort: "Tu ne peux pas savoir quel effet cela m'a fait d'être couchée à côté de ces squelettes..." (p. 111); ou cette allusion au catéchisme: "Tu es partout papa, partout..." (p. 229). Dans le cas de Nicolas, la scission de l'énoncé renvoie à l'opacité du personnage, qui recoupe le thème hamletien de la duplicité et de l'extériorisation dans le paraître: "Dr Larsen: Bien sûr, il a neigé presque sans arrêt depuis deux jours... Nicolas: Je sais, je sais..." (p. 120), la réplique de ce dernier se dédouble si on prend en compte le contexte général du roman qui permet de la lire comme une allusion à la préméditation du meurtre et au désir de faire disparaître le corps de Sylvie sous la neige. De même, cet énoncé de Nicolas où se profile implicite la référence à la trahison de Sylvie, doublée du mensonge de son suicide: "Laissez Sylvie!... Je ne lui pardonne pas ce qu'elle a fait..." (p. 138). L'intrusion du contexte dans l'énoncé, de l'autre dans l'être, confère au dialogue dépourvu de modalités d'expression le caractère de vacuité et de facticité qui a pour effet de le théâtraliser. La théâtralisation touche aussi les personnages construits comme des signes opaques: "Sylvie: Je ne ressemble pas à l'image que tu t'étais faite de moi." (p. 79) La théâtralité du texte est encore révélée par cette réplique

autoréférentielle de Nicolas qui dirige l'attention du lecteur sur sa propre performance d'acteur sous l'éclairage scénique: "Sais-tu ce que j'aimerais? Prendre congé du soleil pendant quelques heures. C'est angoissant à la fin cette lumière à laquelle on n'échappe jamais..." (p. 99, nous soulignons.), et par le cauchemar de Nicolas qui se voit en train de jouer Hamlet dans le théâtre illuminé (p. 150-153). Le cauchemar, cette image au second degré, fait régresser la fiction qu'elle édifie au niveau du roman.

On peut ajouter aux indices de représentation autoréférentielle marquant la théâtralité du texte, le commentaire dont on a plus haut noté la fonction de distanciation et qui l'apparente en cela au chœur issu de la tragédie grecque, défini comme "une instance extérieure à l'action, <qui> commente celle-ci, décrit les états d'âme des protagonistes, prévoit la suite et prévient l'objection du spectateur"¹⁸, qui révèle en somme le non-dit de la représentation. Dans Neige noire, la fonction du chœur assumée par le commentaire devient même parodique: la représentation se trouve surchargée d'explications et de considérations abstraites qui sont des trompe-l'oeil révélant le non-sens et une forme de "terrorisme" adressé ironiquement au spectateur-lecteur:

¹⁸ Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 127.

Une certaine ellipse doit donc s'opérer d'elle-même quand il s'agit de percevoir la spécificité fluente de la vie, de telle sorte que le spectateur, étourdi et parfois remué, retrouve seul le chemin du torrent. (p. 54)

La facticité qui irréalise le scénario, accentuée par l'écriture fantasmatique "au présent inexistentiel" qui "est comme un infinitif poreux" (p. 231)¹⁹, tient essentiellement à cette théâtralité que revêt la forme du roman: comme dans la pièce de théâtre, le dialogue des personnages n'est jamais univoque, mais est au contraire doublé par le niveau de production du texte qui fait parler les personnages (la double énonciation²⁰). Leur discours est ainsi une parole simulée fondée sur la double entente. Les personnages, privés de leur langage par la faille qu'institue la duplicité du sens perceptible pour le lecteur, énoncent un texte qui vient de l'extérieur, le déjà-là du langage lié à la division du sujet (l'être) et au retour du refoulé. En plus de marquer l'aliénation du sujet dans le langage de l'autre, le double sens, d'après les travaux de J.-P. Vernant, est constitutif de la tragédie grecque et du tragique en général fondé sur le malentendu.

¹⁹ Gilles Deleuze mentionne, dans Logique du sens, (p. 250-251), le rapport essentiel du fantasme avec le verbe infinitif selon l'analyse de Luce Irigaray, "Du fantasme et du verbe", L'Arc, no 34, 1968.

²⁰ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 1978, coll. "Les Classiques du peuple. Critique", p. 146-147.

La problématique de la dépossession se pose particulièrement dans le traitement de l'intertexte shakespearien. Les citations choisies dans Hamlet illustrent des cas de paroles qui fonctionnent à plusieurs niveaux du roman, à la fois représentées, écrites et lues comme prolepses à partir du contexte de Neige noire: "je veux maintenant boire du sang chaud et faire oeuvre si amère que le jour frissonnerait de la voir!" (p. 179); "Je dois être cruel pour être juste..." (p. 180). Cet emploi de l'intertexte constitue une "ruse avec l'origine"²¹ qui fait osciller l'"original" et son double; le texte-simulacre "annule, tout en la supposant, la distinction du modèle et de la copie."²² Ce détour par le simulacre pourra contrer la résurgence du passé à la surface de la représentation, le travail de la mémoire et les traces que, thématiquement, le roman tente d'effacer (le corps mutilé de Sylvie enfoui dans l'informe et recouvert de neige) à la faveur d'un discours sans référent et construit autour du faux. Mais le modèle et le passé reviennent dans les automatismes de répétition de Hamlet lors du voyage aux Svalbard, dans la scène toute hamletienne et stéréotypée de la découverte d'un crâne, qui amène Nicolas à citer "quelques vers de Shakespeare": "Combien de temps un homme peut-il rester dans la terre avant de pourrir?...", etc., p. 111);

²¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, op. cit., p. 59.

²² loc. cit.

dans la découverte à connotation oedipienne du cimetière:
 "<...> L'évidence crève les yeux: il s'agit bien d'un
 cimetière glaciaire, rappel troublant de l'occupation du
 Spitzbergen, au seizième siècle, par des baleiniers
 hollandais." (p. 111, nous soulignons.); et enfin, dans la
 présence-absence de Sylvie:

Eva: Tu me fais un peu mal...

Coupe franche à un gros plan de Sylvie, l'air
 suppliant. Contrechamp: Nicolas, angoissé par
 le retour de Sylvie dans la texture du présent,
 retire sa main et la regarde. (p. 149)

Le retour de la "maison du père"²³, qui fait écho à
 l'exclamation de Sylvie: "Tu es partout papa, partout..." (p.
 229), signale le poids de la loi, des traditions auxquels
 tente d'échapper le texte également atteint des automatismes
 de répétition avec, par exemple, l'apparition inattendue du
 vers de Nelligan: "('Je suis la nouvelle Norvège')" (p. 192).
 Le texte offre un autre exemple thématizedans lequel ce
 personnage se heurte malgré lui- et par une ironie de
 situation qui rend visibles les ficelles dont se sert la
 dernière instance de l'énonciation- à l'original alors que,
 par ailleurs, les différentes versions de son script relatant
 la mort de Sylvie tendaient à brouiller la remontée vers la
 vérité:

²³ Nous faisons référence à l'ouvrage de Patricia Smart,
Ecrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la
tradition littéraire du Québec, Montréal, Québec/Amérique,
 1988, et plus spécialement au chapitre "Ce que voit Oedipe:
Neige noire et l'impasse de 'son histoire à lui'", p. 265-291.

Nicolas: Je crois que j'ai trouvé ce que je cherchais. Une maison isolée par quelques arbres, assez spacieuse... (p. 226)

(Nicolas a donc repéré une maison fictive qu'il veut utiliser comme étant la vraie maison de Michel Lewandowski et, par une certaine ironie du sort, cette maison est vraiment la demeure de Michel Lewandowski. <...>) (p. 230)

C'est sans doute dans le caractère théâtral de la composition que réside la spécificité esthétique des romans d'Aquin. Caricaturant la logique architecturale des romans du XIXe siècle, la composition de ses romans vise à condenser en scènes les moments importants et à laisser tomber ce qui ne se rattache pas à ces scènes. Selon la formule de M. Kundera, "le roman <chez Scott, Balzac et Dostoïevski> ressemble à un très riche scénario."²⁴ Les dialogues sont moins la reconstitution exacte d'une conversation qu'une construction abstraite et souvent schématique, une caractéristique qui peut être attribuée à l'ensemble des romans aquiniens. La mise en représentation conduit ainsi à un distancement de la réalité au privilège de la représentation souvent caricaturale des artifices du romanesque traditionnel, ainsi que d'autres genres littéraires (le théâtre) et d'autres arts (la peinture, le cinéma). Ce choix esthétique marque un immense écart par rapport à la production romanesque de la première moitié du XXe siècle (Faulkner et Joyce, par exemple) qui, comme l'écrit Kundera dans son essai Les Testaments trahis, s'est mise "à la

²⁴ Milan Kundera, op. cit., p. 154-155.

recherche du présent perdu", "de la réalité fuyante du présent" au moyen du monologue intérieur et du "stream of consciousness". Chez Aquin, le présent, la présence sont systématiquement évacués, au privilège du différé, de l'enregistré.²⁵ Ce que suggérerait encore la circularité du simulacre filmique ("l'avenir de l'intrigue n'apportera qu'un passé qui n'était pas encore dévoilé", p. 100), creusant la faille qui rend impossible toute expérience du présent puisque celui-ci est déjà passé au moment où il advient, "le présent a un arrière-goût de souvenir" (p. 100); la succession des images empêche, par conséquent, "de tenir sur le même plan le monde comme objet, et le regard qui s'y rapporte."²⁶: "l'ordre des séquences se définit comme une dislocation délibérée du rapport entre le temps du spectateur et celui de l'intrigue". (p. 100)

Le moteur de l'écriture aquinienne est la production d'images fondée sur le souvenir qui "n'est pas la négation de l'oubli", mais "une forme de l'oubli."²⁷ Le "système imitatif" défini par la reproduction (du passé culturel) conduit à une esthétique du plagiat (du kitsch) entendue, chez H. Broch, comme la pénétration dans le champ littéraire de domaines de

²⁵ "Sylvie, même si elle a des spasmes glorieux à l'écran, ne bouge pas, ne bouge plus. Elle a été, elle n'est plus, elle ne sera plus." (p. 139) Cette phrase où est escamoté le présent nous semble caractéristique de l'oeuvre d'Aquin.

²⁶ Alain Menil, L'Ecran du temps, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, coll. "Regards et écoutes", p. 195.

²⁷ Milan Kundera, op. cit., p. 153.

valeurs étrangères:

<le kitsch, le tape-à-l'oeil> succombera sans cesse à l'influence dogmatique de ce qui fut, il n'empruntera pas immédiatement au monde ses vocables de réalités, mais utilisera des vocables préfabriqués qui, entre ses mains, se figent en clichés <...>.²⁸

C'est ainsi que dans Neige noire le thème de l'amour connaîtra deux types de réalisation caractéristique du kitsch: le premier relève de la recherche de l'"effet" esthétique, du Beau au détriment de la réalité; il fait alors appel au code usé du sentimentalisme et entraîne le spectateur à se reconnaître avec émotions et satisfaction dans le "miroir du mensonge embellissant".²⁹ C'est, entre autres, le délire amoureux autour du rite nuptial qui se déroule à l'approche du Spitzbergen (p. 86-89). Le second type fait intervenir la pornographie qui invertit le système érotique et le dogmatise en "une série d'actes sexuels rationnels"³⁰, qui deviennent dans le roman autant de scènes figées, soumises à la répétition et à la simulation:

Linda soulève son bas-ventre par petits coups, puis par coups plus articulés; elle ferme les yeux, mimant, avec un grand luxe de détails, la jouissance à laquelle elle parvient au terme de ce coït avec un être imaginaire. (p. 41)

²⁸ Hermann Broch, Création littéraire et connaissance. Essais, Édition et introduction de Hannah Arendt, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, coll. "Tel", p. 361.

²⁹ Milan Kundera, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986, p. 164.

³⁰ Hermann Broch, op. cit., p. 360.

Le personnage de Sylvie, "<qui a> peur quand tout se met à changer" (p. 22), résume à cet égard toute la problématique du stéréotype dans le roman. Elle figure la fausse sentimentalité: "Parce que je suis heureuse totalement, parce que tout ce qui se présente soudain est merveilleux... Mon amour, laisse-moi pleurer un peu..." (p. 72), et cette tristesse, ce caractère tragique du personnage, se fige dans les "muscles du chagrin" qui lui composent un masque. Ce personnage fait aussi apparaître l'aspect pornographique qui circonscrit l'érotisme dans les limites du rationnel et "technicise les zones érogènes"³¹: "Sylvie: Les Hawaïennes ont une technique extraordinaire, paraît-il, pour garder leur partenaire en érection en elle tout au long de la nuit... J'ai lu ça..." (p. 228) Sylvie est essentiellement un produit de l'écriture qui, invariablement, pétrifie et "altère le mouvement de la vie" (p. 50). La description de Sylvie essaie en vain de voiler l'effet pétrifiant de l'image en évoquant sa voix un peu brisée, mais le résultat "ressemble plutôt à un moulage de plâtre qu'à une représentation mobile de ce qui se meut." (p. 50) Sylvie est stéréotype, mais aussi réplique d'une icône artistique, une femme de Titien ou de Tiepolo (p. 51), dont le corps, comme toute représentation de corps, est une construction exécutée à partir de codes culturels. En tant que dérivé pictural, ce personnage représente le point-limite

³¹ Mikel Dufrenne, Subversion perversion, Paris, Presses universitaires de France, 1977, coll. "La Politique éclatée", p. 61.

où l'art se copie lui-même. En la décrivant comme "la femme-femme", "l'oeuvre des oeuvres" (p. 51), le roman fait de Sylvie une figure tautologique dont la perfection "met fin à la fuite des répliques, abolit la distance entre <...> l'origine et le produit, entre le modèle et la copie."³² Le texte même fait écho à la définition de Barthes: "Elle est l'origine et le terme de toutes les successions et le symbole allusif de la durée." (p. 51)

La fonction de l'écriture telle que représentée à travers le personnage de Nicolas est ambivalente: l'écriture correspond au paradigme platonicien qui la définit comme poison et remède.³³ Elle est d'une part poison puisqu'elle a le pouvoir de produire des réalités, d'effacer le référent par le biais du récit et d'ébranler les fondements d'une vérité unique et immuable. L'écriture comme simulacre (ou mensonge) est donc parricide, en accord avec la métaphysique platonicienne: "Est-ce un hasard encore si, pour l'Étranger du Sophiste, la nécessité, la fatalité du parricide, <...>, est la condition de possibilité d'un discours sur le faux, l'idole, l'icône, le mimène, le phantasme <...>".³⁴ Toujours en vertu de la

³² R. Barthes, S/Z, Paris, Editions du Seuil, 1970, coll. "Points", p. 78.

³³ Voir l'analyse de Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon", dans La Dissémination, Paris, Editions du Seuil, 1972, coll. "Points", p. 77-213.

³⁴ Ibid., p. 204.

philosophie platonicienne, l'écriture comme inscription, aide-mémoire n'est pas instrument de connaissance, mais répétition mécanique d'un savoir préexistant; elle n'est jamais présentation directe mais re-présentation, détour par les signes, supplément. Eva est fascinée et prise au piège des différents récits falsifiés que lui sert Nicolas sur le déroulement de la mort de Sylvie, sans avoir la possibilité d'accéder au fait: "Eva: Le suicide de Sylvie est escamoté. Elle se tue, cela est dit clairement, mais on n'assiste pas à la scène sinon par l'intermédiaire du récit fait par Nicolas." (p. 198) Ainsi le récit, comme la neige du Spitzbergen, recouvre et recouvre encore le réel. Comme pour le lecteur, le savoir d'Eva est fondé sur la croyance en l'autorité narrative et scripturaire et sur l'adhésion au "pacte autobiographique": "M. Lewandowski: <...> Je veux simplement dire que cela semble invraisemblable dans le scénario. <...> Eva: Puisque c'est arrivé..." (p. 216) Comme dans Trou de mémoire, la problématique du crime parfait est ainsi liée à l'écriture qui dissimule ou scelle le secret, principe du récit.

L'écriture agit d'autre part comme remède si, comme Eva, on accepte l'idée que le réel préexiste au texte, qu'il peut être cerné et décrit au lieu d'être construit. Du point de vue du producteur, l'écriture dite autobiographique, celle qui tend à adhérer au réel et à le restituer fidèlement constitue un avatar déguisé de la convention réaliste du vraisemblable.

"L'autobiographie est une fausse catégorie..." (p. 154). Ainsi est-ce par l'analyse psychologique du personnage de Michel Lewandowski que le commentaire explique ironiquement le fait qu'Eva et Michel ne retiennent comme vraie que la dernière version des récits de Nicolas, soit celle du meurtre:

(<...> Il n'est pas étrange que Michel Lewandowski arrive si rapidement, par l'imagination, à cette fin tragique! <...> Parce qu'il a aimé Sylvie et qu'elle est partie fêter son union à Nicolas en se rendant avec lui jusqu'au Svalbard, Michel a sans doute, au fond de lui-même et sans se l'avouer, souhaité la mort de Sylvie et il n'a pas de difficulté à imaginer que Nicolas Vanesse ne lui a pas apporté l'amour, mais une mort odieusement préméditée. <...>). (p. 217-218)

Le genre autobiographique est d'ailleurs parodié dans le roman puisque la vie de Nicolas est une copie modifiée de la tragédie de l'inceste.

La notion d'écriture-simulacre parricide renverse les concepts d'être, d'identité, de vérité et d'origine qui devront composer avec leurs corrélatifs: le non-être, la différence, le mensonge et surtout les variantes. On joindra à ce propos la représentation parodique d'inspiration platonicienne de la mort de Sylvie comme aveuglement à la lumière du soleil, de la mort provoquée par l'accès à l'absolue vérité:

Prêtre: <...> Sylvie Vanesse, tu as été aveuglée par la lumière... Et maintenant, tu nous a <sic> quittés pour un royaume où tout est diaphane. Rien n'est opaque là où tu te trouves, et la lumière rencontre la lumière... Que les hommes élèvent leur pensée vers Dieu dont le monde n'est

que la réplique. (p. 162, nous soulignons.)³⁵

Le refoulement du réel.

Transposé à la tragédie shakespearienne, le conflit oedipéen se traduit par la quête politique du territoire que symbolise la femme. Le couple de la femme-territoire comme objet du désir, déjà largement exploité dans Prochain Épisode, trouve sa réalisation implicite dans l'unique allusion au Québec auquel est conféré le caractère d'une image fantasmatique: "(Jusqu'à présent dans le film, on peut dire que le Québec est en creux. Son éclipse récurrente fait penser à l'absence d'une présence, à un mystère inachevé...)" (p. 143), et dans le recours symbolique à l'intertexte: "<...> Fortinbras au second degré, s'empare d'Eva Norvège avant d'en hériter." (p. 204)³⁶ La représentation refoulante induit donc un représenté déplacé et un surcodage métaphorique et métonymique à l'oeuvre dans la

³⁵ Un passage de L'Invention de la mort contraste cette dernière phrase du prêtre: "<...> je suis enfin libéré de Dieu, masque des choses, beaucoup plus que les choses ne lui servent de masque." (Montréal, Leméac, 1991, p. 99.)

³⁶ En inscrivant en filigrane la problématique de la femme-territoire issue de la tradition tragique, Aquin ne se démarque pas de Robert Gurik qui, dans sa pièce Hamlet prince du Québec représentée en 1968, a repris la tragédie d'Hamlet pour exposer la situation politique au Québec. Dans sa préface à l'édition de cette pièce (Montréal, Leméac, 1977, coll. "Théâtre", 149 p.), Laurent Mailhot souligne la présence constante du thème hamletien dans l'oeuvre d'Aquin. Voir aussi l'article de Renald Bérubé, "Le Cid et Hamlet: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik", dans Voix et images, vol. 1, no 1, septembre 1975, p. 35-56. On peut également souligner la prégnance du triangle oedipéen dans d'autres textes d'Aquin, notamment "La Toile d'araignée" (1954), dans Blocs erratiques et deux oeuvres dramatiques inédites: "Oedipe" (1971) et "Oedipe recommencé" (1971).

description du corps féminin et des espaces étrangers, qui déréalise le réel en mettant en scène le désir. La description de la traversée de l'Isfjorden en un espace à double fond figure un voyage dans l'imaginaire, qu'accentue l'écriture métaphorique associant l'entrée dans le fjord au motif récurrent de la pénétration du corps féminin. La description opacifiante portant sur le corps et l'espace procède donc de la notion d'obstacle à la préhension de l'objet réel:

<...> le navire fait son chemin et pénètre toujours plus avant dans cette impasse à double fond. L'occlusion terminale du fjord se déporte, de façon surprenante, toujours au-delà; Le Nordnorge oblique vers le nord-est et s'enfonce plus profondément encore dans le ventre du Spitzbergen. (p. 94)

Ainsi, parce que le réel a été transformé en image et non pas évacué, le roman ne présente pas une fuite devant le réel mais bien un refoulement du réel où le territoire et le corps ne sont plus qu'entités imaginaires, représentés refoulés soumis au déplacement métaphorique de l'écriture.

La représentation portée à la puissance du faux exacerbe paradoxalement chez le lecteur la recherche d'un niveau de réel, recherche que déjoue le roman en multipliant les lieux scéniques où se croisent et s'entrechoquent fiction et réel, si bien que la fiction "piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement" (p. 155) se présente, selon la formule de Baudrillard, comme une "hallucinante ressemblance du réel à lui-même", plus réelle

que le réel.

Le texte fait donc jouer la fonction de la simulation qui, s'appropriant le réel par l'opération de surcodage, amplifie, par ailleurs, la création d'images produisant un chaos instaurateur de fantasmes qui signe le passage du réel au rêve. ("Hamlet: Le monde est un rêve et le rêve est un monde", p. 184.) Ainsi, le fantasme, c'est-à-dire "la réalisation déguisée d'un désir interdit"³⁷, tend à produire une défamiliarisation de l'image spatiale, à y introduire l'effet d'étrangeté par le procédé de l'image dans l'image. Outre la gravure représentant Natchez-under-the-Hill et les descriptions spatiales mentionnées plus haut, le texte propose une substitution du réel par des signes qui réécrivent le réel ou, suivant l'expression antinomique, par des images verbales, dont la représentation de la carte pour le territoire:

<Les conjoints> cherchent à déchiffrer, plus bas, l'écriture des rivières, des sillons et des brèches. (p. 40)

Nicolas: Vu de si haut, les massifs ne semblent pas avoir de relief ou si peu. Les sommets ne sont que des têtes d'épingle, les glaciers des flocons de neige cernés par des traits sombres... (p. 53)

La perte du réel est également exposée par l'artificialité des

³⁷ Simone Benmussa, "La déréalisation par la mise en scène", dans L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Textes recueillis et présentés par Paul Vernois, Paris, Klincksieck, 1974, coll. "Actes et colloques, 14", p. 28.

paysages, décrits comme un décor de carton-pâte représentant un monde originaire: "<le> masque raviné <du Cap Mitra> fait penser à un haut-relief énorme et craquelé." (p. 108); et le motif, déjà mentionné, du théâtre illuminé du cauchemar de Nicolas (p. 150-153), qui est aussi une mise en abyme du film, du fantasme et du fonctionnement général du roman dans la mesure où l'espace théâtral constitue une zone déréalisée,

"in which desire can play itself out in all of its ambivalence, a region where the "things themselves" of desire are replaced by tolerated simulacra that are assumed not to be fictions, but authentic libidinal productions, simply exempted from realist censorship..."³⁸

Ce théâtre illuminé qui figure la fonction de représentation du texte sera d'ailleurs déconstruit: "Le théâtre illuminé n'est plus illuminé; pis encore: ce n'est pas un théâtre. <...> L'édifice est fêlé et comme réduit à n'être que sa propre ruine." (p. 237), marquant ainsi, comme dans Trou de mémoire et dans l'Antiphonaire, l'auto-destruction de l'oeuvre piégée car elle bute sur le représenté. Autrement dit dans le vocabulaire de l'Anti-Oedipe, le dernier commentaire rend compte de l'opération de capture du roman par laquelle "la production désirante refoulée se trouve remplacée par des représentations."³⁹ Représentation-croyance toujours sous

³⁸ Jean-François Lyotard, "Beyond Representation" <"Par delà la représentation">, Préface à la traduction française de Anton Ehrenzweig, The Hidden Order of Art, Paris, Gallimard, 1974. Cité par Philippe Lacoue-Labarthe, op. cit., p. 124.

³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit., p. 374.

l'emprise de la loi (de la tradition réaliste) et qui est rendue sans doute par l'"étude ininterrompue sur Undensacre" (p. 206) qui représente l'armature du roman et dans laquelle, avec le désir de retourner aux origines inconnues et à l'unité antérieure, sont recherchés le tombeau disparu de Fortinbras, ("Eva: Quand tu viendras dans mon pays, je te conduirai à Undensacre...; Linda: Où est-ce?; Eva: Personne ne le sait exactement. Mais nous le trouverons toi et moi...", p. 260); le père mort, ("un peu comme Sylvie Lewandowski <...> se rendait parfois, <...>, à Undensacre retrouver son père en secret", p. 261); et le mystère du nom, celui du jumeau d'Hamlet ou celui d'Undensacre (p. 202-204).

L'auto-destruction du roman semble indiquer que l'écriture aquinienne n'arrive pas à se démarquer de la structure d'échec, qui était thématifiée dès les premiers romans. Cet échec, qui tient à la répétition, est accentué par la production romanesque de fantasmes, envisagés comme symptômes d'un attachement au passé:

Le monde des fantasmes est celui que nous n'avons pas achevé de conquérir. C'est un monde du passé, non pas de l'avenir. Aller de l'avant en se cramponnant au passé, c'est traîner avec soi les boulets du forçat.⁴⁰

S'inscrit dans ce sens la réplique d'Eva lors de son essai de caméra: "...hvis man ikke koenger er Lerre over sig self, gior

⁴⁰ Henry Miller, Sexus. Cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit., p. 35.

man bedst i at skyte sig..." (p. 209), dont la traduction est non pas "je préfère le suicide à une vie sans amour...", mais "pour celui qui n'est plus son Maître et Seigneur, il vaut mieux se détruire."⁴¹ Le simulacre, comme actualisation du fantasme dans son contenu obsessionnel, et dont l'émergence est suscitée par la convocation des stéréotypes sur la scène du roman, constituera, du moins, un moyen efficace de lutter contre la stérilisation de la création et de favoriser l'émergence du rêve et du désir, au lieu de renforcer l'ordre des représentations sclérosées.

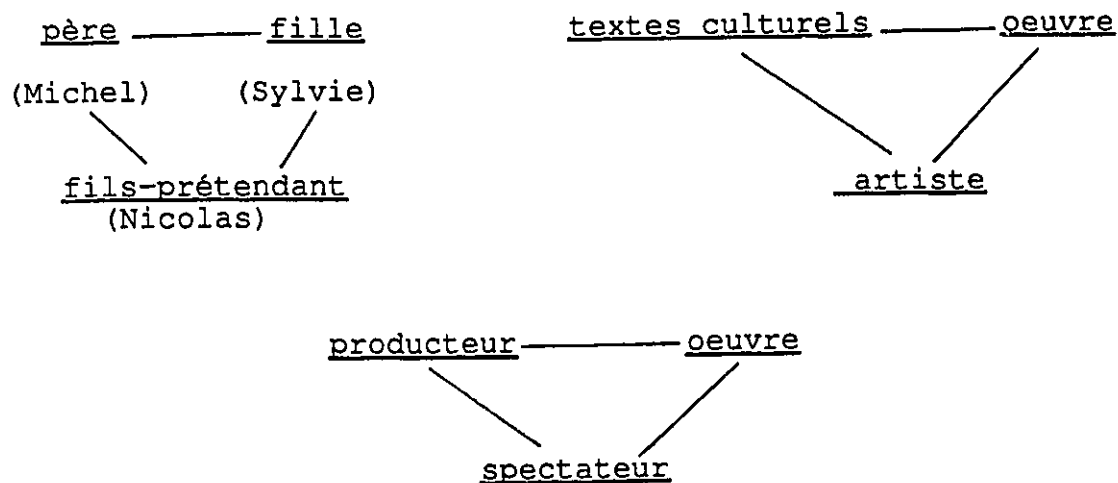
La castration du spectateur(-lecteur).

Le simulacre ne produit pas de copies, mais "des constructions qui incluent l'angle de l'observateur, pour que l'illusion se produise du point même où l'observateur se trouve."⁴² Le spectateur occupe dans le roman cette position de l'observateur, soumis au travail de la simulation, c'est-à-dire au fantasme même. Si la simulation tend à créer chez lui quelque effet, à l'inverse l'inclusion de son point de vue transforme et déforme l'oeuvre. Il recompose, conjointement avec le producteur et l'oeuvre, la structuration pyramidale de la représentation de premier niveau (la diégèse), en inversant

⁴¹ La traduction du norvégien provient de Françoise Maccabée-Iqbal, Hubert Aquin romancier, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1978, coll. "Vie des Lettres québécoises, 16", p. 274.

⁴² Xavier Audouard, op. cit., p. 63. (L'auteur souligne.)

le processus référentiel vers le matériau, le médium. Le schéma oedipéen de l'intrigue reporté sur les positions d'émission et de réception du film met en place une scénographie héritée du théâtre à l'italienne, espace d'illusions signifié par le motif en abyme du "théâtre illuminé". Un seul modèle préside donc à la construction et du message et du médium dont les schémas suivants illustrent le renvoi réciproque des niveaux, la circularité du texte qui en marque la fermeture:



La superposition des triangles permet d'établir certains recoupements et de reconstituer la dramaturgie des échanges artistiques à l'oeuvre dans le roman. L'angle du producteur (scripteur, metteur en scène, producteur de films) représente l'autorité patriarcale et même despotique qui est thématisée

par le rôle du metteur en scène, Stan Parisé, alors que l'on retrouve à l'autre niveau de représentation cette tyrannie du producteur envers le spectateur:

Stan: Page 147, première réplique de Fortinbras.
Allons-y.

Nicolas: Où donc est ce spectacle?

Stan: Recommence.

Nicolas: Où donc est ce spectacle?

Stan: Une autre fois.

Nicolas: Qu'est-ce qui te prend?

Stan: Recommence.

Nicolas: Où donc est ce spectacle? (p. 16-17)

<...> Le spectateur serait peut-être offusqué soudain de comprendre qu'il a tout fait pour être violé <...>. (p. 166)

(Le spectateur avait bien décodé jusqu'à cet instant. Soudain, ce qu'il tenait à une certaine distance au moyen de son mensurateur d'ombre le pénètre violemment <...>. (p. 225)⁴³

En le maintenant dans la passivité, l'autorité patriarcale installe le spectateur "dans la position foetale" (p. 70): "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." (p. 166) Le système de la simulation est donc articulé sur un point d'appui à partir duquel s'exerce la toute-puissance unificatrice du despote.

⁴³ Comme autre exemple diégétisé: "Eva: Je me suis demandé si tu n'avais pas inséré cet élément à seule fin de mystifier le spectateur <...>. Nicolas: Tu réagis vraiment en spectatrice agressée... et tu veux être sûre que c'est une agression en bonne et due forme!" (p. 200)

Dans la mesure où l'oeuvre (film et roman), et plus spécifiquement le récit, est, pour le spectateur (et le lecteur), l'objet du désir oedipéen de connaître l'origine et la fin et que le dévoilement de la vérité est "une mise en scène du Père (absent, caché ou hypostasié)"⁴⁴, le dévoilement constamment différé de l'inceste et du rôle de Michel Lewandowski ainsi que du meurtre devient pour le spectateur une représentation refoulante du désir de savoir, une manipulation que l'écrivain doit mesurer pour éviter un effet de décrochage chez ce dernier:

En lui-même, il sait que la transaction s'est accomplie selon les canons habituels; mais loin de se sentir embarqué jusqu'au bout ou contraint de se conformer à son rôle de spectateur manipulé, il se désintéresse de ce qui l'avait d'abord mystifié, il décroche placidement d'un spectacle dans lequel il s'était taillé une place quasiment privilégiée. (p. 172)

Les mécanismes de domination de la représentation tiennent également, selon Barthes, au découpage en tableau (plans et scènes) qui en exerçant une "discrimination démiurgique", "refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ".⁴⁵ Le tableau, mais ce peut être aussi le portrait unifiant l'image du corps, est organisé en vertu d'un

⁴⁴ Roland Barthes, Le Plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, 1973, coll. "Points", p. 20.

⁴⁵ Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", dans Cinéma: théorie, lectures, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1978, p. 186.

ordre transcendant qui ordonne les éléments pour composer une figure. A l'ordonnance artistique de l'icône de Sylvie, par exemple, seront proposés comme contreparties le démantèlement de l'affiche dans laquelle est représenté un corps de femme fragmenté et, surtout, le personnage d'Eva que le texte tente de soustraire à l'impératif de l'image par le recours à la musique:

C'est elle <la musique, "l'hymne orphique"> le masque dont les représentations visuelles d'Eva figurent l'antimasque. (p. 146)

<...> laisser <l'image> partiellement indéterminée, de façon à ce que la charge de la musique ne soit contestée par aucun détail de facture visuelle et que le spectateur, déjà sensibilisé à l'impromptu de l'image, n'en reçoive que mieux l'autre partition. (p. 147)

Cette substitution de l'image par la musique fait écho à cette exhortation de Barthes: "dans une société qui n'a pas encore trouvé son repos, comment l'art pourrait-il cesser d'être métaphysique? c'est-à-dire: significatif, lisible, représentatif? Fétichiste? A quand la musique, le Texte?"⁴⁶

Parallèlement à Barthes, J.-F. Lyotard envisagera le pouvoir de représentation à la fois comme un travail de mise en scène et de mise hors scène qui fonctionne selon les mêmes critères de sélection et d'exclusion:

<La mise en scène> disjoint donc d'abord dans l'axe de la représentation, grâce à la limite théâtrique, une réalité et son double, disjonction qui constitue un évident refoulement;

⁴⁶ Ibid., p. 191.

mais, en outre, elle élimine, par-delà cette disjonction représentative, dans un ordre "pré-théâtrique", économique, tout mouvement impulsif, qu'il soit de déréel ou de réalité, qui ne se prêterait pas à redoublement, qui échapperait à l'identification, à la reconnaissance et à la fixation mnésiques.⁴⁷

Les "canons habituels" qui façonnent l'oeuvre et la participation du spectateur à "une cérémonie trop codifiée" (p. 167) renvoient au déterminisme et à la finitude de la création et de la réception du roman, rituel de la représentation que le roman a lui-même élaboré et qui est exacerbé par auto-représentation avec la mise en scène d'Hamlet. Le roman d'ailleurs soulignera avec ironie certains poncifs qui règnent dans la théorie de la communication théâtrale et cinématographique, dont la projection-identification aux personnages:

Mais le spectateur a déjà investi les personnages de ses propres émotions; et il a pris le Nordnorge en même temps que Sylvie et Nicolas. Il fait route avec eux vers une destination inconnue de lui mais qu'il s'apprête à découvrir en même temps que les nouveaux mariés. (p. 70)

De même, le texte tentera d'échapper à "la reconnaissance et à la fixation mnésiques", en proposant au spectateur une représentation cinématographique qui se détache du modèle spatio-temporel connu:

Rien ne ressemble plus à la mémoire que le défilement des images sur l'écran géant. Si on

⁴⁷ Jean-François Lyotard, "L'Acinéma", dans op. cit., p. 364. (L'auteur souligne.)

quitte ce terrain familier, comment conduire le spectateur à Thulé et l'initier à la nuit qui n'est pas noire et lui faire imaginer que la définition répétitive du temps n'est pas la seule <...>. (p. 70)

Ce spectacle donne à voir l'irreprésentable, c'est-à-dire le non-récurrent: "Toute représentation de l'irreprésentable est forcément sujette à des coups de théâtre improvisés." (p. 91) Ainsi, à un autre niveau, l'accident de Nicolas, "dépourvu de toute dimension privilégiée, vide sur le plan dramatique, non pertinent au scénario" (p. 159), contrevient à la construction du récit qui ordonne et emprisonne les actions selon un schéma logico-temporel pré-construit.

Selon Lyotard, la fonction d'exclusion de la mise en représentation agit toujours comme un facteur de normalisation libidinale. Le lieu d'origine de cette représentation, l'instance autoritaire de la Loi, exercera son rôle de censure en mettant successivement en scène et hors scène les images à caractère sexuel:

On voit le profil d'Eva et sa bouche ouverte; d'autres baisers la font se déplacer hors du champ restreint de ce cadrage. (p. 145)

Dès cet instant, le spectateur est, d'une façon ou d'une autre, retourné; il se demande pourquoi on l'a privé du spectacle, assez réjouissant au demeurant, du couple qui jouit au terme d'un processus peut-être long mais assez original de caresses. (p. 185)

Une scène d'amour (que le spectateur ne voit pas) suspend, pour quelques minutes, les recherches de Nicolas. (p. 201-202)

L'action castratrice sur le désir du spectateur s'exercera également par la production de ruptures de codes dont l'alternance, mentionnée plus haut, du code sentimental et du code pornographique, ainsi que par le passage fréquent de la fiction au commentaire, de façon à frustrer l'attente du spectateur (ou du lecteur):

<...> déconcerter en quelque sorte le spectateur qui attend des flashes intercalaires ou des métonymies visuelles du texte écrit à la main par Nicolas. Ce serait trop facile. (p. 165-166)

Pour Barthes, cette action castratrice correspond au "bord subversif" des oeuvres de la modernité. Le plaisir du spectateur-lecteur serait ainsi suscité, provoqué par "le lieu d'une perte", par la faille ou "le fading qui saisit le sujet au coeur de la jouissance."⁴⁸ La représentation des corps fonctionne sur le mode numérique, c'est-à-dire comme un jeu où se combinent le signal et son évanouissement. L'effet obtenu sur le spectateur est moins la séduction par les images que la fascination liée à la disparition du signal. "<...> ce qui arrive à l'être porteur se rend jusqu'à lui, ce qui nourrit son géniteur le grise, ce qui l'éclaire l'éblouit." (p. 70, nous soulignons.) Ainsi, la fonction de contrôle libidinal suscitera paradoxalement chez le spectateur une réaction de

⁴⁸ Roland Barthes, Le Plaisir du texte, p. 15. Selon Barthes, le bord subversif est une des deux composantes "nécessaires" au texte, l'autre étant le "bord sage, conforme, plagiaire". Cette définition du texte correspond aux deux pôles entre lesquels oscille le roman Neige noire.

plaisir correspondant aux coupures qu'elle enregistre dans le découpage du texte.

La violence exercée sur le spectateur se retourne contre la représentation dont la surface est perforée sous le coup de l'adresse directe du scripteur au lecteur: "(Le <sic> personne qui attend la fin de l'histoire pour faire l'amour avec un partenaire impatient, ferait peut-être mieux de glisser un signet sur ces lignes." (p. 235); la pratique iconoclaste ("la cantate en miroir vient de se fracasser", p. 196) entraîne la réversibilité de la fiction sur le niveau du réel et le dévoilement du masque représentatif dont ne subsistent "que les tessons d'un miroir sans tain!" (p. 196):

Inhabité, le décor devient insidieusement taxé d'irréalité et, par un effet en miroir du cauchemar de Nicolas, ce décor devient transparent à tel point que son identité usurpée se laisse deviner, et qu'il n'est plus, pour les spectateurs prévenus, que l'envers d'un décor. (p. 153-154)

Si certaines métaphores attribuées au spectateur révèlent sa complicité, sa participation au meurtre de Sylvie, "l'oeuvre des oeuvres", en en faisant un produit de consommation: "<...> la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante <...>" (p. 166, nous soulignons); il "hésite à se percevoir comme succube quand il est plongé dans l'obscurité d'une salle de cinéma <...>" (p. 167, nous soulignons), c'est surtout dans l'activité fantasmatique que se révèle l'analogie

entre la position du spectateur et Nicolas. Comme palliatif du pouvoir répressif de l'angle patriarcal, le simulacre filmique se constituera en théâtre de l'imaginaire exempt de censure dans lequel la production libidinale pourra jouer librement.

Le brouillage des niveaux formels, ou synthèse régressive, poussé à sa limite deviendra une souricière qui prendra au piège non pas la conscience du roi, mais bien celle du spectateur-lecteur "qui choisit d'ignorer les procédés qu'on utilise pour l'envoûter". (p. 174) La description - doublée du travail simulé de la caméra - de la gravure représentant Natchez-under-the-Hill ménage un espace privilégié dans lequel la représentation se désigne elle-même, entraînant le lecteur au delà de la surface picturale et des espaces mis en abyme:

Gros plan de la gravure de Natchez-under-the-Hill. Le village compte une vingtaine de maisons de bois, coincées entre la falaise et l'eau turbulente du Mississippi; deux bateaux à aube sont accostés au port. Il n'y a qu'une rue et elle est parallèle au fleuve. Au bout de la rue, le marcheur peut entrer doucement dans les eaux du Mississippi et s'y baptiser par immersion jusqu'à ce que son corps purifié de l'esprit du mal se liquéfie et roule, comme les vagues du grand fleuve, jusqu'à Baton Rouge, Plaquemine, Chalmette, Evergreen... (p. 234)

On a vu plus haut que, grâce au déploiement formel du paradoxe, ce roman, à l'instar de la littérature moderne, privilégie la surface au détriment de la profondeur. Le dernier exemple qui constitue une subversion des coordonnées spatiales où la surface devient profondeur, permet de mettre

au jour l'illusion de la représentation, en faisant de cette dernière la scène de l'imaginaire. De plus,

ce jeu spatial fonde et accompagne une permutation des places occupées par le spectateur, selon le circuit qui trouve à se relancer sans arrêt, où il est tour à tour le spectateur, le tableau et le peintre, le sujet du regard et l'objet du regard.⁴⁹

On assiste alors à un type de communication en circuit fermé où l'émetteur et le récepteur échangent leur rôle: celui qui regardait est soudainement regardé, appelé à adopter pour lui-même la thématique du masque: "L'idéal, même, serait d'imaginer le lecteur d'un livre portant un masque dont il pourrait se servir comme signet." (p. 167)

Lyotard, dans son article "l'Acinéma", identifie deux procédés du simulacre filmique propres à modifier les réactions du spectateur et à dépasser l'exigence de la bonne forme, c'est-à-dire la forme convenue parce que réitérable, et l'ataraxie des images qu'elle véhicule. Le premier procédé emploie le "tableau vivant" comme une parodie du stéréotype. Il consiste à opposer au mouvement cinématographique habituel l'immobilité fascinante des corps représentés à l'écran, créant ainsi une agitation extrême chez le spectateur qui reçoit l'image. Neige noire propose ce type de transgression iconique avec la présentation de corps figés, et prévoit

⁴⁹ Marc Vernet, "Clignotements du noir-et-blanc", dans Théorie du film, Etudes sous la direction de J. Aumont et J.L. Leutrat, Paris, Editions Albatros, 1980, coll. "ça/cinéma", p. 232.

également la dépense pulsionnelle de la part du spectateur:

Mais il faut interrompre l'enlissement, transformer en statues de sel les deux corps fébriles et laisser le spectateur à son propre inassouvissement et aux instances de l'habeas corpus. Au lieu de se répandre dans la tunique muqueuse d'Eva, le nectaire s'écoulera dans les voies serpigineuses de l'imagination du spectateur <...>. (p. 185)

La scène du meurtre qui présente le motif de la victime immobilisée est une autre illustration de l'intensification du désordre sado-masochiste qui pourra affecter le spectateur. Le "tableau vivant" entraînera "la trouble complémentarité du film et de celui qui le regarde jusqu'au bout" (p. 167), ce que Barthes nomme, à propos de la lecture, "la clôture même du Miroir"⁵⁰, et l'absorption des pôles l'un dans l'autre: "<...> l'orifice visuel a remplacé l'orifice buccal, l'absorption d'images est en même temps absorption du sujet dans l'image, préparé, prédigéré par son entrée dans la salle obscure."⁵¹

L'abstraction, qui constitue le versant (négatif) de la production fantasmatique, privilégie moins le mouvement que la mobilité de l'image. Dans ce cas-ci, le représenté n'est plus

⁵⁰ Roland Barthes, Essais critiques IV: Le Bruissement de la langue, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 43.

⁵¹ Jacques Aumont et al., L'Esthétique du film, Paris, Nathan, 1983, coll. "Université, information, formation", p. 183.

l'objet libidinal, mais la pellicule qui, le relayant, se fait "corps fantasmé", provoque la paralysie du spectateur et met fin au processus d'identification et de participation au système narrato-figuratif. Comme le souligne Lyotard, l'opacification du "support renverse le dispositif <précédent>, et fait du client la victime."⁵² Mais plus encore, la déconstruction de l'image permet de contrer le pouvoir anesthésiant de la forme conventionnelle par la reconnaissance de l'image index sui, provoquant ainsi chez le spectateur une crise de croyance.

Les exemples de mise en évidence du matériau cinématographique- l'image, l'écran, la caméra-, sont nombreux dans le roman. Nous identifierons quelques procédés qui, s'ils ont été subversifs à l'époque du premier constructiviste, le réalisateur russe Dziga Vertov (Ciné-Oeil, 1924 et L'Homme à la caméra, 1929), nous apparaissent maintenant presque conventionnels, après des décennies de production cinématographique.⁵³

1. Le rappel de la présence de l'écran comme surface et surtout miroir pour le spectateur: Sylvie "s'habille face à la

⁵² Jean-François Lyotard, op. cit., p. 368.

⁵³ Les procédés de déconstruction de l'image sont tirés de l'article de Annette Michelson, "L'Homme à la caméra. De la magie à l'épistémologie", dans Cinéma: théorie, lectures, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1978, p. 295-310.

caméra, comme si la lentille était un miroir." (p. 50)

2. L'image réfléchie de la production cinématographique:

"Des essais de caméra sont projetés. On aperçoit Linda sur l'écran.<...> On entend dans le film. Nicolas: Eclairage...", <...>. Le film continue de se dérouler. Il n'y a aucune forme de montage; on voit même les numéros d'amorce de la pellicule <...>.

(p. 208-209)

3. L'animation de l'inanimé: l'exemple déjà mentionné de la gravure représentant Natchez-under-the-Hill (p. 234).

4. L'alternance de mouvements différents dans une même séquence:

"La double série de plans se déroule comme une chanson désaccordée, certains plans rapides restant trop longtemps, de telle sorte que le spectateur, <...>, peut se demander s'il décode bien cette série de plans." (p. 188)

5. La subversion et la restauration de l'illusion par la distension et la contraction de l'image:

"Des pulsations optiques se mettent à dilater et à contracter l'image à une cadence légèrement ralentie. Le visage d'Eva se compose et disparaît dans une genèse toujours recommencée, mais jamais complétée." (p. 147)

6. La subversion par la distorsion de l'image:

"L'image se fragmente en plusieurs cadrages qui disparaissent un à un <...>." (p. 44)

7. La subversion par l'abstraction; a) la surimpression d'espaces:

"Surimpressions alternées des crevasses du Cap Mitra. Donner un mouvement latéral ininterrompu aux plans insérés du Cap Mitra et une paralysie formelle aux cadrages de la salle de bains." (p. 19);

b) la négation du flux temporel par inversion du mouvement:

"Sylvie, revenante, remonte le précipice en inversant la chorégraphie de sa chute; l'image se résorbe dans sa propre

annulation." (p. 196)

Mentionnons que la disposition du texte reproduit pour le lecteur la polarité investissement-désinvestissement des affects avec, d'une part, le plan théorique (le commentaire) et, d'autre part, le plan narrato-figuratif occupé par le scénario, qui forment ensemble un système de réponse et de contre-réponse (p. 205). Comme le souligne Lyotard,

il y a dans toute organisation figurative-narrative un pôle d'immobilisation d'une victime (le corps représenté) et un pôle d'agitation qui plonge le corps de celui que nous appellerons le client dans le plus grand désordre.⁵⁴

Dans le texte théorique, par contre, la transmission des intensités affectives est suspendue, la lecture se fait sans émotion, dans la concentration de l'attention ou dans une mise en état de dépendance du lecteur. Il y aurait donc alternance, selon nous, entre l'extrême complicité affective du lecteur au scénario qui entraîne la destitution de son savoir au profit de l'illusion, et la communication produite par le texte théorique qui cherche à s'arrêter et à immobiliser le lecteur en orientant de façon autoritaire la lecture, l'interprétation du texte, tout en déconstruisant l'"autre scène", celle de l'imaginaire.

* * *

⁵⁴ Jean-François Lyotard, Economie libidinale, Paris, Editions de Minuit, 1974, coll. "Critique", p. 290.

1er Fossoyeur: Travailler toute la journée
 parmi les morts, entouré de
 barrières, c'est pas une vie.
 (R. Gurik, Hamlet prince du Québec)

Le simulacre est l'occasion d'une remise en question constante et renouvelée, dans l'oeuvre, de la représentation romanesque, entendue comme mimésis. Est-ce à dire que la déconstruction qui s'opère au sein des romans impliquerait la condamnation platonicienne à propos du mensonge, de l'illusion que véhiculent les images? En fait, ce que suggèrent les deux principaux procédés que nous avons examinés, le simulacre et la théâtralité, tient essentiellement au problème spécifiquement baroque des apparences. Dans le roman, les apparences, l'image ou la représentation, sont cela même qui construit le réel, il n'y a d'être qu'à la surface. Autrement dit, ce qui réside et persiste dans l'être ressortit de ce qui n'est pas. Le simulacre filmique, dans Neige noire, apparaît bien comme un procédé subversif propre à renverser le modèle théorique qui exerce une force de contrainte sur le texte, insérant le non-être dans ce qui se donne comme fondement. En amplifiant le rôle du regard avec la prolifération de fantasmes et d'images reliés au corps et en dévoilant l'action castratrice de la représentation, le roman renverse la fonction de censure qui pèse sur l'imaginaire et sur l'écriture. La fonction scopique jouerait alors contre les limites de la représentation en dévoilant la vérité des apparences par le déploiement du semblant.

Neige noire, comme les autres romans aquiniens, s'écrit contre lui-même, avec une intervention marquée de l'ironie qui renverse le masque tragique qu'il affiche. Marquant le passage du mythologique au mystique, la scène finale, où se brouille pour le lecteur la distinction entre l'accès à la transcendance des personnages et son renversement ironique par l'excès ou l'infini de la représentation, est le fait d'une écriture qui s'est retirée de son historicité et qui maintient le roman prisonnier à l'intérieur des limites formelles et représentatives. Ce finale qui présente l'image de l'oeuvre artistique dans son accession à l'infinité du cosmos, après sa liquidation symbolique comme machine à reproduire des leurres, témoigne du fantasme de l'enfermement et des désirs d'infini qu'il suscite. La notion de sublime, qui intervient également lors du voyage au Svalbard, prend ainsi un tour nihiliste puisqu'elle ne survient que dans la sphère métaphysique de la représentation, marquée par les signes de la finitude de l'être, de la spatialité du corps, de la béance du désir, du temps du langage: "<...> l'imagination reste l'esclave de sa finitude, puisque chacune de ces formes qu'elle invente et ajoute aux autres reste, par définition, bornée."⁵⁵ Le roman pourra déployer l'infini quantitatif du modèle mythique "produit par la récurrence illimitée de l'addition de l'unité

⁵⁵ Jean-François Lyotard, Leçons sur l'analytique du sublime, Paris, Editions Galilée, 1991, p. 98.

à elle-même"⁵⁶, son désir reste bloqué dans le triangle oedipéen, ne pouvant livrer que le corps artificiellement gonflé d'un scénario (p. 237). De fait, l'autoréférence, ou le renvoi spéculaire des niveaux, délimite les frontières de l'oeuvre à l'intérieur du langage transsubjectif, en écartant les catégories d'essence, de signifié transcendant, de centre. Le caractère tragique de ce roman résiderait dans la perte, non pas en Dieu comme c'est le cas pour les tragédies modernes de l'absurde, mais en un réel qui ne serait pas un déjà-là du langage, tout fabriqué et immuable. Si "l'inspiration tragique jette la suspicion sur la légitimité des ordres anciens <...>, déconstruit partiellement le sens"⁵⁷, la production du simulacre témoignerait encore d'une fuite inlassable hors de la pensée de l'être, de la stabilité et de l'identité par le privilège accordé dans le roman aux notions de fracture de l'être, d'absence, de non-sens, de devenir et de métamorphose. Contrairement à la pensée de Kierkegaard, la triade mélancolie-culpabilité-angoisse ne relève pas de l'éloignement qui s'est produit entre l'homme et Dieu, mais, pourrait-on dire, de l'obsession d'une origine impure qui ne peut être conçue autrement que comme une répétition de traces que constituent les textes culturels. Il s'est agi de surmonter

⁵⁶ Ibid., p. 139.

⁵⁷ Roland Gori, "L'Hystérie: état limite entre l'impensable et sa représentation", dans L'Interdit de la représentation. Colloque de Montpellier, 1981, Textes rassemblés par Adélie et Jean-Jacques Rassial, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 157.

cet héritage afin que l'oeuvre, marquée par la division mythique entre l'avant et l'après, rejoigne dans le simulacre l'ambivalence et la relation, réaffirme le chaos, le vide de l'extase qui transcende l'ordre du temporel⁵⁸, et se maintienne aux limites de l'impensable. Ce faisant, Neige noire parvient à échapper à la notion heideggerienne de chute du langage dans la temporalité, à l'usure et à l'habitude qui produisent ces ruines du langage que sont les stéréotypes et les clichés, une problématique qu'ont traitée différemment des romanciers comme S. Beckett.⁵⁹

⁵⁸ La césure historique entre l'avant et l'après est un leitmotiv des romans d'Aquin pour rendre compte du destin politique des Québécois. En contrepartie à ce motif de la rupture temporelle, les romans convoquent, et incidemment par l'intermédiaire d'une oeuvre d'art, la sculpture du Bernin, l'extase qui figure la sortie hors de soi- de sa défaite et de son manque ontologique-, et hors du temps.

⁵⁹ Voir l'ouvrage d'Allen Thiher, Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, 247 p.

L'Invention de la mort: Herméneutique, origine et originaire.

Le premier roman d'Aquin, l'Invention de la mort, soulève déjà la problématique constructiviste que nous avons retenue jusqu'à présent, sans l'aborder toutefois du point de vue du roman, mais bien sous l'angle d'un sujet en rupture avec son environnement socio-culturel. Nous verrons ainsi que l'interrogation constante et quasi obsessionnelle des signes qui construisent le réel, avant d'être transposée à la construction romanesque, avait d'abord porté sur les rapports au monde d'un sujet. La quête conflictuelle entre les signes et l'origine (ou entre la culture et la nature) que dégagera principalement notre analyse du roman, se trouve réalisée ici non d'un point de vue formel, mais dans la diégèse. En ce sens, l'Invention apparaît comme l'un des premiers romans d'apprentissage québécois qui, sans participer d'une révolution de l'écriture, remettent en cause la permanence des représentations.

Les paradigmes.

L'anamnèse qu'amorce le narrateur avant son suicide est cristallisée autour de l'irréductible opposition loi/désir, sur la base de laquelle s'inscrira une autre dualité fondamentale qui donnera la direction du récit, soit le conflit opposant la culture et la nature. Ce conflit se traduit par un autre paradigme, spatial celui-là, qui pose

l'extérieur, c'est-à-dire la société, comme espace des interdits, des normes et des conventions; et les lieux clos où le désir pour la femme devient la transgression symbolique du tabou de l'inceste avec la mère et donc la transgression des normes sociales, reproduites dans le cliché: "Les gens de son milieu diraient: 'Elle couchait avec un jeune inconnu dans des chambres d'hôtel, en plein après-midi!" (p. 16)¹

La polarisation du conflit sera donc transposée au niveau des personnages et plus particulièrement à travers Jean-Paul, l'ami et le rival de René, le narrateur, qui le perçoit comme une autorité écrasante et comme un modèle, et Madeleine, l'amante mariée du narrateur, explicitement présentée comme une figure maternelle. Le schéma du récit montre surtout que ces personnages occupent des rôles, forment les angles du triangle oedipéen. En eux convergent, en effet, toutes les implications, toutes les marques de la loi et de l'objet du désir que véhicule l'imaginaire impliqué dans le processus de reconstruction de l'anamnèse.

L'herméneutique du texte culturel.

Il faut souligner que le personnage de Jean-Paul comme double et rival du narrateur est une ébauche du H. de Heutz de Prochain Épisode. Ce rôle donnera lieu à une scène d'affrontement qui sera également reprise dans le roman

¹ Les indications paginales entre parenthèses font référence à L'Invention de la mort, Montréal, Leméac, 1991, 152 p.

suivant. Dans les deux cas, l'affrontement permettra d'exposer la problématique des signes et, surtout, le manque de compétence herméneutique des narrateurs, prisonniers des paradigmes de la vérité et du mensonge, de la pureté et du métissage. La supériorité du double rival tient principalement à sa capacité de produire des significations ambiguës, de jouer sur l'ambivalence du vrai et du faux: "Je cherchais en vain à déplier son visage pour y voir clair. Il était couvert de symboles contradictoires." (p. 39) Les contradictions, les "paroles invérifiables de Jean-Paul", ainsi que les doubles sens exposent, entre autres, le caractère opaque et hétérogène des signes qui débouche sur l'indécidable, ce qui conduira le narrateur à conférer, au fil du roman, des interprétations elles-mêmes hétérogènes et contradictoires au comportement de Jean-Paul:

Ma lucidité tardive m'incline à intervertir les rôles entre Jean-Paul et moi; je découvre ainsi que j'ai été cruel et lui, ma victime. C'est donc moi qui donnais la comédie, puisque j'ai joué son jeu sans sincérité, par pure convention, tandis que sa parodie était un drame véritable et ma riposte, un mensonge bien plus affreux que celui je croyais commettre alors, par jeu. (p. 143)

En ce sens, l'accident, le suicide qui constituent un acte de rupture dirigé contre la société, apparaissent aussi comme la butée où pourra s'interrompre la chaîne des significations dont aucune ne peut être considérée comme définitive: "Je déguise mon acte en accident de route et je lui confère ainsi, à l'avance et pour la seule durée de ma perception, une signification qui est la destruction même de toute

signification." (p. 138) Ce rejet des signes ambivalents a partie liée avec la recherche d'un fondement solide (une origine) où asseoir une vérité unique, totalisante que ne peut offrir la parole de l'autre. Le roman présente ailleurs un exemple de dialogisme thématisé avec l'écholalie ou paroles en miroir, un procédé qui, nous l'avons vu, est amplifié dans Prochain Épisode et se rattache à la relation duelle. Ainsi, au développement du narrateur sur le caractère conventionnel de la discrétion: "La discrétion, quel vilain mot, je le ressens comme une grille ou plutôt comme une armure!" (p. 73-74), fait écho curieusement quelques pages plus loin la remarque de Jean-Paul: "- Oui, mais j'ai dit cela pour ne pas trahir le secret professionnel. Fausser les pistes est une façon d'être discret." (p. 80) Ici, les remarques divergentes sur le thème de la discrétion fonctionnent également comme indices de caractérisation des personnages: Jean-Paul, maître des signes, peut manipuler les apparences et la réalité, alors que le narrateur se situe encore du côté de la transparence. On verra une autre illustration de l'autorité de Jean-Paul à l'égard du narrateur dans ce que P. Imbert nomme le processus d'attribution qui consiste à assigner "les jugements de valeurs et les qualificatifs de façon définitive dans l'injonction la plus nette"²: "On croirait que tu me rends visite quand tu as besoin d'un ennemi: tu arrives ici armé

² Patrick Imbert, "Intertexte, lecture/écriture canonique et différence", dans Études françaises, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 157.

jusqu'aux dents, prêt au combat. Don Quichotte, tiens!" (p. 79)

Les rapports que cette figure entretient avec le narrateur s'articulent donc autour du schème domination/soumission; ce paradigme peut être étendu au fonctionnement des institutions sociales et implique alors le souci du conformisme et son effet "éteignoir" sur l'individualité: "Je ne me cassais plus la tête pour ressembler à celui qu'il voulait que je sois à tout prix, et que je ne suis pas." (p. 141) Le non-conformisme manifesté ici sera cependant ressenti comme un manque à être et non comme une affirmation d'identité à soi. On en trouvera un rappel constant à travers le roman jusqu'à cette exhortation finale: "Mais, mon Dieu, <...>, je vous supplie de me libérer de moi-même et que, dans cette vie seconde, je sois un autre!" (p. 147) L'absence d'être aura donc nécessairement pour corollaire la production d'un double (Jean-Paul) par rapport auquel le sujet se pose en reflet négatif et qui lui permettra en définitive de se créer une identité imaginaire et rêvée, par identification à l'autre perçu comme dominant: "Je suis vite redevenu l'ombre infatigable qui ne laisse jamais son maître d'un pas, l'ombre discrète qui rase le sol toujours couchée, parallèle aux morts." (p. 40)

Le roman présente un autre aspect du conformisme, de l'adhésion à l'ordre social dans le travail de journaliste

soumis à certaines contraintes, en premier lieu celle qu'exerce symboliquement Jean-Paul: "<...> j'ai écrit pour lui chaque jour, sous son égide, presque sous sa dictée." (p. 40), qui n'est qu'un symptôme d'un phénomène plus vaste de censure institutionnelle, relevé par le narrateur:

On me dit souvent: "Vous autres journalistes, vous êtes privilégiés: vous vous exprimez." Allez donc! L'expression de soi n'est qu'un simulacre de la puissance. Et, si à la limite, elle constitue une force réelle, ce n'est toujours que dans l'univers de l'écrit qui entretient avec la réalité les mêmes rapports que le journaliste avec un chef d'Etat. (p. 20)

"L'univers de l'écrit" recueille la somme du déjà-dit dans la répétition du même qu'illustre la "longue suite de questionnaires" (p. 63) du narrateur. Par conséquent, le choix du suicide s'inscrit comme volonté de briser la succession du même érigée par l'ordre, la loi et les conventions: "Par la mort toutefois, j'échappe à toute loi", "à tous les codes". (p. 123)

Le roman met en évidence, en contrepoint à la diégèse, la fonction du langage impliqué dans toute représentation de la réalité. L'intertexte fournira des images pour mettre en forme et comprendre l'existence personnelle, bien que comprendre, connaître soit plus précisément ici re-connaître les traces du déjà-dit comme constructions langagières. La référence analogique aux personnages de La Chartreuse de Parme met

justement en évidence le rôle de l'imagination et de la métaphore impliquées dans l'expérience de construction de la réalité:

A travers les barreaux de sa prison aérienne, tout lui devient paradis perdu. Vue de cent mètres au-dessus du sol, Clélia Conti est divine et irremplaçable. Oui, j'ai commencé à aimer cette histoire quand Fabrice entre dans sa tour et que lentement il refait le monde à travers cette visière magique. (p. 26)

Le triangle oedipéen ressurgit à la surface du roman comme modèle structurant l'imaginaire: "Je sais bien que ces mots qui me traversent l'esprit ont une explication freudienne. Oui, j'avance à mon tour sur la route de Thèbes et je marche hésitant sur des traces archaïques." (p. 19). Le texte puise également dans le thème égyptien matière à récit: "Demain matin, je dois interviewer deux dignitaires égyptiens <...>." (p. 20), ainsi qu'une série métaphorique:

Je préférerais être Oedipe pour toi, ma belle Jocaste; (p. 20)

Moi aussi, pourtant, pharaon, j'aurais couvert le désert d'hypogées, j'aurais fait jaillir du sable des effigies de chats divins <...>. (p. 23)

Son langage m'est plus hermétique que les hiéroglyphes dont on a couvert tant de sarcophages d'amants incompris. (p. 72)

De même, le personnage de Jean-Paul est construit à partir de la métaphore paternelle du soleil, métaphore traditionnelle attribuée à Dieu, au Père, au logos dans la philosophie

grecque³: "des reflets dorés illuminaient ses cheveux fuyants" (p. 41-42) et "son visage solaire" (p. 80). Nous retiendrons au passage la remarque suivante de Derrida qui étayera notre propos concernant les marques fictionnelles qu'imprime le travail d'écriture sous-jacent à la représentation dans le roman: "Chaque fois qu'il y a une métaphore, il y a sans doute un soleil quelque part; mais chaque fois qu'il y a du soleil, la métaphore a commencé."⁴

Dans les Métaphores dans la vie quotidienne, G. Lakoff et M. Johnson ont montré qu'"une bonne partie de nos expériences et de nos activités est de nature métaphorique et <que> notre système conceptuel est pour une large part structuré par la métaphore."⁵ Dans cette perspective, la médiatisation de l'écriture par le modèle d'Oedipe opère le passage d'un système conceptuel à un autre domaine pour structurer différemment la fiction. Nous dirons que les références intertextuelles qui concourent largement à la métaphorisation du récit de vie relèvent de ce que nous pourrions appeler la

³ Voir Jacques Derrida, "La Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", dans Poétique, 5, 1971, p. 1-52. Cet article a connu une seconde version publiée dans Marges de la philosophie, Paris, Editions de Minuit, 1972, coll. "Critique", p. 247-324.

⁴ Id., "La Mythologie blanche", dans Poétique, 5, 1971, p. 36 et dans Marges de la philosophie, p. 300.

⁵ George Lakoff et Mark Johnson, Les Métaphores dans la vie quotidienne, Traduit de l'américain par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, coll. "Propositions", p. 157.

surfiction, définie ici comme le redoublement de la fiction, la doublure de la doublure représentative, le pli où se loge, paradoxalement, le dé-placement que produit l'écriture.

Parallèlement à la fiction qui, pour prévenir la menace de pétrification, est constamment relancée par de nouvelles métaphores, au niveau du langage apparaît la conscience du stéréotype: "Le langage est une habitude." (p. 35) Par exemple, le cliché "l'amour est un voyage"⁶ est renouvelé dans le roman par la métaphore "la mort est un voyage". (p. 131) De même, le texte joue ironiquement du poncif littéraire de la guerre comme métaphore de l'amour pour en souligner la fausseté:

Je manoeuvrais d'après les tactiques et les ruses qu'on enseigne dans les manuels de guerre. Toute cette comédie foudroyante pour en arriver à une simple défaite, toute cette science de l'amour pour mourir comme un soldat égaré! (p. 26)

La métaphore figée portant sur l'homonymie des signifiants mer/mère permet d'ouvrir le sens en produisant le double sens, et par là, permet d'accéder à l'ambivalence du symbolique: "Je m'étends nu sur le lit et toi, ma mer, tu t'étends à mes pieds, tu coules éternellement." (p. 151) L'essentialisme du langage est également remis en cause par le jeu sur le signifiant qui confine le sens à la clôture tautologique:

⁶ Cette métaphore est examinée dans l'ouvrage précédemment cité de G. Lakoff et M. Johnson, Les Métaphores dans la vie quotidienne.

"<...> j'ai payé très cher cette chère révélation." (p. 54);
 "Si <...> j'avais fait une colère par définition regrettable,
 je l'aurais sans doute regrettée." (p. 66); "<...> celui qui
 veut se crever les yeux le fait aux yeux de tous." (p. 88)

Plusieurs motifs oedipéens doublent l'écriture du roman. Nous retiendrons, pour le moment, la tentative de dépasser la répétition du modèle oedipéen par le biais de la simulation et du fantasme, un procédé qui, nous l'avons vu, acquerra une fonction plus fondamentale dans Neige noire. Ainsi, dans l'Invention de la mort, la scène primitive, transposée dans le couple marital, est simulée par l'écriture:

J'aurais voulu me glisser dans la chambre de Madeleine, comme un voleur, remplacer son mari endormi et attendre qu'elle m'aime à sa façon, sans savoir qui je suis. Me glisser par imposture dans la peau de son mari et la voir de mes yeux l'aimer dans ma personne! (p. 95)

La jalousie à l'égard du mari/père dévoile le cas d'imposture à l'oeuvre dans toute entreprise d'écriture⁷: "Il me faut même voler les mots pour décrire des états de plénitude <...>." (p.

⁷ La mise à la question de la place du Père impliquée dans l'écriture sera systématiquement mise en scène et développée de façon ironique dans Trou de mémoire. Cf. infra le chapitre "L'origine dérobée". Dans "Hubert Aquin: entre le littéraire et le théologal" (Voix et images, no 33, printemps 1986, p. 495-506), Josiane Leralu a montré que l'oeuvre romanesque d'Aquin se conçoit comme une quête théologale où l'auteur occupe la place de Dieu comme métaphore du créateur par excellence: "c'est en effet le grand compositeur omniprésent, omnipuissant et qui se proclame tel." (p. 500) Nous ajouterons que cette place est convoitée et usurpée dans la mesure où l'écrivain occupe dans toute l'oeuvre la place du Fils.

31). Au niveau diégétique, l'imposture s'effectuera par usurpation du nom du représentant de la figure de la Loi, celui de Jean-Paul: "Je lui ai volé son nom pour m'éloigner de lui, et j'ai connu les seuls triomphes de ma vie sous son identité!" (p. 63). Mais la subversion du nom du Père passe également par sa parodie, sous le nom du "célèbre romancier français Paul Saint-Paul" (p. 24). Le procédé consiste à destituer en l'invalidant "la lettre de la Loi", en la versant dans "l'être de la lettre", pour reprendre la formule par laquelle André Beaudet définit l'une des fonctions de la littérature.⁸

La mise en scène de la filiation débouche logiquement sur la problématique de la répétition du même, du calque: "Ses gestes m'étaient d'autant plus faciles à reconstituer que je venais d'en vivre pour ainsi dire une répétition dont j'avais été, cette fois, l'objet..." (p. 94). Dans cette optique, le rapport d'identité entre le père et le fils implique une conception déterministe de l'existence liée à l'échec et à la soumission face aux institutions:

Rien n'a été changé au prototype de ma défaite. D'ailleurs, ce n'est pas le hasard d'une bataille qui décide qu'on est vainqueur ou battu, mais une obscure prédestination. (p. 125)

Un jour, mon père a quitté la maison, après une dispute avec ma mère. <...> je me suis réjoui de sa défaite qu'il ne pouvait masquer, même de dos,

⁸ André Beaudet, Littérature l'Imposture, Montréal, Les Herbes Rouges, 1984, p. 133.

en s'éloignant tristement de sa propre maison. Il marchait comme un homme qu'on vient d'humilier et qui ne sait pas se défendre. (p. 150)

Cette généalogie, le narrateur tentera par sa mort de l'inverser: "N'ayant ni femme ni enfants, l'héritage légal se fera, en sens inverse, au profit de mon père." (p. 65), de même qu'elle fut interrompue par la mort de son propre fils.

Le schéma oedipéen sera mis en abyme dans le triangle de la représentation que met en scène le rêve de l'écrivain. Cette mise en abyme fonctionne comme un procédé de distanciation de la représentation que construit le roman dans la mesure où il dévoile l'artifice de l'histoire et son caractère répétitif. Dans le rêve, l'instance de la loi est représentée par le double, l'ombre paternelle:

L'étranger que je cherche follement à reconnaître n'est pas dans le tableau lui-même, je le sens bien, mais à côté, en dehors de ce rectangle d'illusion qu'il domine en spectateur comme Jean-Paul, depuis des années, se tient à mes côtés et me fait peur! (p. 64)

Nous avons remarqué en cours d'étude que l'intertextualité dans l'oeuvre d'Aquin se polarise autour de deux modèles: l'Oedipe et l'énigme policière auxquels doit être adjoint, spécialement pour l'Invention de la mort, le modèle biblique. Ces modèles, on le verra, sont intimement liés par une logique inhérente à l'oeuvre et présente dès le premier roman. Ils ont tous pour vecteur la quête de la vérité qui constitue

l'archétype du récit. Cet aspect du roman ouvre donc le champ des récits de fondation inaugurés dans la culture judéo-chrétienne par le récit de la Genèse et dans la culture occidentale, par la tragédie d'Oedipe. Dans l'Invention de la mort, seront associés, avec la notion de Faute, le mythe du Paradis terrestre et de la Chute, la culpabilité oedipéenne et la thématique du crime: "Je conduis ma vie comme une enquête sur meurtre. Je n'ai qu'une passion, c'est de voir, oui tout voir, c'est-à-dire, au fond, violer, salir peut-être." (p. 52) Se profilent ainsi les relations faute (culpabilité)-savoir (récit): "Tous les policiers, je n'en ai connus que dans les romans du genre, sont en mal de revivre une faute inavouable <...>." (p. 52) Le centre de ce faisceau de modèles réside dans la représentation persécutrice érigée en système que René Girard a définie comme le mécanisme victimaire, dont le ressort principal est fondé sur la culpabilité de la victime.⁹ L'identification du narrateur à Oedipe et plus loin au Christ revêt une dimension particulière puisqu'elle est essentiellement une projection dans la position de bouc émissaire. Pour Girard, la figure christique met fin au processus victimaire: "Le fait que Jésus retourne au Père signifie la victoire sur la violence, le franchissement de cet abîme."¹⁰ La seconde identification apparaît, par

⁹ René Girard, Le Bouc émissaire, Paris, Bernard Grasset, 1982, p. 151.

¹⁰ Ibid., p. 288.

conséquent, comme une voie de dépassement de la représentation mythologique, espace de déploiement privilégié de l'illusion persécutrice, selon Girard, où les dieux sont vindicatifs.

"L'invention de la mort" marquera l'arrêt de la réduplication des modèles totalisants et des récits dont ils sont les métaphores. Cette interruption de la reprographie, entendue ici comme la reproduction de représentations conventionnelles, se traduit d'abord par le désir de perpétrer un crime parfait, sans production de traces, mettant fin en définitive à l'activité narrative et à l'écriture: "<...> je laissais derrière moi cette signature qui, rendue intéressante par ma mort, aurait engendré une énigme policière." (p. 62); ensuite, par le refus de la causalité, du telos: "<...> tout mon passé paraîtrait, à mon éventuel historien, la cause diversifiée et la préparation évidente de mon suicide." (p. 138); et, enfin, par le rejet de la représentation mythique:

D'après Freud, on me l'a rapporté, l'expiation commande un spectacle et celui qui veut se crever les yeux le fait aux yeux de tous. Moi, au contraire, je donne à mon acte une apparence trompeuse et je masque par une mise en scène d'accident un insoupçonnable suicide. (p. 88)

Bien que le roman reproduise le modèle explicatif de la psychanalyse freudienne, le narrateur souligne l'arbitraire de ce discours en y substituant un autre système de croyances tout aussi valable:

Les Juifs ont compris que le sang des morts-nés

est impropre à l'amour et l'ont déclaré tabou.
 J' imagine facilement les arguments du docteur
 Rhéaume qui ne manquerait pas une si belle
 occasion de rattacher ma répugnance pour le sang
 menstruel à mon dossier de culpabilité
 oedipéenne. (p. 87)

Rejetant ici la pertinence de la théorie psychanalytique concernant le sujet clivé, le narrateur qui, initié à ce genre d'herméneutique par le docteur Rhéaume, possède la maîtrise des signes ambigus, en reprendra plus loin la thèse des actes manqués:

En fait d'acte manqué, si je peux me permettre un ultime calembour, c'était une réussite. Les mots qu'elle a proférés sont venus, malgré elle, divulguer une intention qui n'avait jamais affleuré à sa conscience. Depuis que le docteur Rhéaume m'a enseigné à lire entre les lignes, tout m'apparaît intentionnel. (p. 89)

De même, le roman démonte le mécanisme de représentation qui constitue le ressort du discours religieux en inversant le processus génétique; la déconstruction conduira au déplacement de ce discours, du théologique au théogonique: "Dieu lui-même vit et meurt dans chaque homme. <...>. Son sort est lié à celui de chaque imagination périssable qui le crée et lui confère tant d'attributs transcendants!" (p. 101)
 L'adhérence du signifié et du signifiant inhérente au signe "Dieu" est minée par l'échange métaphorique, c'est-à-dire par l'attribution de la métaphore divine du Père à la figure maternelle, et par le doublage du discours amoureux d'une seconde chaîne métaphorique provenant du discours religieux:

Ce jour sombre de février, j'étais comme un

archidiacre imbu de son Sauveur, tout imprégné en pensée de l'office que j'allais célébrer <...>. (p. 53)

Plus je détaillais ainsi les signes de son âme, plus je me sentais éloigné d'elle et confronté soudain avec le silence et les traits fatigués d'un dieu inconnu qui me jugeait doucement et dont la seule présence corporelle, profanée par mon désir, me condamnait à la pureté. (p. 54)

L'imaginaire: l'origine et l'originnaire.

L'obsession du propre, de la pureté originelle n'est que la contrepartie de l'incertitude produite par l'hétérogénéité des signes du réel et que l'émergence du rituel amoureux, associé à la magie, va tenter d'atténuer :

Le téléphone à Madeleine, les bains empressés devant le miroir, l'attente, tout ce rituel préalable annonçait une visitation divine. (p. 48)

Ce toucher enfantin a été magique et ce qui a suivi, baisers, caresses, mise à nu, s'est déroulé sous l'effet de cette première communion. (p. 49)

Dans ce processus spécifique de métaphorisation attribué au personnage de Madeleine est impliqué ce qu'Edgar Morin désigne comme "la liaison imaginaire avec le monde". Il existe ainsi un mouvement alternatif entre, d'une part, la représentation des êtres et des choses du monde extérieur, doués, selon l'auteur, d'un pouvoir invasionnel de l'esprit et, d'autre part, l'invasion du monde extérieur par ces images mentales. E. Morin poursuit: "C'est dans cette confusion, et pour surmonter cette confusion que se construisent le mythe et la magie, c'est-à-dire une organisation idéologique et pratique

de la liaison imaginaire avec le monde."¹¹

A la société, qui correspond au domaine de la loi, des codes et des conventions et qui est perçue comme un espace d'enfermement oppressif, est substitué le refuge dans la jouissance, dans l'extase comme échappée hors de soi et possibilité de dépassement: "Tout le reste est irréel, qui ne coïncide pas avec ma jouissance." (p. 18); "La seule rédemption possible, c'est le plaisir <...>." (p. 102) Ainsi, puisque "la vraie vie est interdite et se célèbre en lieu clos comme une messe noire." (p. 45), le donné n'est jamais le réel comme expérience du sensible, mais un passé représenté par l'écriture comme une copie dégradée, c'est-à-dire un simulacre. Par exemple, la remémoration du narrateur met en évidence la représentation artificielle, figée et préfabriquée de sa vie:

J'ai l'impression de revoir en accéléré une mauvaise copie de film muet. Les images sautent sur l'écran, striées de rayures, oblitérées comme de vieux timbres. <...> D'autres images surgissent dans ce déroulement sans découpage <...>. (p. 37)¹²

Les aveux que je lui avais arrachés irriguaient mon cerveau de mille instantanés érotiques. (p. 126)

Le territoire est représenté, soit recouvert de neige, un

¹¹ Edgar Morin, Le Paradigme perdu: la nature humaine, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 117.

¹² Cette séquence apparaît comme le germe du roman Neige noire dans lequel seront repris et associés mémoire et film pour former un simulacre du réel.

élément d'indifférenciation: "<...> tout m'est voilé par ce drap blanc sur lequel je ne cesse de glisser" (p. 137), soit mis en abyme dans le tableau, reproduit en série, de Clarence Gagnon, intitulé Village sous la neige, soit à travers le souvenir, de même que le "corps est un souvenir, <le> visage le moule impatient d'un masque mortuaire." (p. 61) On reportera ce phénomène à la philosophie de Hegel chez qui le réel est d'emblée rationnel dans la mesure où la conscience de soi "se dispens<e> de l'expérience du sensible au profit de sa mise en représentation <...>." ¹³ On rejoint ici l'un des aspects fondamentaux de l'esthétique aquinienne, le problème de l'enfermement dans l'auto-représentation qui donne lieu, comme dans Prochain Épisode, au brouillage des niveaux spatio-temporels: "Maintenant que j'avance vers un certain point mort sur la route de Beauharnois, je vais m'étendre un peu dans ce lit trois quarts où, il y a trois semaines, je suis resté immobile pendant des heures <...>." (p. 86) La crise de conscience qui, chez les narrateurs des deux premiers romans, conduira au dépassement du paradoxe autoréférentiel est liée à l'apparition d'événements qui vont marquer une scission entre le modèle de réalité (le pattern mental) et la réalité effective. Dans l'Invention de la mort, l'événement déterminant sera la "trahison" de Madeleine qui entraîne pour le narrateur la destruction de cette image du propre au double

¹³ Michel Morin et Claude Bertrand, Le Territoire imaginaire de la culture, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, coll. "Brèches", p. 95.

sens de propriété et de pureté, et dans Prochain Épisode, ce sera l'échec de la mission que le héros-narrateur avait imaginée.

On pourrait considérer qu'avec un tel renversement du réel l'Invention de la mort s'éloigne déjà du roman réaliste. On sait que les romans suivants accentueront cette tendance jusqu'à l'irréalisation, marquant ainsi une incapacité à assumer un réel perçu comme problématique. A cet égard, il est intéressant de rappeler, avec P. Nepveu, la fascination qu'exerce le roman balzacien chez plusieurs romanciers québécois et dont Prochain Épisode, notamment, porte les traces:

<...> curieusement, c'est le roman balzacien qui fonctionne à son tour ici comme mythe de la plénitude, de l'accomplissement, d'une capacité d'adéquation au réel en même temps que d'éblouissante réalisation esthétique.¹⁴

Dans l'optique de notre analyse, le roman balzacien apparaît comme un modèle d'autant plus fort qu'il constitue, d'après P. Imbert, "une entreprise de déchiffrement du signe et des choses-signes <...>", et qu'il témoigne d'"une conscience plus moderne de l'opacité des signes et des relations sociales aléatoires"¹⁵, deux caractéristiques que l'on retrouve dès l'Invention de la mort, mais qui se soldent ici par

¹⁴ Pierre Nepveu, L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Montréal, Boréal, 1988, coll. "Papiers collés", p. 105.

¹⁵ Patrick Imbert, op. cit., p. 156.

l'abdication du narrateur face à la réalité.

Le retour aux origines est imaginé sous deux formes: la mort et le retour à la mère, c'est-à-dire à la première mort qui correspond au moment d'avant la naissance. La convergence de la mort comme fin mais aussi comme point d'origine forme un cercle où la mère et la mort se confondent¹⁶: "<...> mon enfant perdu <...> m'apprit, ce soir-là, que je devais finir comme lui, tout près de la source." (p. 107) Les fantasmes qui recréent la première mort permettront par impossible de représenter la mort à venir.

Couché au fond de mon lit sans soleil, <...>, je voguerai lentement le long des deux rives du fleuve... comme, une fois seulement, j'ai suivi un fleuve de sang qui coulait entre les cloisons endolories d'un ventre, pour me jeter, au terme de cette épopée amoureuse, dans l'affreuse lumière. <...> Ce que je veux retrouver, c'est cette course ténébreuse dans l'eau du fleuve <...>. (p. 131)

Le cercle où se rejoignent origine et fin se trouve également inscrit dans l'incipit "Tout est fini." (p. 13), qui incidemment sera répété et subverti à la fin de l'histoire. Si la fin du récit est le début, le récit est annulé, ce qui interrompt le fonctionnement du cycle et exhibe le travail d'invention derrière la réalité représentée:

<...> je ne cesse pourtant pas de me redire cette

¹⁶ Guy Rosolato attribue à la psychose cette exigence du retour où se confondent la mère et la mort. Cf. Essais sur le symbolique, Paris, Gallimard, 1974, coll. "Connaissance de l'inconscient", p. 360.

phrase dérisoire: "tout est fini", qui ne veut rien dire, ne contient rien, et ressemble même à une mauvaise réplique de mélodrame. Nulle expression ne peut recouvrir adéquatement la mort du réel et la destruction de toute signification.
(p. 146)

Par ailleurs, le retour symbolique à la mère est explicitement figuré par le privilège accordé à l'obscurité, source de l'indifférencié; et le refus de la Loi du Père, qui permettrait pourtant au désir de s'engager dans les différences, par la haine de la lumière, du soleil.

Malgré toute l'importance impartie à l'origine, le roman renverse cette croyance en marquant l'absence de commencement sans répétition: "Qu'ai-je fait alors, quand j'ai reconnu cette odeur qui me venait, à travers Madeleine, de toutes les femmes qui m'ont engendré, <...>?" (p. 87), et l'impossibilité d'un retour à l'origine absolue pour échapper à la loi du temps, à son irréversibilité:

Chaque étreinte est un retour, mais le retour est impossible, de la même façon qu'il est impossible de posséder et de se perdre. Ce jour-là, tandis que Madeleine se gonflait seule et que je lisais avidement sur son ventre les érosions du temps, je me suis perdu. (p. 56)

Ces constatations entraîneront le déplacement de la quête, de l'origine, qui relève de la temporalité, à l'originnaire (la Nature), lié à la spatialité. La pensée de l'originnaire se traduira par la recherche d'un lieu propre qui abolira la succession de chambres toujours identiques: "Nos étreintes

n'ont jamais eu de lieu propre et ont erré dans les couloirs d'hôtel comme des âmes damnées." (p. 95), ainsi que par la fusion avec la mère/mer qui confine le sujet dans l'indifférencié:

Je disparaîtrai. Je ne serai rien, rien d'autre que l'eau assoiffée dans laquelle je me serai répandu. D'aucune façon je n'existerai par moi-même, selon la notion courante d'identité.
(p. 131)

Comme le souligne M. Dufrenne dans Esthétique et philosophie¹⁷, l'originnaire, c'est moins la Nature pensée comme mère que la mère rêvée comme Nature, comme espace primordial d'avant les institutions et les conventions. Le refus d'admettre la doxa, l'organisation sociale préétablie et donnée comme seule réalité possible conduira le narrateur à se couper du réel: "Je regardais longuement le monde extérieur, voilé pour mon esprit comme il l'était par la noirceur." (p. 61); "J'avance maintenant hors des murs imaginaires de Montréal <...>." (p. 66) La quête de l'originnaire se déroulera par la redécouverte de la nature à travers le territoire, reconstitué en une véritable cartographie:

Quand mes yeux seront emplis d'eau et que la surface des vagues les couvrira comme une paupière, je retrouverai le nom des arbres que j'ai frôlés une fois, les fleurs jaunes qui poussaient à Val David, le goût de la cantharide et le chardon de Mingan; les brouillards du printemps et la neige éternelle qui trouble ma vue, pendant que je conduis ma Chevrolet.
(p. 132)

¹⁷ Mikel Dufrenne, Esthétique et philosophie, tome 2, Paris, Klincksieck, 1976, coll. "Esthétique", p. 93.

Mais, à la différence de l'écrivain de Prochain Épisode qui reprendra symboliquement possession de son territoire par la toponymie, le narrateur ici en refait le parcours sur le mode imaginaire, sans avoir encore recouvré la mémoire des noms, c'est-à-dire le niveau du réel.

Le devenir-autre.

La scène devant le miroir expose la dualité et le clivage entre l'esprit et le corps perçu comme présence d'une absence, c'est-à-dire comme trace, signe: "<...> je me regarde, nu reflété dans ce miroir, comme un cliché souvenir." (p. 15) L'autoportrait reproduit le négatif d'une identité, celle d'un vaincu. Dans la perspective où une identité s'absente à elle-même, les rapports à l'autre manifestent surtout le désir d'être autre. La première forme d'identification à l'autre sera le devenir-femme, perçu néanmoins comme une dégradation:

J'éprouvais à ta place cette capitulation totale qui prélude à la volupté de la femme, alors que pour l'homme le plaisir se conquiert. J'étais subjugué, humilié dans mon identité masculine, <...>.
J'éprouvais presque, dans ma défaillance, les contractions d'un utérus imaginaire... Mais le plaisir m'a réveillé brusquement de mon délire, et je me suis retrouvé identique à moi-même.
(p. 89)

A cet égard, le refus et l'impossibilité d'occuper la place de la femme explique la difficulté d'en restituer le discours,

qui prendra de ce fait une forme monologique (p. 69-72)¹⁸: "Madeleine parlait-elle ainsi? Je ne le sais pas, je ne saurais jamais de quels mots elle désignait son amour ou son désir."; "Je lui prête des mots pour imaginer un peu ce qu'elle dit." (p. 72)

La difficulté d'intégrer l'autre en tant que tel est liée au régime dualiste qui structure le roman, si bien que "chaque terme de la disjonction exclut l'autre, qui devient son imaginaire."¹⁹ Ainsi, dans la distinction sexuelle masculin/féminin, la femme n'est jamais que l'imaginaire de l'homme. Il en sera de même, nous l'avons vu, du rapport de l'homme à la nature, au territoire appréhendés à travers l'imaginaire. L'opposition hiérarchisée entraîne la légitimation de la répression qui caractérise les rapports du narrateur aux personnages féminins: "Au terme de notre dernier combat, j'attendais l'orgasme de Madeleine qui, me confirmant ma domination, l'aurait diluée aussitôt en torrent." (p. 128)

¹⁸ Aquin, conscient du monologisme qui affecte le discours de l'autre, écrivait en 1962: "Ne pas laisser tomber l'Invention de la mort, reprendre cela écrit à deux voix-selon l'axe bipolarisé. La seule possibilité de salut du roman est dans Madeleine. Elle est la rédemptrice.", dans Journal 1948-1971, Edition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 244. Le passage à l'altérité sera réalisé dans l'Antiphonaire avec la prise en charge de l'énonciation par le personnage de Christine.

¹⁹ Jean Baudrillard, L'Echange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", p. 205.

En ce sens, l'identification la plus forte et la mieux dissimulée sans doute concerne le personnage de Nathalie, bouc émissaire par excellence parce qu'étrangère. "<Nathalie> Mais, dis-moi, pourquoi m'as-tu traitée ainsi, pourquoi m'as-tu abandonnée aussi brusquement?" (p. 104); "<René> Lui aussi a donc connu ce que je vis en ce moment. Oui mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné, pourquoi?" (p. 101). La reprise de la plainte du Christ souligne la réduplication de la représentation victimaire. La représentation des rapports à l'autre passe donc par la répétition de ces stéréotypes de la violence et du paradigme domination/soumission, inversé à la fin dans le cas de Jean-Paul: "Jean-Paul, je voudrais t'embrasser comme un frère. Je t'ai méconnu, je t'ai blessé <...>." (p. 143)

La rupture de la relation identitaire, de la fusion avec la mère met un terme à une représentation fermée dans le cercle de l'origine et de la fin, et favorise l'accès à la différence: "Je voudrais effacer tout cela, et commencer ma vie à neuf, renaître quelque part près de la mer Morte, vivre sous le soleil, parler avec des amis, être juif, guérir les aveugles, agir." (p. 137) Le but du voyage n'est plus la redécouverte du territoire oublié, mais le dépaysement, la découverte de l'inconnu. Le devenir-autre souhaité par le narrateur se réalise donc par la distanciation de la réalité connue qui conduira à l'invention d'un autre monde, étranger

aux déterminismes familial, social et national. Le rejet d'une image trop ressemblante et l'avènement d'une nouvelle image s'effectuent dans le passage à la figure du Christ comme représentation de l'altérité absolue, de l'arrêt de la reproduction du mécanisme victimaire et de la généalogie. Le suicide sera alors une parodie du sacrifice du Fils pour racheter la faute à l'égard du Père et effacer la culpabilité: "Ceci est mon corps, ceci est mon sang." (p. 152) Avec le sacrifice, le roman propose bien une dramatisation de la mort, une "expiation théâtrale" qui n'est plus celle d'Oedipe, mais celle de la figure historique de Jésus. Paradoxalement, la mort signe donc le passage du Mythe à l'Histoire, le retour dans la temporalité, suggéré plus haut par la volonté d'agir.

En somme, la dichotomie nature/culture est polarisée dans les personnages de Madeleine et de Jean-Paul. Autour de la figure maternelle s'amorce une recherche de nature régressive et imaginaire vers l'origine, la pureté, la transparence du langage, concepts auxquels s'oppose Jean-Paul comme figure du mensonge, des conventions et de l'opacité des signes. A travers le personnage de Madeleine est exposée la difficulté de sortir du rapport identitaire qui apparaît comme un refuge compensatoire et un renoncement à affronter l'ordre du réel, édifié sur des conventions et des institutions socio-culturelles autoritaires. Cependant, l'écriture du roman, et les événements du récit, expose l'absence de réel primordial

qui ne serait pas déjà constitué de traces culturelles. Ainsi la fusion imaginaire avec la mère, comme pure propriété, n'est qu'une représentation calquée sur un modèle culturel.

La dualité nature/culture n'implique donc pas l'abandon systématique du pôle culturel. Au plan formel, ce premier roman manifeste déjà une conscience intertextuelle peu répandue dans le contexte littéraire québécois de l'époque: il dévoile ses modèles, présente une réflexion sur le langage, sur les discours du savoir, surtout psychanalytique et religieux. L'intertextualité montre assez bien l'intégration et la fonction générative des nombreux éléments culturels dans le roman.

Le refus du langage, de la médiation du référent par les signes, impliqués dans "l'invention de la mort" entraîne le passage vers le symbolique, défini par J. Baudrillard comme "<...> ce qui met fin <au> code de la disjonction et aux termes séparés. Il est l'utopie qui met fin aux topiques de l'âme et du corps, de l'homme et de la nature, du réel et du non-réel, de la naissance et de la mort."²⁰ Le symbolique permet donc de concilier l'opposition entre le réel et l'imaginaire, la culture et la nature. La résolution du paradigme nature/culture présentée dans le finale réside donc dans une autre organisation du monde dans laquelle culture et

²⁰ Ibid., p. 205. (L'auteur souligne.)

nature seraient en interrelation et qui inclurait la différence et la marginalité: "Le ciel des persécutés, des planteurs de coton, des insatisfaits, des blessés et des fous, n'en est pas moins une véritable trahison plus éternelle que l'éternité elle-même!" (p. 100). C'est dans la figure du Christ, repensé comme individu historique plutôt que comme image de bouc émissaire, qu'apparaît la possibilité de concevoir le changement, par delà la mort.

Conclusion générale

Prochain Épisode présente une interrogation sur la possibilité pour un sujet de s'exprimer dans son unicité et son authenticité. Le roman est construit sur une antithèse formelle entre le code romantique sérieux dont le credo est l'originalité, et sa dérision par le genre sériel et auto-parodique du roman d'espionnage. L'écriture s'indexe sur ces modèles d'emprunt si bien que le sujet ne peut se représenter autrement qu'à travers le discours de l'autre que constitue l'héritage culturel. Avec le renversement du projet autobiographique, se trouve niée toute possibilité d'atteindre à l'originalité du livre: le sujet comme le livre ne se fondent pas en identité mais se construisent sur une répétition dont les variantes permettent de produire la différence. L'effet parodique du roman d'espionnage entraîne la contestation du "métarécit" moderne, qui magnifie le passé tout en s'ouvrant sur le futur et par lequel le narrateur tente de légitimer sa mission. De même que l'échec de l'autobiographe tient à l'utopie de se ménager un espace hors de la répétition, la révolution, comme réalisation "du potentiel originel de l'homme"¹, se solde par un échec. Les notions de Sol, de Race, de Peuple et de Nature sur lesquelles s'était fondé le Romantisme et dont se réclamait encore dans

¹ Jean Baudrillard, "L'Ordre des simulacres", dans L'Echange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", p. 93.

les années soixante la poésie québécoise, de même que l'idée de Progrès mise de l'avant par la modernité, la conception de l'Histoire comme avènement du nouveau se trouvent court-circuitées par l'impossibilité de rompre avec les traces du texte culturel européen. Le mythe d'origine aussi bien que le telos, le futurisme moderne, la théologie de l'Histoire sont renversés par le récit circulaire qui ne propose aucun dépassement. Le roman met plutôt en place les cercles décentrés de l'éternel retour comme puissance du faux.

Le traitement parodique du genre d'espionnage vient renverser l'antithèse idéologique Bien/Mal qui structure toute l'oeuvre d'Aquin. Les romans suivants feront intervenir le modèle du roman policier qui représente le lieu de déploiement privilégié de cette opposition. Le genre policier est évoqué dans Trou de mémoire au niveau de l'énonciation, de la production consciente du roman et sert de contrepoint au mouvement du texte qui tente d'abolir les notions d'identité, de vérité et de nature qui constituent les ressorts idéologiques du récit policier. Dans l'Antiphonaire, le policier fait retour dans la représentation mais sur le mode de l'invraisemblance et du burlesque. Enfin, dans Neige noire, le genre policier retrouve en quelque sorte son archétype dans la forme énigmatique du modèle oedipéen. Dans tous les cas, les narrateurs-écrivains se rangent du côté négatif de l'opposition, exaspèrent cette négativité pour marquer leur

position marginale, leur altérité et inscrire dans l'oeuvre l'hétérogène.

Trou de mémoire problématise le rapport à la loi, au Bien dans une mise en scène qui rappelle à bien des égards la "scène de famille" que Derrida a dégagée dans "la Pharmacie de Platon"². Dans l'organisation platonicienne, l'écriture, le pharmakon, est subordonnée au logos (la parole) comme fondement de la raison, de la vérité et des lois. Par rapport à la figure paternelle du logos comme origine pure, l'écriture représente le poison, le mélange et l'impureté, l'altérité négative à laquelle sont associés le mal, le mensonge et la mort. Liée à la perte de mémoire, elle est répétition de mort dans la mesure où elle est reproduction du même, soumission à la loi. Dans Trou de mémoire, le personnage de Magnant rejoue le drame platonicien entre le logos et l'écriture. Comme empoisonneur et imposteur, c'est-à-dire aussi comme pharmakeus selon la terminologie platonicienne, il usurpe en la parodiant la place du logos; dans un mouvement d'"agression pharmacographique", il infiltre le modèle par l'action parasitaire. L'écriture, devenue parricide, revêt alors les caractéristiques du simulacre: le pharmakon est ambivalent, il rapporte l'un à l'autre, renverse et fait passer l'un dans l'autre les termes des oppositions bien/mal, dedans/dehors, même/autre,

² Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon", dans La Dissémination, Paris, Editions du Seuil, 1972, coll. "Points", p. 77-213.

mémoire/oubli, parole/écriture. L'écriture subvertit les assises de la vérité et de la raison au profit du faux, de l'irrationnel et du criminel. Le roman, dès lors sans présence originaire, exacerbe les illusions, déploie les artifices des constructions langagières: trompe-l'oeil, perspective déformée et simulation, plagiat et contrefaçon. Ces procédés, qui relèvent de l'esthétique baroque, composent le fameux "théâtre total" où spectacle et spectateurs, scène et "regard" fusionnent sous la forme du simulacre qui absorbe dans son fonctionnement même la perception de l'observateur et met fin au spectaculaire.

Dans ce théâtre du faux, chaque intervenant qui commente le discours de l'autre mime le savoir absolu, se met avec ostentation à la place de la loi, marquant par le fait même que toute vérité est de l'ordre de la représentation et ne constitue pas une référence absolue. Le roman se met en scène comme machine textuelle de sa propre constitution et de sa propre performance et se donne ainsi comme allégorie du texte.

L'Antiphonaire simule l'érudition, mime le savoir de la tradition par l'emprunt d'intertextes en latin. Le roman, toujours par le travail de la parodie, joue du même et de l'autre, s'écrit dans le discours de l'autre et le déconstruit. Les énoncés en latin se signalent comme formules et se détachent du texte qui les met en scène. Bien qu'ils

apparaissent surtout dans leur fonction ornementale, intégrés et justifiés grâce à la diégèse, ils n'en demeurent pas moins révélateurs des présupposés idéologiques qui ont servi à édifier la société moderne et à construire, notamment, un certain stéréotype de la femme qui s'est propagé comme idée reçue à travers les siècles.

La réécriture de l'Histoire met en évidence le processus d'interprétation qui intervient dans toute narration et qui produit des modèles de représentation conventionnels. Le choix et la mise en ordre des événements touchant les personnages de Beausang, de Chigi et de Renata Belmissieri forment des images du passé à partir d'un point de vue particulier, donne forme à un modèle du monde et exhibe l'idéologie qui le construit et le circonscrit. Le roman se détourne ainsi des concepts modernes d'Histoire et de totalité et privilégie le particulier et la pluralité des récits de vie. Le rapprochement établi entre les événements et les personnages des deux séries narratives, séparées par plusieurs siècles, conteste la croyance avant-gardiste en un avenir meilleur. Le détour par la Renaissance permet aussi au roman de découvrir le caractère idéologique des savoirs (les dogmes) et, par le fait même, la relativité de la croyance religieuse et de la connaissance qui sont toujours construites par le langage.

L'épilepsie fonctionne comme une métaphore épistémologique qui

connote la crise, l'état d'ébranlement du monde occidental de la modernité qui s'est édifié sur des concepts découverts à la Renaissance: la raison, la conscience et l'individualité, l'autorité des institutions. Le texte brise l'enfermement spéculaire de cette représentation en affectant le personnage allégorique de Christine des attributs de la déraison, du désir, de la perte de soi. Le roman confère également à la représentation un tour carnavalesque, caricatural qui permet de rendre visible et de dénoncer le discours institutionnalisé. Ainsi le texte défait les notions de continuité, de linéarité, de contrôle et revêt la forme de la fragmentation, de l'éphémère, de l'immédiat et de la dispersion.

Selon la conception théâtralisée du simulacre qu'a développée Platon, l'écriture représente le fils parricide qui renverse le modèle paternel ou le logos. Que ce soit l'écrivain imposteur et l'écriture autobiographique en rapports conflictuels avec les modèles littéraires dans Prochain Épisode; l'usurpation parodique du logos par Magnant, le pharmakeus, dans Trou de mémoire; ou encore la copie dégradée du livre reproduit en série et dont la femme est l'allégorie dans sa représentation stéréotypée de l'Antiphonaire; ou enfin, le faux prétendant, Nicolas Vanesse, qui est une image dévorant d'autres images, on trouve thématisées différentes variantes du simulacre platonicien dans la formation des

personnages d'écrivains auxquels il est toujours possible de substituer, nous l'avons vu, la notion d'écriture. Neige noire proposera la formalisation du drame logocentrique dans le modèle oedipéen qui, dans l'oeuvre antérieure d'Aquin, dans l'Invention de la mort par exemple, apparaît aussi comme un schème préfabriqué qui envahit l'imaginaire aquinien et détermine l'écriture. Il fonctionne comme "signifiant de référence"³ et constitue une finalité antérieure aux textes.

Délaissant le champ totalitaire des récits d'émancipation modernes, Neige noire présente un mode de contrôle textuel plus sophistiqué, la simulation, qui adopte pour instruments le code cinématographique et le modèle oedipéen comme système sémiologique second. Le modèle que le système romanesque est contraint de répéter, et le code prévoient, anticipent le programme narratif, le récit. Ainsi, le retard dans l'apparition de la scène incestueuse, qui constitue un écart dans l'ordre du récit, fonctionne comme une mutation que le programme intègre néanmoins: "La forme formante du film rebondit par ses propres agencements et non par le déroulement extérieur dont elle est la représentation." (N.N., p. 101)

Machine cybernétique, le simulacre de Neige noire transmet un message qui provoque chez le spectateur des réactions déjà prévues et contrôlées par le code: "Le montage et le codage

³ Jean Baudrillard, op. cit., p. 87.

exigent en effet que le récepteur démonte et décode selon le même processus. Toute lecture de message n'est ainsi qu'un examen perpétuel de code."⁴ Le spectateur n'est plus qu'un rôle intégré au programme du scénario. Ce dispositif qui vise à produire des stimuli chez le spectateur permet de mettre en scène à un second degré le schéma de la représentation opposant la loi et le désir.

La réduplication exacte du réel à partir d'un autre médium reproductif, le film, effrite le réel, le référentiel. Passant du médium du roman, au scénario et virtuellement au film, le réel s'éloigne, disparaît peu à peu. L'oeuvre devient une allégorie de la mort du réel; elle n'est plus mimémis ou copie puisqu'avec le simulacre et la simulation s'évanouit le référentiel. Le roman, comme pseudo-scénario, exhibe les artifices du réel construit essentiellement par le langage, en jouant sur le kitsch de certaines images-clichés qui sont résumées dans quelques métaphores consacrées comme "l'amour est un voyage", concrétisée par le voyage nuptial en Norvège; le temps perçu et représenté comme substance: "le pouvoir signifierait qu'on peut, par les artifices de l'écriture, surmonter l'inévitable spatialisation du temps <...>." (N.N., p. 195); et Sylvie, la femme-territoire, le stéréotype qui donne lieu à une production sérielle. Comme le souligne P. Klossowski à propos de la fonction des stéréotypes, leur effet

⁴ Jean Baudrillard, op. cit., p. 98.

contraignant sur l'écriture est moins de circonscrire le fantasme que de l'exhiber sous prétexte de l'occulter.⁵ Cette stratégie romanesque expliquerait l'utilisation massive de stéréotypes dans Neige noire afin de convoquer, sur la scène du roman, le fantasme de l'inceste.

L'écriture peut par la répétition du même se soumettre à l'ordre de la loi et des conventions, se produire comme mimesis, comme copie d'un modèle. Si l'ordre social se consolide à partir de la représentation définie comme le triomphe de l'identique, la puissance de la mimesis se fonde sur la reproduction d'images institutionnalisées (les stéréotypes), perçues comme "naturelles" et qui prétendent se constituer comme fondements, comme essences. Les romans d'Aquin proposent plutôt la mise en scène de la mimémis, c'est-à-dire la production de simulacres. L'écriture répète alors mais en revêtant le même comme masque, comme déguisement. Selon P. Klossowski, l'invention du simulacre présuppose l'existence de stéréotypes. L'écriture parodique produit les stéréotypes, les exhibe pour les déconstruire. "Toute la Littérature peut dire: 'Larvatus prodeo', je m'avance en désignant mon masque du doigt."⁶ Les romans

⁵ Pierre Klossowski, "Protase et apodose", L'Arc, no 43, 1970, p. 19.

⁶ Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques, Paris, Editions du Seuil, 1953 et 1972, coll. "Points", p. 32. Aquin cite également cette phrase de Descartes dans la préface à Point de fuite.

d'Aquin prennent comme masques les discours, les codes et les modèles, non pour les utiliser mais pour les critiquer. La théâtralité de ces romans fonde l'écriture dans son altérité, se tenant dans l'entre-deux du même et de l'autre, toujours en déplacement par rapport à elle-même, "cette non-identité à soi lui permettant toujours d'être contre soi retourné".⁷ Elle n'est jamais ce qu'elle montre et se déporte continuellement dans l'écart qu'elle établit par rapport à la représentation. Elle occupe une position ambivalente, investissant de l'intérieur le texte culturel tout en se maintenant à l'extérieur de lui. Comme l'a remarqué R. Barthes, la théâtralité du texte apparaît avec la mise à distance critique du langage: "Aussi ne faut-il pas s'étonner si, à l'horizon impossible de l'anarchie langagière- là où le langage tente d'échapper à son propre pouvoir, à sa propre servilité-, on trouve quelque chose qui a rapport au théâtre."⁸

Chez Aquin, les simulacres romanesques abritent une écriture désirante produite dans un contexte minoritaire. L'omniprésence de la culture européenne dans ces romans apparaît comme une autorité écrasante dont le pouvoir d'assignation, d'attribution risque à tout moment de placer l'autre, c'est-à-dire l'écriture minoritaire, dans

⁷ Jacques Derrida, La Dissémination, Paris, Editions du Seuil, 1972, coll. "Points", p. 148.

⁸ Roland Barthes, Leçon, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 27.

"l'extériorité du négatif", selon la formule de Derrida, qui est le lieu du faux, du mal, de la mort. Cette autorité des modèles culturels européens est thématifiée, par exemple, dans le personnage de H. de Heutz, le professeur d'histoire et le banquier dont la supériorité par rapport au narrateur tient à son savoir culturel et à son pouvoir financier. Pour pallier ces oppositions hiérarchiques entre le centre et la marge, entre l'intérieur et l'extérieur, les romans recourent à une stratégie de rétorsion de cette culture: l'écriture issue de la marginalité s'approprie en les mimant les formes culturelles dominantes. Sous l'action du simulacre, le roman renverse le rapport d'identité entre le modèle et la copie, comme principe de la représentation; la répétition, la reproduction ne sont plus pensées en fonction de l'identique, de la convergence vers le centre, vers le modèle. Le simulacre efface plutôt toute conception hiérarchique, tout principe de vérité, en faisant de la différence le principe premier de la mimésis.

La répétition fonctionnant alors sous l'impulsion du faux, qui pour Nietzsche constituait une puissance, le même et le semblable, le modèle et la copie ne sont plus que simulés. Se constitue ainsi le règne de l'éternel retour. Comme doctrine indissociable des simulacres, l'éternel retour ne fait revenir que ce qui diffère ou diverge, c'est dire qu'il rejettera l'identité et la ressemblance à moins qu'elles ne soient

simulées. Ce faisant, le simulacre et l'éternel retour invalident le critère de la priorité temporelle qui permettait de penser les catégories de l'authentique, de l'origine, de l'originalité. La simulation des discours, des modèles, des codes met fin au référentiel et au mythe d'origine de même qu'elle renverse le telos, le mythe de la fin. Contre l'ordre de la loi, l'éternel retour affirme le chaos, instaure la destruction dans l'acte même de la création.

La construction de simulacres romanesques permet d'effacer les contradictions par la voie de l'indécidable, du paradoxe qui propose la relation, l'oscillation entre les termes des oppositions. Sans attaquer les oppositions de front, la simulation inscrit l'écart de biais par l'action de la double marque, celle de la lecture-écriture, dont l'une se situe à l'intérieur et l'autre à l'extérieur du système déconstruit. Le simulacre en excès sur ce système assume et déplace les paradigmes.

L'Invention de la mort établissait déjà les termes d'une contradiction fondamentale pour la suite de l'oeuvre d'Aquin. Le premier pôle est figuré par le personnage de Madeleine et concerne la quête imaginaire de l'origine, comme signe pur, non réitérable. Origine ou originalité, la question passe au domaine de la création littéraire dans Prochain Épisode, qui oscille entre le désir d'innovation et l'autorité des modèles

culturels. L'origine sera définitivement écartée dans Trou de mémoire où l'écriture parodique se présente comme origine non originaire, renverse le logos en le travestissant en un simulacre d'origine et pratique, notamment, l'emprunt intertextuel et le plagiat. Si tout est texte comme le propose la métafiction historiographique de l'Antiphonaire, alors il n'y a que répétition de signes, que traces et la croyance en l'origine se trouve dénoncée comme illusion. Le second pôle qui scinde la représentation dans le premier roman concerne le réel et plus précisément les signes qui construisent le réel. Le personnage de Jean-Paul concentre dans sa caractérisation toute la problématique de l'ambiguïté, de l'hétérogénéité des signes. A défaut de signe pur, originaire, la vérité du réel, des institutions, du déjà-là, en somme, doit être remise en cause. Neige noire conduira la déconstruction des représentations (de l'ordre de la loi) qui forment le réel à son point extrême par le rituel du meurtre de Sylvie, le rituel constituant un écart par rapport à la représentation refoulante, castratrice: il y aurait donc, selon Baudrillard, cette opposition radicale entre d'un côté, le code, la loi, la transcendance, le refoulement, la barre... et de l'autre, le rituel, la récurrence, la règle du jeu.⁹ On trouve d'autres occurrences du rituel dans l'oeuvre d'Aquin dont le récit circulaire de Prochain Épisode et la référence à Orfeu Negro

⁹ Jean Baudrillard, "Rituel-Loi-Code", dans Violence et transgression, sous la direction de Michel Maffesoli et André Bruston, Paris, Editions Anthropos, 1979, p. 101.

où le mythe européen d'Orphée est transposé dans une autre culture, dans une autre logique, c'est-à-dire ritualisé, aboli dans sa propre valeur et donc détourné de lui-même. Mais en définitive, de la parodie du logos dans Trou de mémoire au détournement de l'intertexte de la modernité européenne de l'Antiphonaire et, enfin, à la machine cybernétique qui fonctionne sans sujet dans Neige noire, c'est toute la stratégie textuelle de la parodie et du simulacre comme répétition masquée, déguisée qui déplace les romans de l'ordre de la loi à la règle du jeu sur les signes. Rituel, paradoxe et simulacre permettent l'échange symbolique, la réversibilité des termes contradictoires. L'oeuvre romanesque fonctionne alors sous l'impulsion d'un rituel particulier, celui de l'éternel retour, déroulant ses cercles décentrés ou, selon l'image utilisée dans Prochain Épisode, l'oeuvre produit un type de répétition en spirale qui chaque fois l'éloigne davantage des notions d'origine, de centre, de référence, de vérité.

Maurice Blanchot croyait que "tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser: je suis la révolution... en réalité n'écrit pas." Cette fonction de l'écriture rappelle la conception d'Aquin, énoncée dans "'Ecrivain, faute d'être banquier'" (1967): si la société confine les écrivains dans "des fonctions d'officiant", l'écrivain peut en retour être "générateur de conscience",

questionner, troubler, remettre en question, renverser les valeurs acquises.¹⁰ Cette pratique de l'écriture a du moins l'avantage pour Aquin de suppléer à l'absence d'action politique réelle à laquelle il a été forcé de renoncer lors de son arrestation en 1964. Ainsi, pour ne pas alimenter le pouvoir des représentations culturelles, sociales, politiques, cette oeuvre questionne le réel par le biais des discours dominants du savoir et des modèles d'autorité qui prétendent le fonder. Mais l'oeuvre oscille entre la fascination qu'exerce l'héritage culturel européen et le désir de s'en écarter. Inscrivant la différence dans la répétition et la relation à double sens des termes opposés, réel/fiction, présence/absence, vrai/faux, modèle/image, les simulacres permettent de mettre au jour, de dévoiler la puissance d'aveuglement des constructions stéréotypées qui tentent d'annuler les différences et d'effacer les contradictions. Ils minent, par l'hétérogénéité qui les constitue et les déconstitue, le pouvoir que possède la culture d'assimiler et d'inclure ce qui la conteste du dehors. L'écriture chez Aquin demeure toutefois dans le non-lieu de la différence. Elle prend le risque quelquefois de frôler sa propre mort, comme en témoigne l'oeuvre inachevée Obombre (1976-1977), dans laquelle le roman à faire est le "miroir du miroir du miroir du roman écrit en 1842 par A.W. Nordenskiöld <...>.", et semble

¹⁰ Hubert Aquin, Point de fuite, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 14.

progressivement s'effacer derrière le modèle:

Chaque phrase de ce livre me rappelle la totalité de l'autre que je ne réussis pas à rattraper et qui m'apparaît encore plus grisant, plus émerveillant à mesure, sans doute, qu'il fuit en rétrovision. Passéisation du livre futur.¹¹

Mais l'oeuvre romanesque d'Aquin n'en propose pas moins une révolution au niveau du langage et des modes de pensée, tentant par la voie oblique de renverser et de dépasser les croyances d'une société, afin de libérer le désir (l'écriture) de l'aliénation dans laquelle on l'enfonce en lui imposant un réel qui n'est pas le sien. Ces romans s'inscrivent bien dans le "moment de démythification"¹² que signe la postmodernité, comme l'a montré G. Vattimo. Ils font entrevoir, à travers le déplacement qu'ils opèrent par rapport au déjà-là et au déjà-dit, l'outre-clôture de ces représentations figées, sans pourtant construire eux-mêmes d'autres mondes possibles, n'ayant pas encore tout à fait achevé leur parcours sur les traces de la modernité.

¹¹ Hubert Aquin, "Obombre (roman)", Liberté, no 135, 1981, p. 20.

¹² Gianni Vattimo, La Société transparente, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, coll. "Eclats", p. 61.

Bibliographie

a) Oeuvres

AQUIN, Hubert, L'Invention de la mort (1959), Montréal, Leméac, 1991, 152 p.

Prochain Épisode, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965, 174 p.

Trou de mémoire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p.

Trou de mémoire, Édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, tome III, vol. IV, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 347 p.

L'Antiphonaire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1969, 250 p.

L'Antiphonaire, Édition critique établie par Gilles Thérien, tome III, vol. V, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 397 p.

"Considérations sur la forme romanesque d'Ulysse, de James Joyce", dans L'Oeuvre littéraire et ses significations, sous la direction de Renée Legris et Pierre Pagé, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1970, p. 53-66.

Point de fuite, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, 162 p.

Neige noire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1974, 264 p.

"Obombre (roman)", Présentation de René Lapierre, dans Liberté, no 135, 1981, p. 15-21.

Blocs erratiques. Textes (1948-1977), rassemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Quinze, 1982, coll. "10/10", 286 p.

Journal 1948-1971, Édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 409 p.

b) Livres

ADORNO, Theodor W., Dialectique négative, Traduit de l'allemand par Gérard Coffin et al., Paris, Payot, 1978, coll. "Critique de la politique", 343 p.

AMOSY, Ruth et Elisheva ROSEN, Les Discours du cliché, Paris, CDU-SEDES, 1982, 153 p.

AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE et Marc VERNET, L'Esthétique du film, Paris, Nathan, 1983, coll. "Université, information, formation", 224 p.

AVALLE, D'Arco Silvio, Charles BOUAZIS et al., Essais de la théorie du texte, Paris, Éditions Galilée, 1973, coll. "A la lettre", 221 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, coll. "Tel", 473 p.

La Poétique de Dostoïevski, Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Présentation de Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970, coll. "Pierres vives", 249 p.

BARTHES, Roland, S/Z, Paris, Éditions du Seuil, 1970, coll. "Points", 278 p.

Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972, coll. "Points", 190 p.

Essais critiques, Paris, Éditions du Seuil, 1964, coll. "Points", 280 p.

Le Plaisir du texte, Paris, Éditions du Seuil, 1973, coll. "Points", 108 p.

Leçon, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 45 p.

Essais critiques III. L'Obvie et l'obtus, Paris, Éditions du Seuil, 1982, coll. "Tel

Quel", 286 p.

Essais critiques IV. Le Bruissement de la lanque, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 417 p.

L'Aventure sémiologique, Paris, Éditions du Seuil, 1985, coll. "Points", 358 p.

BATESON, Gregory, Vers une écologie de l'esprit, Traduit de l'américain par Ferial Drosso et al., Tomes 1 et 2, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BAUDRILLARD, Jean, L'Échange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", 347 p.

Simulacres et simulation, Paris, Éditions Galilée, 1981, 235 p.

De la séduction, Paris, Denoël, 1988, coll. "Folio", 246 p.

La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes, Paris, Éditions Galilée, 1990, 179 p.

BEAUDET, André, Littérature l'Imposture, Montréal, Les Herbes Rouges, 1984, 204 p.

BELLEAU, André, Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, 156 p.

BOUGNOUX, Daniel, Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et en pragmatique, Paris, Éditions La Découverte, 1989, coll. "L'Armillaire", 265 p.

BROCH, Hermann, Création littéraire et connaissance. Essais, Édition et introduction de Hannah Arendt, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, coll. "Tel", 378 p.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, La Raison baroque. De Baudelaire

à Benjamin, Paris, Éditions
Galilée, 1984, 247 p.

BUCK-MORSS, Susan, The Origin of Negative Dialectics.
Theodor W. Adorno and the Frankfurt
Institute, New York and London, The Free
Press and Collier MacMillan Publishers,
1977, 335 p.

CALLE-GRUBER, Mireille, L'Effet-fiction de l'illusion
romanesque, Paris, A.-G. Nizet,
1989, 302 p.

CERTEAU, Michel de, L'Absent de l'histoire, Paris, Mame,
1973, coll. "Repères. Sciences humaines
et idéologies", 185 p.

L'Écriture de l'histoire, Paris,
Gallimard, 1975, coll. "Bibliothèque des
histoires", 361 p.

CHARPENTRAT, Pierre, Le Mirage baroque, Paris, Éditions de
Minuit, 1967, 187 p.

CLICHE, Anne Élane, Le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean
Ducharme), Montréal, XYZ, 1992, coll.
"Théorie et littérature", 214 p.

CULLER, Jonathan, On Deconstruction. Theory and Criticism
after Structuralism, Ithaca, New York,
Cornell University Press, 1982, 307 p.

DELEUZE, Gilles, Différence et répétition, Paris, Presses
universitaires de France, 1968, 411 p.

Logique du sens, Paris, Éditions de Minuit,
1969, 392 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, Capitalisme et
schizophrénie. Tome 1: L'Anti-Oedipe, Paris,
Éditions de Minuit, 1972, coll. "Critique",
470 p.

Capitalisme et schizophrénie. Tome 2: Mille
Plateaux, Paris, Éditions de Minuit, 1980,
645 p.

DELEGUE, Yves, La Perte des mots. Essai sur la naissance de
la "littérature" aux XVIe et XVIIe siècles,

Strasbourg, Presses universitaires de
Strasbourg, 1990, 263 p.

DE MAN, Paul, Allégories de la lecture, Traduction et
présentation de Thomas Trezise, Paris,
Éditions Galilée, 1989, coll. "La Philosophie
en effet", 357 p.

DERRIDA, Jacques, De la grammatologie, Paris, Éditions de
Minuit, 1967, coll. "Critique", 445 p.

L'Écriture et la différence, Paris,
Éditions du Seuil, 1967, coll. "Points",
439 p.

La Dissémination, Paris, Éditions du
Seuil, 1972, coll. "Points", 447 p.

Marges de la philosophie, Paris, Éditions
de Minuit, 1972, coll. "Critique", 396 p.

Positions, Paris, Éditions de Minuit,
1972, coll. "Critique", 133 p.

Glas, Paris, Éditions Galilée, 1974,
291 p.

DOMENACH, Jean-Marie, Le Retour du tragique, Paris, Éditions
du Seuil, 1967, 301 p.

DRESDEN, Samuel, L'Humanisme et la Renaissance, Textes
français de Yves Huon, Paris, Hachette,
1967, coll. "L'Univers des connaissances",
255 p.

DUFRENNE, Mikel, Esthétique et philosophie, tome 2, Paris,
Klincksieck, 1976, coll. "Esthétique", 338
p.

Subversion perversion, Paris, Presses
universitaires de France, 1977, coll. "La
Politique éclatée", 192 p.

DUPUY, Jean-Pierre, Ordres et désordres. Enquête sur un
nouveau paradigme, Paris, Éditions du
Seuil, 1982, coll. "Empreintes", 277 p.

FELMAN, Shoshana, La Folie et la chose littéraire, Paris,

Éditions du Seuil, 1978, 349 p.

- FLORES, Ralph, The Rhetoric of Doubtful Authority. Deconstructive Readings of Self-Questioning Narratives. St-Augustine to Faulkner, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984, 175 p.
- FOUCAULT, Michel, Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", 400 p.
- Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977, 240 p.
- GAGGI, Silvio, Modern/Postmodern. A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 205 p.
- GENETTE, Gérard, Palimpsestes. La Littérature au second degré, Paris, Éditions du Seuil, 1982, coll. "Poétique", 474 p.
- GIOVANNANGELI, Daniel, Écriture et répétition. Approche de Derrida, Paris, Union générale d'éditions, 1979, coll. "10/18", 171 p.
- GIRARD, René, Le Bouc émissaire, Paris, Bernard Grasset, 1982, 298 p.
- GRAFF, Gerald, Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society, Chicago, University of Chicago Press, 1979, 260 p.
- GRIVEL, Charles, Production de l'intérêt romanesque, The Hague-Paris, Mouton, 1973, 430 p.
- HAREL, Simon, Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine, Longueuil, Préface de René Major, Le Preamble, 1989, coll. "L'Univers des discours", 309 p.
- HOFSTADTER, Douglas, Gödel, Escher, Bach. Les Brins d'une guirlande éternelle, Version française de Jacqueline Henry et Robert French, Paris, InterÉditions, 1985, 884 p.

- HUTCHEON, Linda, Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, x, 168 p.
- A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, New York and London, Methuen, 1985, x, 143 p.
- A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, New York and London, Routledge, 1988, xiii, 268 p.
- IMBERT, Patrick, Roman québécois contemporain et clichés, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, coll. "Cahiers du C.R.C.C.F.", 21, 186 p.
- JASPERS, Karl, Nietzsche. Introduction à sa philosophie, Traduit de l'allemand par Henri Niel, Lettre-Préface de Jean Wahl, Paris, Gallimard, 1950, coll. "Tel", 474 p.
- JIMENEZ, Marc, Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité, Paris, Le Sycomore, 1983, coll. "Arguments critiques", 422 p.
- JONES, Ernest, Hamlet et Oedipe, Traduit de l'anglais par Anne-Marie Le Gall, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1967, coll. "Connaissance de l'inconscient", 189 p.
- KLOSSOWSKI, Pierre, Nietzsche et le cercle vicieux, Paris, Mercure de France, 1991, c.1969, Nouvelle Édition revue et corrigée, 367 p.
- KOFMAN, Sarah, Nietzsche et la métaphore, Paris, Payot, 1972, coll. "Bibliothèque scientifique", 210 p.
- Lectures de Derrida, Paris, Éditions Galilée, 1984, coll. "Débats", 190 p.
- KRISTEVA, Julia, Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse (Extraits), Paris, Éditions du Seuil, 1969, coll. "Points", 319 p.
- Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, La Haye/Paris, Mouton éditeur, 1970, 209 p.

La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 645 p.

KRYSINSKI, Wladimir, Carrefours de signes. Essai sur le roman moderne, La Haye/Paris, Mouton éditeur, 1981, x, 452 p.

KUNDERA, Milan, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986, 200 p.

Les Testaments trahis, Paris, Gallimard, 1993, 325 p.

KWATERKO, Jozef, Le Roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire, Longueuil, Le Préambule, 1989, coll. "L'Univers des discours", 268 p.

LABARRIERE, Pierre-Jean, Le Discours de l'altérité. Une logique de l'expérience, Paris, Presses universitaires de France, 1982, coll. "Philosophie d'aujourd'hui", 361 p.

LABORIT, Henri, Eloge de la fuite, Paris, Gallimard, 1981, coll. "Idées", 186 p.

LAFON, Michel, Borges ou la réécriture, Paris, Éditions du Seuil, 1990, coll. "Poétique", 336 p.

LAKOFF, George et Mark JOHNSON, Les Métaphores dans la vie quotidienne, Traduit de l'américain par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, 1985, coll. "Propositions", 254 p.

LAMONTAGNE, André, Les Mots des autres. La Poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, coll. "Vie des Lettres québécoises", 31, 311 p.

LAPIERRE, René, L'Imaginaire captif. Hubert Aquin, Montréal, l'Hexagone, 1991, c.1981, coll. "Typo. Essais", 235 p.

LARUELLE, François, Le Déclin de l'écriture, Paris, Aubier-Flammarion, 1977, coll. "La Philosophie en effet", 285 p.

- LAURENTIS, Teresa de, Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 220 p.
- LAWSON, Hilary, Reflexivity. The Post-Modern Predicament, London/Melbourne, Hutchinson, 1985, coll. "Problems of Modern European Thought", 132 p.
- LEGENDRE, Pierre, L'Amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 269 p.
- LÉVESQUE, Claude, L'Étrangeté du texte. Essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida, Paris/Montréal, Union générale d'éditions/Éditions VLB, 1978, coll. "10/18", 279 p.
- Littérature et postmodernité, Études réunies par A. Kibédi Varga, Groningen, CRIN 14, 1986, 116 p.
- LYOTARD, Jean-François, Économie libidinale, Paris, Éditions de Minuit, 1974, coll. "Critique", 314 p.
- La Condition postmoderne, Paris, Éditions de Minuit, 1979, coll. "Critique", 109 p.
- Le Postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Éditions Galilée, 1988, coll. "Débats", 161 p.
- Leçons sur l'Analytique du sublime, Paris, Éditions Galilée, 1991, 294 p.
- MACCABÉE-IQBAL, Françoise, Hubert Aquin romancier, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1978, coll. "Vie des lettres québécoises, no 16", 288 p.
- MANNONI, Oscar, Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 318 p.
- MARCOTTE, Gilles, Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui, Montréal,

La Presse, 1976, coll. "Échanges", 195 p.

MCCAFFERY, Larry, The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982, coll. "Critical Essays in Modern Literature", 300 p.

MCLUHAN, Marshall et Wilfred WATSON, Du cliché à l'archétype. La Foire du sens, accompagné du Dictionnaire des idées reçues de Gustave Flaubert, Montréal/Paris, Hurtubise HMH/Mame, 1973, 234 p.

MÉNIL, Alain, L'Écran du temps, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, coll. "Regards et écoutes", 199 p.

MILOT, Pierre, La Camera obscura du postmodernisme, Montréal, L'Hexagone, 1988, 83 p.

MORIN, Edgar, Le Paradigme perdu: la nature humaine, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 251 p.

La Méthode 1, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 410 p.

MORIN, Michel et Claude BERTRAND, Le Territoire imaginaire de la culture, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, coll. "Brèches", 182 p.

NEPVEU, Pierre, L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Montréal, Boréal, 1988, coll. "Papiers collés", 245 p.

PARACELSE, Évangile d'un médecin errant, suivi de Paracelse en Alsace, Traduction et postface de Lucien Braun, Paris, Arfuyen, 1991, 95 p.

PARÉ, François, Les Littératures de l'exiguïté, Hearst, Le Nordir, 1992, 175 p.

PATERSON, Janet, Moments postmodernes dans le roman québécois, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.

PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1980, 482 p.

RABATÉ, Dominique, Vers une littérature de l'épuisement,

Paris, José Corti, 1991, 204 p.

- RANDALL, Marilyn, Le Contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme, Longueuil, Le Préambule, 1990, coll. "L'Univers des discours", 264 p.
- RICOEUR, Paul, Temps et récit 3. Le Temps raconté, Paris, Éditions du Seuil, 1985, coll. "Points", 537 p.
- ROBERT, Marthe, L'Ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka, Paris, Bernard Grasset éditeur, 1963, 311 p.
- ROSENBERG, Harold, La Tradition du nouveau, Traduit de l'américain par Anne Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962, 281 p.
- ROSOLATO, Guy, Essais sur le symbolique, Paris, Gallimard, 1974, coll. "Connaissance de l'inconscient", 366 p.
- ROUSSET, Jean, La Littérature de l'âge baroque en France, Paris, José Corti, 1970, c.1954, 316 p.
- RUBY, Christian, Le Champ de bataille post-moderne, néo-moderne, Paris, Éditions l'Harmattan, 1990, coll. "Logiques sociales", 232 p.
- SARDUY, Severo, Barroco, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 144 p.
- La Doublure, Paris, Flammarion, 1981, coll. "Barroco", 160 p.
- SCARPETTA, Guy, L'Impureté, Paris, Grasset, 1985, coll. "Figures", 390 p.
- SCHNEIDER, Michel, Voleurs de mots, Paris, Gallimard, 1985, coll. "Connaissance de l'inconscient", 392 p.
- SIBONY, Daniel, Le Nom et le corps, Paris, Éditions du Seuil, 1974, coll. "Tel Quel", 284 p.
- SMART, Patricia, Hubert Aquin, agent double, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, 138 p.
- Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire d'

- Québec, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 337 p.
- SPANOS, William V., Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1987, xi, 322 p.
- STEINER, George, Réelles Présences. Les arts du sens, Traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991, coll. "Essais", 286 p.
- TANI, Stefano, The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, 184 p.
- Texte, "L'Autoreprésentation. Le texte et ses miroirs", no 1, 1982.
- Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson, Paris, Éditions du Seuil, 1965, coll. "Tel Quel", 318 p.
- THIHER, Allen, Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, 247 p.
- TODOROV, Tzvetan, Théories du symbole, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 375 p.
- Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Éditions du Seuil, 1981, coll. "Poétique", 318 p.
- TUREAYNE, Colin, The Myth of Metaphor, Columbia, University of South Carolina Press, 1970, xv, 241 p.
- UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1978, coll. "Les Classiques du peuple. Critique", 316 p.
- VATTIMO, Gianni, La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne, Traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, Éditions du Seuil, 1987, coll. "L'Ordre philosophique", 189 p.

La Société transparente, Traduit de l'italien par J.P. Pisetta, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, coll. "Éclats", 100 p.

WALL, Anthony, Hubert Aquin entre référence et métaphore, Cadiac, Éditions Balzac, 1991, coll. "L'Univers des discours", 238 p.

WATZLAWICK, Paul, Le Langage du changement. Éléments de communication thérapeutique, Traduit de l'américain par Jeanne Wiener-Renucci avec le concours de Denis Bansard, Paris, Éditions du Seuil, 1980, coll. "Points", 189 p.

WATZLAWICK, Paul, dir., L'Invention de la réalité. Contributions au constructivisme, Traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 378 p.

WAUGH, Patricia, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York, Methuen, 1984, viii, 176 p.

WILDEN, Anthony, Système et structure. Essais sur la communication et l'échange, Traduit de l'anglais par Georges Khal, Montréal, Boréal Express, 1983, lviii, 685 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques, Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Introduction de Bertrand Russell, Paris, Gallimard, 1961, coll. "Tel", 367 p.

ZWEIG, Stefan, Érasme. Grandeur et décadence d'une idée, Traduit de l'allemand par Alzir Hella, Paris, Grasset, 1935, coll. "Les Cahiers rouges", 245 p.

c) Articles

AMOSSY, Ruth, "Stéréotypie et valeur mythique: des aventures d'une métamorphose", Études littéraires, vol. 17, no 1, avril 1984, p. 161-180.

"La Notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine", Littérature, no 73, février

1989, p. 29-46.

AUDOUARD, Xavier, "Le simulacre", Les Cahiers pour l'analyse, no 3, mai-juin 1966, p. 57-72.

BARTH, John, "La Littérature du renouvellement: la fiction postmodernisme", Poétique, no 48, 1981, p. 395-405.

BARTHES, Roland, "Le Discours de l'histoire", Social Science Information/Information sur les sciences sociales, Vol. 6, No. 4, August 1967, p. 65-75.

"Diderot, Brecht, Eisenstein", dans Cinéma: théorie, lectures, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1978, p. 185-191.

BAUDRILLARD, Jean, "Rituel-Loi-Code", dans Violence et transgression, sous la direction de Michel Maffesoli et André Bruston, Paris, Editions Anthropos, 1979, p. 97-107.

BÉDARD, Nicole, "L'Apport d'un inédit: L'Invention de la mort", Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, no 10, été-automne 1985, p. 51-55.

BENMUSSA, Simone, "La Déréalisation par la mise en scène", dans L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Textes recueillis et présentés par Paul Vernois, Paris, Klincksieck, 1974, coll. "Actes et Colloques, 14", 286 p.

BENSTOCK, Shari, "At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text", PMLA, Vol. 98, No. 1, January 1983, p. 204-225.

BÉRUBÉ, Renald, "Le Cid et Hamlet: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik", Voix et images, vol. 1, no 1, septembre 1975, p. 35-56.

BOUCHER, Yvon, "Aquin par Aquin", Le Québec littéraire, 2, 1976, p. 128-149.

BROCHU, André, "Un clavier de langages. Prochain Épisode, de Hubert Aquin", dans L'Instance critique 1961-1973, Présentation de François Ricard,

Montréal, Leméac, 1974, p. 359-368.

BUTOR, Michel, "'La Répétition'" dans Répertoire 1, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 94-109.

CHARLES, Daniel, "Différence et simulacre", Traverses, no 10, février 1978, p. 74-87.

COBLEY, Evelyn, "Sameness and Difference in Literary Repetition", Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry, vol. 3, no 1, mars 1983, p. 248-261.

COHEN, Alain J.-J., "Sémiotique du narcissisme" dans Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet, Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'oeuvre d'A.-J. Greimas, Paris, Amsterdam, Philadelphia, Hadès-Benamins, 1987, p. 213-224.

DAVIS, Robert Con, "The Case for a Post-Structuralist Mimesis: John Barth and Imitation", American Journal of Semiotics, Vol. 3, No. 3, 1985, p. 49-72.

DELEUZE, Gilles, "Renverser le platonisme (Les simulacres)", Revue de métaphysique et de morale, Paris, Armand Colin, 71^e année, no 4, octobre-décembre 1966, p. 426-438.

DERRIDA, Jacques, "La Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", Poétique, no 5, 1971, p. 1-52.

DUBOIS, Jacques, "Code, texte, métatexte", Littérature, no 12, décembre 1973, p. 3-11.

ÉCO, Umberto, "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics", Daedalus, Vol. 114, No. 4, Fall 1985, p. 161-184.

EISENZWEIG, Uri, "Métalangage: les paradoxes de la référence", Littérature, no 27, octobre 1977, p. 105-115.

"L'Instance du policier dans le romanesque. Balzac, Poe et le mystère de la chambre close", Poétique, no 51, septembre 1982, p. 279-302.

GAILLARD, Françoise, "Code (s) littéraire (s) et idéologie. Quelques remarques", Littérature, no

12, décembre 1973, p. 21-35.

- GALARD, Jean, "De la fonction à la fiction. Notes sur le post-moderne en architecture", dans Littérature et postmodernité, Études réunies par A. Kibédi Varga, CRIN 14, 1986, p. 45-54.
- GENOT, Gérard, "Le Destin des récits entrecroisés", Critique, no 303-304, août-septembre 1972, p. 788-809.
- GORI, Roland, "L'Hystérie: état limite entre l'impensable et sa représentation", dans L'Interdit de la représentation. Colloque de Montpellier, Textes rassemblés par Adélie et Jean-Jacques Rassial, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 155-175.
- GRIVEL, Charles, "Sémiotique des représentations" dans Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet, Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'oeuvre d'A.-J. Greimas, Paris, Amsterdam, Philadelphia, Hadès-Benamins, 1987, p. 193-211.
- HOEK, Leo H., "Indifférence, outrance et participation. Dispositifs postmodernistes", dans Littérature et postmodernité, Études réunies par A. Kibédi Varga, CRIN 14, 1986, p. 31-44.
- HÖHN, Gerhard, "Une logique de la décomposition. Pour une lecture de Th. W. Adorno", Revue d'esthétique, no 1 et 2, 1975, p. 97-138.
- HUTCHEON, Linda, "Modes et formes du narcissisme littéraire", Poétique, no 29, 1977, p. 90-106.
- IMBERT, Patrick, "Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne", Études littéraires, vol. 19, no 1, printemps-été 1986, p. 37-47.
- "Hubert Aquin: la traversée des paradigmes", Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly, vol. 57, no 2, avril-juin 1987, p. 29-37.
- "Intertexte, lecture/écriture canonique et différence", Études françaises, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 153-168.

- JENNY, Laurent, "Structure et fonctions du cliché", Poétique, no 12, 1972, p. 495-517.
- "Le Discours du carnaval", Littérature, no 16, décembre 1974, p. 19-36.
- "La Stratégie de la forme", Poétique, no 27, 1976, p. 257-281.
- KLOSSOWSKI, Pierre, "Protase et apodose", L'Arc, no 43, 1970, p. 8-20.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, "Theatrum Analyticum", Glyph 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, <1977>, p. 122-143.
- LE BOT, Marc, "Le Corps peint", Traverses, no 10, février 1978, p. 50-63.
- LEENHARDT, Jacques, "Modèles littéraires et idéologie dominante", Littérature, no 12, décembre 1973, p. 12-20.
- LEFEBVRE, Jocelyne, "Prochain Épisode ou le Refus du Livre", Voix et images du pays, V, p. 141-164.
- LERALU, Josiane, "Hubert Aquin: entre le littéraire et le théologal", Voix et images, no 33, printemps 1986, p. 495-506.
- LYOTARD, Jean-François, "L'Acinéma", dans Cinéma: théorie, lectures, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1978, p. 357-369.
- MAKARIUS, Michel I., "Adorno et le viol de la médiation", Revue d'esthétique, no 1 et 2, 1975, p. 192-206.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette, "Parodie et carnavalisation: l'exemple de Hubert Aquin", Études littéraires, vol. 19, no 1, printemps-été 1986, p. 49-57.
- MÉLANÇON, Robert, "Le Téléviseur vide ou Comment lire l'Antiphonaire", Voix et images, vol. 3, no 2, décembre 1977, p. 244-265.
- MICHELSON, Annette, "L'Homme à la caméra. De la magie à

- l'épistémologie", dans Cinéma: théorie, lectures, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1978, p. 295-310.
- MOUREY, Jean-Pierre, "'Borges' chez Borges", Poétique, no 63, septembre 1985, p. 313-324.
- PATERSON, Janet, "Écriture postmoderne, écriture subversive: Trou de mémoire d'Hubert Aquin", dans Québec-Acadie. Modernité/postmodernité du roman contemporain (Actes du colloque international de Bruxelles, 27-29 novembre 1985), Montréal, Service des publications de l'Université du Québec à Montréal, 1987, ("Les Cahiers du département d'études littéraires, no 10"), p. 87-100.
- PERNIOLA, Mario, "Icônes, visions, simulacres", Traverses, no 10, février 1978, p. 39-49.
- PFERSMANN, Andreas, "L'Expérience du discontinu. Pierre Klossowski et la modernité", Revue des sciences humaines, tome LXVIII, no 197, janvier-mars 1985, p. 35-52.
- PURDY, Anthony, "De 'L'Art de la défaite' à Prochain Épisode: un récit unique?", dans Voix et images, vol. X, no 3, printemps 1985, p. 113-125.
- "Hubert Aquin, romancier", Le Roman contemporain au Québec (1960-1985), Montréal, Fides, 1992, coll. "Archives des lettres canadiennes", tome VIII, p. 53-73.
- RIFFATERRE, Michael, "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", Revue d'esthétique, no 1 et 2, 1979, p. 128-150.
- "La Trace de l'intertexte", La Pensée, no 215, 1980, p. 4-18.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, "Klossowski le tiers exclu", Revue des sciences humaines, tome LXVIII, no 197, janvier-mars 1985, 53-75.
- "Le Spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin", Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa

Quarterly, vol. 57, no 2, avril-juin 1987, p. 79-95.

SABO, Kathy et Greg Marc NIELSEN, "Critique dialogique et post-modernisme", Études françaises, vol. 20, no 1, p. 75-85.

SCHMIDT, S.J., "The Fiction Is That Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature", Poetics Today, Vol. 5, No. 2, 1984, p. 253-274.

SMART, Patricia, "Hubert Aquin essayiste", dans F. Gallays, S. Simard et P. Wyczynski, éd., L'Essai et la prose d'idées au Québec, Archives des lettres canadiennes, tome VI, Montréal, Fides, 1985, p. 513-525.

SÖDERLIND, Sylvia, "Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose", Voix et images, vol. 9, no 3, printemps 1984, p. 103-111.

STOURDZÉ, Yves, "Simulation sans perspective", Traverses, no 10, février 1978, p. 88-101.

TODOROV, Tzvetan, "Voyage en critique américaine", dans Littérature et postmodernité, Études réunies par A. Kibédi Varga, Groningen, CRIN 14, 1986, p. 71-80.

TOULMIN, Stephen, "The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science", Critical Inquiry, No. 9, September 1982, p. 93-111.

VARGA, A. Kibédi, "Le Récit postmoderne", Littérature, no 77, février 1990, p. 3-22.

VEILLON, Olivier-René, "La Question du sens au cinéma", dans Théorie du film, Études sous la direction de J. Aumont et J.L. Leutrat, Paris, Éditions Albatros, 1980, coll. "ça/cinéma", p. 214-222.

VERNET, Marc, "Clignotements du noir-et-blanc", dans Théorie du film, Études sous la direction de J. Aumont et J.L. Leutrat, Paris, Éditions Albatros, 1980, coll. "ça/cinéma", p. 223-233.

VUARNET, Jean-Noël, "Trois Fragments pour Pierre Klossowski", dans Pierre Klossowski et

Pierre Zucca, Roberte au cinéma, revue
Obliques, numéro spécial, 1978, p. 97-
101.

WHITE, Hayden, "Historical Pluralism", Critical Inquiry,
/ Vol. 12, No. 3, Spring 1986, p. 480-493. ✓