

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

I.S.B.N.

THESES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche 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 a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche 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 mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

LA VOIX DE L'INCESTE DANS L'OEUVRE D'HUBERT AQUIN

par

Robert Richard

Département des lettres françaises

Faculté des arts,

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures et de la recherche
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (lettres françaises): Ph.D.



Robert Richard, Ottawa, Canada, 1984.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Je tiens à dire ma reconnaissance à Monsieur Jean-Louis Major dont les remarques critiques durant la rédaction de cette thèse m'ont été extrêmement précieuses. Je voudrais aussi remercier Messieurs Réjean Robidoux et Robert Major dont les questions pertinentes m'ont aidé à préciser ma pensée. Je remercie également Franco Baldini, Alessandro Atti, Massimo Maschini et Ghyslain Charron pour les nombreuses discussions que j'ai eues avec eux sur la psychanalyse et dont j'ai tiré le plus grand profit.

«O Vierge mère et fille de ton fils»

Dante, Paradis, XXXIII, v. 1

TABLE DES MATIÈRES

Page

TABLE DES ILLUSTRATIONS

6

CODE DE RÉFÉRENCES

7

INTRODUCTION

8

CHAPITRE I - Prochain Épisode

Inceste 50

Trou 55

F: La lignée de mort-nés 65

G: ralentissement 76

H: noir / blanc 83

La langue transsubstantielle 85

Le texte judéo-chrétien dans Prochain Épisode 90

La VOIX 95

CHAPITRE II - Trou de mémoire

Inceste 99

Trou 105

F: La lignée de mort-nés 116

G: ralentissement 122

H: noir / blanc 126

La langue transsubstantielle 128

Le texte judéo-chrétien dans Trou de mémoire 132

La VOIX 138

CHAPITRE III - L'Antiphonaire

Inceste	142
Trou	155
F: la lignée de mort-nés	170
G: ralentissement	176
H: noir / blanc	177
La langue transsubstantielle	179
Le texte judéo-chrétien dans <u>L'Antiphonaire</u>	184
La VOIX	187

CHAPITRE IV - Neige noire

Inceste	192
Trou	201
F: la lignée de mort-nés	214
G: ralentissement	219
H: noir / blanc	227
La langue transsubstantielle	229
Le texte judéo-chrétien dans <u>Neige noire</u>	231
La VOIX	246

CONCLUSION

Récapitulation	248
Schémas	255
Le texte aquinien dans la collectivité	267

BIBLIOGRAPHIE

7

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURES

Page

Figure 1	9
Figure 2	68
Figure 3	70
Figure 4	71
Figure 5	72
Figure 6	87
Figure 7	121
Figure 8	121
Figure 9	129
Figure 10	174
Figure 11	174
Figure 12	180
Figure 13	216
Figure 14	216
Figure 15	230
Figure 16	255
Figure 17	256
Figure 18	262
Figure 19	265
Figure 20	265
Figure 21	265
Figure 22	266
Figure 23	266

CODE DE RÉFÉRENCES

Interdit avec un I majuscule renvoie à l'Interdit de l'inceste, pour distinguer cet Interdit des lois et interdictions émis par une instance étatique.

Les initiales suivies d'un chiffre renvoient aux oeuvres suivantes:

- | | | |
|-------------|---|--------------------|
| <u>PE</u> : | Hubert Aquin, <u>Prochain Épisode</u> ,
France, Montréal, 1965. | Cercle du livre de |
| <u>TM</u> : | Hubert Aquin, <u>Trou de mémoire</u> ,
France, Montréal, 1968. | Cercle du livre de |
| <u>A</u> : | Hubert Aquin, <u>L'Antiphonaire</u> ,
France, Montréal, 1969. | Cercle du livre de |
| <u>NN</u> : | Hubert Aquin, <u>Neige noire</u> ,
France, Montréal, 1974. | Cercle du livre de |
| <u>PF</u> : | Hubert Aquin, <u>Point de fuite</u> ,
France, Montréal, 1970. | Cercle du livre de |
| <u>BE</u> : | Hubert Aquin, <u>Blocs erratiques</u> ,
Montréal, 1977. | Editions Quinze, |
| <u>CL</u> : | Pierre E. Trudeau, «La nouvelle trahison des clercs»,
<u>Cité Libre</u> , No. 46, avril, 1962. | |

INTRODUCTION

Cette thèse porte sur l'inceste dans l'oeuvre d'Hubert Aquin. Nous intéressera, d'abord et avant tout, le corpus romanesque d'Aquin. Mais afin d'étendre la base d'intelligibilité du thème de l'inceste, nous aurons recours, surtout dans cette introduction et dans notre conclusion, aux essais publiés dans Point de fuite et Blocs erratiques.

L'inceste désigne un rapport sexuel entre consanguins. Or, il y a, chez Aquin, une puissante thématique incestueuse, de sorte que l'on peut même parler d'une théorie de l'inceste et de l'Oedipe.

On connaît l'essentiel de la constellation oedipienne telle qu'articulée par Freud. L'enfant éprouve un désir pour la mère, désir de s'unir sexuellement avec elle. Le père est perçu, par l'enfant, comme son rival. Il est celui qui possède la mère ardemment désirée par l'enfant. Menaçante, la seule présence du père impose un NON, un Interdit. Refoulant son désir pour la mère, l'enfant se mettra à la recherche d'une autre femme avec laquelle il n'a aucun lien de parenté. L'union avec celle-ci est permise. Or, nous débordons déjà sur la vision anthropologique de l'Interdit de l'inceste, vision selon laquelle l'Interdit est le fondement de toute culture, car cet Interdit oblige l'enfant de quitter la cellule familiale, de prendre une femme issue d'une autre cellule familiale, tissant ainsi des liens sociaux.¹

C'est, très rapidement esquissé, le concept de l'Oedipe tel qu'on peut le trouver dans une certaine vulgate psychanalytique. C'est, si l'on veut, la version canonique de l'inceste et de l'Oedipe. Or, nous savons que l'évolution de la psychanalyse depuis Freud n'a pas été de

¹ Dans l'histoire de l'Oedipe Totem et Tabou est une sorte de passage. L'Oedipe y devient l'événement fondateur non plus seulement dans l'histoire du sujet mais dans celle de l'humanité. Or le récit de cet événement originel par lequel Freud fonde sa théorie du Père repose sur des données invalidées par des développements ultérieurs du savoir ethnologiques, critiques que Freud a toujours refusées de prendre en considération.

Malinovski fut un des premiers anthropologues à critiquer la thèse de Freud de façon systématique et à l'aide d'observations précises faites parmi les Tobriands. Il constatait que, chez ce peuple, c'est l'oncle et non le père qui est la cible de tous les sentiments ambivalents du fils et que c'est la soeur et non la mère autour de laquelle cristallisent les désirs incestueux du fils.

À ces critiques Ernest Jones répondra que l'oncle n'est qu'un substitut du père, comme la soeur l'est de la mère, et que le système matrilineaire des Tobriands avec son "complexe avunculaire" se serait développé par mouvement de défense contre l'Oedipe primordial.

Malinovski adresse une autre critique à Freud, moins facile à neutralisée cette fois, et selon laquelle Totem et Tabou serait basé sur un raisonnement circulaire. Si la culture ne s'érige que sur le cadavre du père, comment les fils peuvent-ils comploter son meurtre alors que le complot présuppose déjà l'existence de la culture?

Le texte de Freud est ici selon nous irrémédiablement pris en faute. Mais il s'agit d'avancer, à travers le texte d'Aquin et la théorie implicite de l'Oedipe qui s'y profile, la proposition selon laquelle tout esprit de communauté est incestueux pour que les éléments du débat se trouvent reformulés et relancés.

Selon cette perspective il faut distinguer le meurtre du père du parricide - ce que Freud ne fait jamais.

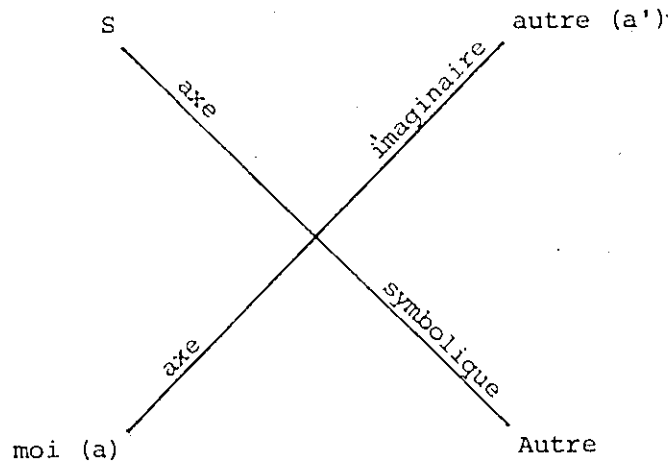
Le meurtre du père permet l'équitable distribution des femmes entre les fils. Il permet ni plus ni moins d'organiser et donc de raffiner la violence, le meurtre du père. Le père mort (qui n'est autre que la femme enceinte) est ce père repérable, figé dans la lettre morte qui fonde l'organisation sociale sans laquelle aucun partage équitable de la Femme, de la Mère n'est possible. C'est dire que le meurtre du père a tout à voir avec la reproduction, la répétition, enfin avec le désir d'une homogénéité sans faille.

Le parricide par contre a lieu lorsque le sujet se situe par rapport à un Père irrepérable (la majuscule indiquant qu'il s'agit, chez Aquin du moins, du Père biblique, de celui qui est irrepérable de n'exister que dans le NOM), innommable. Il s'agit de la part du sujet d'une identification à la paternité comme fonction et non comme réalité. Dans le parricide, la paternité est 'épuisée par le haut', généralisée - de sorte que la femme n'enfante plus. La reproduction (l'effet Mère) est, de ce fait, impossibilisée, bref, l'inceste se trouve interdit dans l'acte... ainsi que la pérennité de la communauté.

C'est à un tel point que la dissidence aquinienne rejoint, bien au-delà de la dissidence freudienne, un film comme Apocalypse Now de Francis Ford Coppola, film qui tourne, comme l'oeuvre d'Aquin, autour de la question du parricide.

tout repos. La façon de concevoir l'Oedipe n'a pu que s'en ressentir. De L'Anti-Oedipe de Félix Guattari et Gilles Deleuze¹ à l'oeuvre de Lacan, la distance est énorme. Chez Guattari et Deleuze, la référence oedipienne est constante, tout comme est constant, chez eux, le refus d'«oedipianiser», d'accepter l'Interdit imposé par un père autoritaire, le refus, donc, de rentrer dans l'ordre. (La position aquinienne, nous le verrons, est autrement subtile: c'est en acceptant l'Interdit que l'on échappe à toute normalisation.) Les mots «inceste» et «Oedipe» sont à toutes fins *utiles* absents du texte lacanien, même si la notion freudienne de l'Oedipe alimente, de façon souterraine, tout l'oeuvre de Lacan à commencer par le Schéma L²:

Figure 1



¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Oedipe (Seuil, Paris, 1972), 494 p.

² Cf. Jacques Lacan, Écrits (Seuil, Paris, 1966), p. 53. Nous simplifions quelque peu la présentation de ce schéma.

L'enfant, comme petit autre (a), se repère en la mère, cet autre petit autre (a'): c'est l'axe imaginaire. Le père ici n'est plus le père réel, mais le grand Autre, le langage qui vient couper, interrompre le rapport imaginaire, rapport spéculaire a-a', instaurant l'axe symbolique.

On peut déjà projeter, sur ce Schéma L, le projet aquinien. La fameuse question des doubles, devenue archétypale dans la critique aquinienne, se rapporte à l'axe imaginaire, alors que les diverses formes d'empêchements (sentiment d'immobilité, de «stase volcanique» (PE 70)) se rapportent à l'axe symbolique, à l'interdiction énoncée par le grand Autre, interdiction que Lacan formule comme NOM-DU-PÈRE derrière lequel il n'est pas difficile d'entendre un NON-DU-PÈRE, c'est-à-dire, l'Interdit de l'inceste. La mise en acte du NOM-DU-PÈRE engendre, comme on le voit dans le Schéma L, un quatrième terme: le sujet que Lacan symbolise par un S pour rappeler le ES allemand de Freud (le ça en français). Ailleurs, Lacan symbolise ce même S, ce même sujet de l'inconscient, par un \$ pour signifier que le sujet est barré dans son désir, que son accès à la mère est barré.

On rencontre les mots «Oedipe» et «inceste» beaucoup plus souvent dans l'oeuvre du psychanalyste italien, Armando Verdiglione, que dans celui de Lacan. Mais, comme chez Lacan, il n'y a aucun exposé suivi de l'Oedipe, de sorte qu'à vouloir ressusciter, de l'oeuvre de Verdiglione¹, une théorie cohérente de l'inceste, le lecteur ne saura jamais s'il

¹ Armando Verdiglione, La Dissidence freudienne, (Figures/Grasset, Paris, 1978, 314 p.);

La Peste, (Galilée/Spirali, Paris, 1981, 282 p.);

Dieu, (Grasset, Paris, 1981, 252 p.)

n'écrit pas, s'il n'invente pas cette théorie à partir de bribes et de tout ce lacis d'allusions caractéristiques du texte verdiglione. C'est dire que le lecteur de Verdiglione ne peut ou ne pourra déterminer s'il est, lui-même, en position de lecteur ou d'écrivain. Nous retrouverons cette confusion lecteur/écrivain chez Aquin où elle aura comme fonction de faire exister un point hors-idéologie.

Un des concepts majeurs de Verdiglione est celui du semblant (à ne pas confondre avec le semblant chez Lacan). Il s'agit du point de fuite autour duquel s'organise la parole ou le langage. Ce point est impossible à élucider, impossible à représenter. Il n'est, en fait, rien d'autre qu'un point vide. On n'est pas sans repérer les résonances avec l'oeuvre d'Aquin à commencer par le titre de le premier recueil d'essais, Point de fuite.

Nous ne voulons évoquer que rapidement l'oeuvre de ces trois psychanalystes (Freud, Lacan, Verdiglione). La théorie implicite de l'Oedipe chez Aquin est autrement complexe que celle de Freud. Par contre, cette théorie aquinienne (et on nous permettra de l'appeler «théorie» bien qu'elle soit implicite) trouve des échos chez Lacan et chez Verdiglione. Nous nous contenterons toutefois de mettre au jour la théorie aquinienne pour ne faire que de brèves allusions à Lacan et à Verdiglione. On pourra ainsi goûter à peu de frais (c'est-à-dire, sans entrer dans une mise en parallèle exhaustive entre Aquin et Lacan-Verdiglione) l'étonnante originalité d'Aquin qui, dès 1962, avant que ne soit répandu l'oeuvre de Lacan, élabore une théorie complète bien qu'implicite de l'Oedipe.

Il est même possible d'affirmer que la théorie aquinienne marque un progrès par rapport à ce que l'on peut déceler chez Lacan. Il y a, chez

Lacan, d'abord l'effet de captation imaginaire, ensuite l'effet de rupture provoqué par le NOM-DU-PÈRE. C'est-à-dire, l'enfant entre dans le rapport spéculaire avant de voir ce rapport interrompu, brisé par l'arrivée, pour ainsi dire, à angle droit de l'axe symbolique. Chez Aquin, les deux moments, les deux axes (imaginaire et symbolique) sont simultanés, de sorte que, transposant les termes lacaniens dans le texte aquinien, le symbolique est l'imaginaire en acte, c'est-à-dire, l'Interdit est l'inceste en acte.

C'est René Girard qui, adressant une critique à Freud, l'étend à Lacan:

La séparation du désir objectal et du narcissisme, chez Freud, résulte déjà de cette impuissance à dégager le mécanisme de structuration. C'est la même impuissance chez Lacan et c'est la même séparation trop absolue entre les structurations symboliques qui relèvent d'un Oedipe réinterprété et les rapports dits duels qui relèvent d'un narcissisme réinterprété, le stade du miroir. L'impuissance à penser les deux choses dans leur dépendance réciproque, se traduit par le caractère absolument statique du système, comme chez Lévi-Strauss, par l'absence de toute dimension temporelle (...) ¹

Or, la théorie aquinienne apporte, pour ainsi dire, une correction en acte à ce trop strict départage entre le symbolique et l'imaginaire. Nous disons «en acte», car, bien entendu, le texte d'Aquin ne polémique avec aucun texte sur cette question.

Notre façon de procéder sera très simple: dans quatre chapitres correspondant aux quatre romans d'Aquin, relever les exemples de rapports

¹ René Girard, Des choses cachées depuis la fondation du monde, (Grasset, Paris, 1978), pp. 555-556.

incestueux. Ces rapports incestueux sont évidents dans Neige noire, mais on trouve des exemples de tels rapports dès Prochain Épisode. En fait, c'est bien avant Prochain Épisode et donc bien avant 1965 que l'on trouve la situation oedipienne dans le texte aquinien. À la fin des années 50, Aquin complète le projet d'un télé-théâtre: La Mort de César, où le «Et tu, Brute» de Shakespeare devient: «Toi aussi mon enfant!» (PF, 82). Le parricide interviendra dans les romans d'Aquin mais dans une forme autrement complexe.

On peut éclairer les deux grands textes politiques de 1962-63 («Profession: écrivain» et «La fatigue culturelle du Canada-français») à l'aide de la théorie aquinienne de l'inceste. Dans «La fatigue culturelle du Canada-français», Aquin fait la distinction entre deux formes d'union (d'universalisme) et donc d'inceste: celle de Pierre E. Trudeau (telle qu'Aquin a pu la lire dans «La nouvelle trahison des clercs» de Trudeau¹) et la sienne propre. Dans l'article d'Aquin, il n'y a aucune mention de l'inceste comme tel. Reste que le simple désir de former une totalité renvoie au désir qu'éprouve l'enfant de s'unir à la mère. Re-traduit en termes oedipiens, le débat Aquin/Trudeau se transcrit ainsi: dans «La fatigue culturelle du Canada-français», Aquin pose la question d'union ou d'universalisme en termes d'inceste impossible, et donc d'«Union (qui) différencie» (BE, 102), alors que, selon Aquin, P.E. Trudeau pose la même question, mais en termes d'inceste possible, d'une Union qui gomme toutes les différences, d'une Union qui, en somme,

¹ P. E. Trudeau, «La nouvelle trahison des clercs», Cité Libre, No. 46, avril 1962, Montréal, pp. 3 à 16.

interdit l'Interdit, qui interdit l'Intervention du NON ou du NOM-DU-PÈRE, et donc qui promet de livrer, sans réserve, la mère à la jouissance de l'enfant. C'est l'utopie qui, sans être ouvertement évoquée par Trudeau, s'insinue dans son texte, «La nouvelle trahison des clercs». Et cette vision utopique suggère que, une fois la trahison des clercs éliminée (Trudeau conçoit les discussions entre intellectuels sur les questions de langue et d'indépendance comme un gaspillage d'énergie et donc comme une trahison, une «indifférence aux grands problèmes de l'humanité» (CL, 12)), TOUT sera possible, on aura droit à toute la réussite. L'accent sur le TOUT évoque la belle totalité que constituent l'enfant et la mère dans le fantasme incestueux:

Si le Québec devenait cette province exemplaire, si les hommes y vivaient sous le signe de la liberté et du progrès, si la culture y occupait une place de choix, si les universités étaient rayonnantes, et si l'administration publique était la plus progressive du pays - et rien de tout cela ne présuppose une déclaration d'indépendance! - les Canadiens français n'auraient plus à se battre pour imposer le bilinguisme (...) Ottawa même serait transformé, par la compétence de nos politiques et de nos fonctionnaires. (CL, 16)

Or, chez Aquin, l'inceste n'est pas refusé, ou du moins sa position ne s'articule pas en termes binaires: inceste *versus* Interdit de l'inceste. Ainsi, loin de les refuser, Aquin désire l'Union, le TOUT, mais en tant qu'impossible. Aquin cherche ardemment le TOUT impossible, ce qui seul conserve à la fois l'inceste (c'est l'idée du TOUT) et l'Interdit (c'est l'idée d'impossible). En termes lacaniens, Aquin veut à la fois l'imaginaire et le symbolique. Le résultat: dans la vision aquinienne, il n'y a aucun sacrifice. Aquin affirmait déjà en 1951 dans une lettre adressée à Louis-Georges Carrier:

Un acte est un sacrifice; il y a tellement de choses importantes qu'il faut mettre de côté, oublier, pour agir. Plus je deviens conscient, plus l'acte à accomplir me devient un sacrifice. (PF, 117)

Mais nous nous avançons. Si l'inceste éclaire ces deux grands textes politiques de 1962 (nous aborderons le deuxième de ces textes, «Profession: écrivain» plus loin), ce n'est qu'en 1965 avec Prochain Épisode que le thème de l'inceste prend toute une ampleur qui, toutefois, restera souterraine jusqu'à 1974 avec Neige noire où l'inceste se joue à ciel ouvert dans les rapports entre Sylvie et Michel Lewandowski.

En plus de former la trame pulsionnelle des quatre romans, l'inceste en alimente la structure et la stratégie d'écriture. L'inceste, mais dans une forme inédite, est le moteur des romans d'Aquin. Chez Aquin, l'inceste ne prend pas la forme usuelle, si l'on peut dire, de fils (ou filles) de la mère, mais celle de filles de son fils, ou filles de sa fille ou encore filles de leurs filles. Au fond, l'inédit de l'inceste aquinien est relatif, car on peut lire au premier vers du dernier chant du Paradis de Dante: «O Vierge mère, et fille de ton fils»¹.

¹ On peut déjà situer la question du NOM-DU-PÈRE par rapport à l'inceste généralisé. La fonction paternelle ne s'y incarne pas dans une entité réelle et extérieure au rapport incestueux comme c'est le cas dans l'inceste simple et dans la vision freudienne de l'Oédipe. Le NOM-DU-PÈRE est l'acte d'intervertir les liens de parenté, il est l'intervention par laquelle se trouve brouillées les voies de retour à la mère (car dans filles de ton fils, il est indécidable si, du point de vue du temps historique, la mère est, pour ainsi dire, en amont ou en aval du fils). La fonction paternelle est une préoccupation constante dans l'œuvre d'Aquin, le plus souvent sous la forme: qui écrit quoi? Dans les trois premiers romans le chassé-croisé des auteurs, des «pères» est extrêmement complexe. Nous verrons dans une note ce chassé-croisé tel qu'il se présente dans Prochain Épisode. Dans Trou de mémoire, on ne

C'est dire que nous serons amené, dans nos analyses, à faire une distinction entre un inceste que l'on dira simple, et un inceste que l'on dira généralisé. Fils (ou fille) de sa mère représente un rapport en inceste simple, alors que fille de ton fils représente un rapport en inceste généralisé. L'inceste simple correspond à l'inceste possible: il est du domaine du possible qu'une mère ait un rapport sexuel avec son enfant. L'inceste généralisé correspond à l'inceste impossible: il est impossible qu'une mère soit fille de son propre fils, cela ne se vérifiera jamais dans la «réalité».

Or, on n'a qu'à réfléchir à la question de l'inceste pour se rendre compte que l'inceste est par définition impossible, car à s'unir avec celle qui a nom de «mère», celle-ci cesse, par cette union même, d'être mère, la mère étant et n'étant que celle avec qui on ne s'unit pas.

À partir de cette constatation, nous pouvons reprendre le débat Aquin/Trudeau (et nous sommes toujours à traduire en termes d'Oedipe ce débat qui ne contient aucune allusion à l'inceste si ce n'est cette men-

¹ (suite)

sait plus qui de Pierre X Magnant, de RR ou même de l'éditeur a écrit tel ou tel fragment du texte; il y a même une discussion infra-paginale entre l'éditeur et RR en ce qui concerne la paternité du pont Saint-Ange à Rome (cf. TM, 49). Dans L'Antiphonaire, le frelatage des textes est la pratique même du texte. Christine écrit au fil du texte de Chigi qui écrit au fil du texte de J.-C. Beausang qui lui-même écrit au fil d'auteurs obscurs. À l'objection qui demanderait: pourquoi ne pas avancer l'équation auteur = mère, au lieu de l'équation auteur = père des écrits, la réponse est que la mère brouillée, excéder, confondus est le père ou la fonction paternelle ou encore: la mère généralisée (cf. par exemple Figure 2) est la fonction paternelle. Cette confusion mère/père se trouve tout à fait explicite dans les premières lignes d'Obombré où la narratrice dit se prendre pour Dieu, pour ajouter:

«je ne suis qu'une vierge écrivante» (Liberté, No.135, mai-juin 1981, p. 16).

tion oblique: « Joyce a choisi d'épuiser cette langue, «maternelle» mais étrangère à la fois, par une inflation folle de signification, de contresens (...) » (BE, 95). La «mère» est ici affolée, épuisée, bref, Interdite, mais aussi elle est Interdite à travers la mère: c'est l'Interdit posé à travers l'inceste): selon Aquin, Trudeau veut rendre l'impossible possible d'où la position idéologique imputable à Trudeau. Faire croire que l'impossible est possible, est une définition succincte de cette fausse conscience qu'on nomme «idéologie». Aquin, au contraire, cherché l'impossible comme impossible.

Si Trudeau vise la réalisation du TOUT dans un avenir quelconque (d'où l'attente, l'effort et l'ordre du sacrifice), Aquin conçoit le TOUT comme réalisable dans l'immédiat, car Aquin vise le TOUT ou l'inceste en acte: «Chaque session d'écriture engendre l'événement pur (...)» (PE, 94). On entend sans peine, dans cet «événement pur», une allusion à l'inceste, à ce contact réalisé entre mère et enfant.

C'est dire que, chez Aquin, il y a cette dimension de l'impossible en acte (l'inceste, on s'en souvient, est impossible). Or, l'impossible en acte ne relève aucunement d'une tentative de rendre l'impossible possible, mais de conserver tout le caractère d'impossibilité, tout le caractère d'Interdit à l'impossible, afin justement de résister à la norme et à la normalisation.

C'est dans l'optique de Trudeau que nous trouvons ce désir de rendre l'impossible possible (dorénavant, nous laissons tomber l'expression «selon Aquin» lorsque nous faisons référence aux idées de P.E. Trudeau. Pour la durée de cette thèse, nous n'adoptons aucun autre point de vue que celui d'Aquin sur l'article «La nouvelle trahison des clercs»).

Trudeau cherche à rendre l'anormal normal, l'imprévisible prévisible; bref, il cherche l'exercice d'une maîtrise sur le mode de la «domination d'un tout légal et extérieur sur ses parties» (BE, 102).

L'optique figurée par l'impossible comme impossible (l'optique d'Aquin) cherche à préserver l'imprévisible et à échapper à toute domination, à toute systématisation.

Comment Aquin s'y prend-il pour conserver la dimension de l'impossible, comment s'empêche-t-il de basculer dans le possible, comment peut-il prévenir toute récupération? Nous répondons, ou plutôt Aquin répond par le «contresens» (BE, 95), par l'«incohérence» (PF, 53): «Il n'y a de monologue vrai que dans l'incohérence» (PF, 53), affirme Aquin.

Le rôle joué par cette incohérence est le suivant: l'incohérence ou le contre-sens est, par définition, ce qu'il est impossible de traduire dans un discours cohérent, ce qui résiste à toute mise en sens. Le projet aquinien se résume à vouloir écrire du contre-sens impossible à traduire en termes de sens, impossible même à dire. Or, on voit se profiler une sorte de filiation entre divers termes. De ce que le contre-sens soit impossible à dire, Aquin tire à la fois l'Interdit de dire et l'Interdit de l'inceste.

Dans la perspective de l'oeuvre d'Aquin, le contre-sens est appelé à fonctionner au sein de la collectivité comme Interdit de l'inceste. Mais puisque ce contre-sens, cet impossible est bel et bien offert à la lecture et à l'écoute, l'Interdit fonctionne à la fois comme inceste en acte.

Par ses écrits, Aquin cherche à rendre la collectivité présente à l'Interdit. On est en mesure d'apprécier l'ambiguïté de cette formule

qui contient deux énoncés contradictoires (et donc en soi «contre-sensés»):

1. présence à l'Interdit, à la Loi qui Interdit l'inceste;
2. présence à l'Interdit, à ce qui est autrement prescrit, c'est-à-dire, présence à l'inceste..

Le texte d'Aquin se présente aux lecteurs, à la collectivité des lecteurs comme la face même de l'énigme, l'impossible à résoudre (on remarque, en passant, cette déviation significative par rapport à Sophocle dont l'Oedipe résoud l'énigme du Sphinx):

La marchandise-écrivain est un animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux à midi et sur trois le soir...
Vous m'avez compris? (C'est mon côté Sphinx...) (BE, 154)

Maintenant que les romans se sont départis de leurs anciens procédés narratifs objectifs (...) le lecteur fait porter sur le livre ou sur l'auteur son investissement; et il assume l'innovation formelle des romans actuels comme s'il s'agissait d'une épreuve antique - l'énigme de la Sphinx, disons. (BE, 266)

Nous avons anticipé plusieurs éléments de notre conclusion pour pouvoir tout de suite lier d'évidence l'inceste à cette question de contre-sens et d'incohérence.

Mais cette anticipation se veut aussi comme, en photographie, ce négatif qu'on tire rapidement pour ensuite développer plus lentement l'image nuancée de la vision aquinienne. Mais avant d'exposer les contre-sens qui abondent dans les romans d'Aquin (cf. les chapitres I, II, III et IV), nous voulons poursuivre dans cette veine d'anticipation.

L'inceste n'existe pas - c'est là un énoncé que l'on peut déduire de ce que l'inceste est impossible. Or, faisant grand cas de cette non-existence, le texte d'Aquin s'articule entièrement autour de la notion

du trou. On y trouve d'innombrables références à des courbes, des cercles, des ellipses. Il n'y a pas jusqu'à l'idée de révolution politique qui ne participe de cette imagerie du trou, la révolution étant, dans son sens sidéral, le circuit que décrit un corps céleste autour d'un point fixe. Ainsi, à travers le sens politique du mot «révolution», la notion de trou n'est pas sans acquérir une connotation de subversion, le trou devenant ce qui perturbe l'ordre, la norme, la totalité indifférenciée de Pierre E. Trudeau (nous rappelons que c'est l'article de Trudeau «La nouvelle trahison des clercs» qui, à travers l'opinion qu'en a émise Aquin, est seul en cause).

Enfin, ce dernier élément d'anticipation: la VOIX, que nous inscrivons ainsi tout en majuscule pour la bien distinguer de la voix humaine, personnelle, de la voix de tel ou tel individu. C'est, si l'on peut dire, de la VOIX de Personne qu'il s'agit, de la VOIX du langage ou du texte, enfin, il s'agit du NOM-DU-PÈRE de Lacan. Or, cette VOIX a ceci de caractéristique, chez Aquin: elle ne s'entend pas. Elle est l'impossible à entendre. Elle est une sorte de profonde poussée lacunaire, bref, elle n'est pas, elle n'existe pas. Son rapport au trou est donc, tout à fait logique: la VOIX qui ne s'entend pas est l'équivalent du trou, de sorte que cette VOIX est l'acte de dire: l'inceste n'existe pas. Elle est l'acte de dire l'Interdit de l'inceste.

C'est le désir d'écrire cette VOIX qui est l'Interdit en acte, c'est-à-dire, qui est le TOUT en acte.

Saussure avait déjà, à son insu, fait l'épreuve de cette vérité¹.

¹ Jean Starobinski, Les mots sous les mots, (NRF, 1971), p. 127.

Dans ce vers de l'Illiade:

Aasen argaleon anemon amegarthos autme,

Saussure entendait simultanément un autre vers, un autre mot:

AGAMEMNON.

C'est-à-dire, il entendait au moins deux énoncés à la fois.

L'erreur de Saussure consiste à avoir voulu à tout prix entendre, dans le vers de l'Illiade, un mot que l'on puisse replacer dans le dictionnaire, un mot qui fasse sens. Même un critique aussi averti que Julia Kristeva tombe dans le piège identique, croyant entendre le mot «phallus» dans un passage des Chants de Maldoror de Lautréamont¹.

AGAMEMNON est plutôt l'incarnation passagère, somme toute imaginaire de la VOIX (on peut accorder au mot «imaginaire» sa résonance lacanienne), car rien n'empêche qu'il y ait des anagrammes des anagrammes, qu'ils traînent, par-delà AGAMEMNON, d'autres anagrammes et que le vers de l'Illiade ne s'ouvre ainsi en abîme vocal, en fuite hors-sens et hors-mot.

On saisit tout de suite les parallèles avec certains éléments que nous avons avancés jusqu'ici dans cette introduction:

- i) le vers s'ouvre en abîme vocal = la VOIX comme trou, comme profonde poussée lacunaire;

¹ J. Kristeva, Σημειωτική, (Seuil, Paris, 1969), p. 186. Cette «erreur» que nous constatons chez Kristeva ne met nullement en cause tout le travail théorique que celle-ci a réalisé sur les paragrammes.

ii) l'imaginaire en acte = l'axe symbolique.

De i), disons que la VOIX est ce qui ne s'entend pas, ce qui fait trou parce qu'elle véhicule tous les énoncés à la fois: le vers de l'Iliade + AGAMEMNON + l'anagramme de cette anagramme + etc. C'est donc par la surcharge d'énoncés qu'il y a effondrement, trouée dans l'ordre de la VOIX, c'est par cette surcharge que la VOIX passe pour ce qui ne s'entend pas. De ce fait, elle (la VOIX) dit ce qui n'existe pas, elle dit l'Interdit.

Disant tous les énoncés à la fois, mais dans l'effondrement, la VOIX dit: le TOUT est impossible comme impossible. C'est-à-dire elle est ce qu'elle dit: elle est le TOUT impossible.

De ii), disons: l'imaginaire en acte ne décrit rien d'autre que le passage d'une concrétion sonore à l'autre sans répit et dans la vitesse infinie de l'instantané. La VOIX, qui instantanément donne naissance à tous les énoncés, engendre ainsi l'«Union qui différencie» (BE, 102). Tous les énoncés ainsi présents à la seule VOIX, conservant leur différence jusqu'à former, par le brouillage, un vide, un trou sonore.

L'erreur de Saussure et de Kristeva, disions-nous, consiste à avoir plié leur écoute pour n'entendre qu'une seule concrétion sonore, un seul plein sonore dans toute l'aire de la différence qu'ils «vocalisaient».

Au fond, Saussure refusait d'entendre la différence elle-même qu'il véhiculait dans l'acte de parole. En prononçant le vers de l'Iliade, en prenant cette parole, Saussure, d'abord et avant tout, disait le dire lui-même; il disait la VOIX qui ne dit pas autre chose qu'elle-même: aucun mot, aucune anecdote, aucune Histoire, seule la VOIX se disant.

C'est le contre-sens: la VOIX qui dit, tout en ne disant rien, et donc qui se contre-dit.

Seule la VOIX dit son refus de dire. Aquin rêvait de «produire un écrit dominé par une thématique de refus d'écrire, non-sens qui ne saurait accéder à une signification que par l'explosion simultanée de tous les bâtons de dynamite (...)» (PF, 51. Nous soulignons).

Nous venons d'ajouter, à cet arsenal de mots que nous avons accumulé (inceste, Interdit, VOIX, impossible), le mot «différence». C'est à ce point-là que, parti du langage, le projet aquinien y retourne.

Dans le Cours de linguistique générale¹, Saussure définit la langue comme un système d'oppositions, définition que l'on peut indifféremment traduire ainsi: la langue est un système de différences. Or, le seul élément que la langue ne peut pas dire, c'est cette différence qui en est pourtant le moteur. La différence est impossible à dire, elle le sera toujours. Inutile de tenter de dire cette différence.

Or, le génie d'Aquin consiste à laisser entendre la différence comme ce qui ne s'entend pas, et donc, par son oeuvre, à laisser entendre la VOIX; «L'écrivain n'est assurément pas un spécialiste de la grammaire, mais bien plutôt un spécialiste de la parole» (BE, 260. Nous soulignons). Enfin, Aquin a fait le lien entre cette différence impossible à dire et l'Interdit de l'inceste.

Ce n'est pas une loi extérieure, une «domination d'un tout légal et extérieur sur ses parties» (BE, 102) qui énonce l'Interdit de l'inceste, qui édicte de haut. C'est une loi immanente au langage.

¹ F. de Saussure, Cours de linguistique générale (Payot, 1976).

Dans le premier cas (celui d'une loi extérieure), il y a une différence entre le dominateur et le dominé, une différence possible; la confusion n'est pas permise. Le système d'oppositions se soutient de l'élimination de toute confusion.

Dans le deuxième cas (la loi comme immanente au langage), il y a confusion entre le dominateur et le dominé. Ce deuxième cas permet justement d'occuper toutes les positions à la fois, même les plus contradictoires (dominateur + dominé), et donc, par la confusion, d'écrire la différence impossible.

Dans le premier cas (loi extérieure), toutes les différences se trouvent rendues possibles, toutes les oppositions, et ainsi toute la violence.

Dans le deuxième cas (loi immanente), la différence impossible, proprement inouïe est donnée à entendre, mais dans ce moment de réconciliation (de non-violence) de la VOIX.

C'est la différence comme différence (la Differenz als Differenz de Heidegger), l'impossible comme impossible. Il ne s'agit plus ici des différences permises, considérées possibles par une loi extérieure, mais de la différence comme différence, de la différence absolue, inentamée, entière, bref, de la différence qui unit, qui ne se définit pas par son insertion dans un système d'oppositions, c'est-à-dire, par son insertion dans un système de violence.

Le passage de la loi extérieure à la loi immanente, c'est le passage de la dialectique d'opposition à la dialectique d'amour:

La dialectique d'opposition doit devenir une dialectique d'amour.
La cohérence universelle ne doit pas se faire aux prix de

l'abdication de la personne ou des «rameaux humains».
(BE, 101. Aquin souligne).

Or, dans cette différence entière, qui ne se définit pas dans la synchronicité signifiante d'un système d'oppositions¹, on reconnaît le S_1 , le signifiant-maître de Lacan. Dans le système de Lacan, le signifiant-maître est ce premier signifiant à poindre de sa singularité, de sa singularité impossible, car il est impossible de concevoir l'existence d'un seul signifiant. Un signifiant, selon la linguistique, n'est signifiant que de s'opposer au moins à un autre signifiant. Reste que Lacan privilégie cet impossible (mais comme impossible) d'un signifiant un qui, de sa singularité, inonde de sens le système qu'il supporte.

Il est, ce signifiant, le seul à ne pas s'opposer à un autre signifiant, et donc, à ne pas entretenir un rapport de violence avec d'autres signifiants. Et c'est de ce fait (du fait d'être non-violent) qu'il inonde de sens le système qu'il met en marche. Sa position est, au fond, celle de Dieu.

Dans L'Envers de la psychanalyse, Lacan dit:

Pour l'analysant S , son savoir S_2 c'est son contenu manifeste.
Pour l'analyste, le contenu latent est un S_1 , c'est l'inter-
prétation (ce qui s'ajoute à S_2 pour lui donner du sens).²

¹ La différence comme différence ne relève pas de la synchronicité signifiante. Elle ne relève pas non plus de la diachronie ou de la chronologie, mais du temps comme fonction.

² Jacques Lacan, L'Envers de la psychanalyse, (Ed. Pirhanas, s.d.), p. 46.

Le S_1 est certes ce signifiant à partir duquel on ne peut pas rejoindre tous les autres. Mais c'est le cas de tout signifiant, tout signifiant quel qu'il soit pouvant mener à tout autre. C'est le principe de la synchronicité signifiante. C'est donc que tout signifiant est clivé en sa matière sonore (cette densité qui le constitue, cette différence possible que la voix individuelle fait entendre: c'est la concrétion imaginaire, le S_2), et en une dimension vectorielle qui est justement le S_1 (que seule la VOIX fait entendre comme ce qui ne s'entend pas). C'est cette dimension vectorielle qui est une et unique, et qui est la mouvance, le parcours, l'acte du système signifiant, en somme qui en est la dimension temporelle.

Or, le S_1 est de l'ordre de l'Urverdrängung (le refoulement originare). Lacan dit dans Le Séminaire XI:

le sujet (...) ne se constitue que de l'Urverdrängung, de la chute nécessaire de ce signifiant premier.¹

L'intérêt de ce parallèle entre la différence comme différence et le S_1 de Lacan peut s'exprimer en trois temps:

- i) Plusieurs éléments de la modernité se trouvent éclairés d'une seule lumière. Les analyses en termes de sémouvance ou centrées autour du sujet de l'énonciation se trouvent soudain mises en rapport d'intelligibilité avec l'Interdit de l'inceste. La dissidence de l'un et de l'autre (sémouvance et Interdit) par rapport au politi-

¹ J. Lacan, Le Séminaire XI (Seuil, Paris, 1973), p. 227.

que se trouve clairement située ou définie. Ainsi le célèbre:

«Soyez réaliste, exigez l'impossible!», tracé sur un mur de Paris en mai 68 par une main anonyme, peut, quel qu'ait été le sens voulu par son auteur, se traduire comme suit: Soyez réaliste, exigez du S_1 , de la différence impossible qui ne se laisse pas définir par un système d'oppositions et de violence! Or, le «Soyez réaliste» comporte lui aussi son moment de vérité, car la vision aquinienne de la différence comme différence ne relève aucunement d'une utopie, d'un rêve, d'un idéal; mais de ce qui est, pour ainsi dire, «réellement réalisable» dans l'écrit. Seul dans l'écrit peut-il y avoir l'écoute d'une non-violence absolue. C'est cet «événement pur»

(PE, 94) qu'amène chaque session d'écriture dans Prochain Episode¹.

¹ De tous les romans d'Hubert Aquin, Prochain Episode a le plus contribué à la conception de l'oeuvre aquinien comme annonciateur d'une révolution à venir. Mais on ne peut donner dans cette interprétation qu'à condamner d'autres éléments ou, pour ainsi dire, d'autres régions de l'oeuvre d'Aquin au non-sens ou du moins au gratuit, tel son refus du sacrifice (cf. la lettre de 1951 déjà citée, adressée à Louis-Georges Carrier), telle l'insistance sur ce qu'on peut appeler un présent intensif («(...) vision suspensive du temps (...) le présent se trouvait épaissi par ce ralentissement (...)» (NN, 261)), telle, dans la même veine, la vision aquinienne du temps où se trouve brouillée la distinction entre un avant et un après, entre un temps avant la révolution et un temps après la révolution («J'étais demain, je serai hier» (NN, 125), enfin, tel l'algorithme de l'oeuvre d'Aquin que nous allons appeler l'inceste généralisé (fille de ton fils) par lequel le temps historique se trouve rendu impossible, car il est indécidable qui, de la fille ou du fils, a précédé l'autre, et donc qui des deux est l'achèvement, l'aboutissement de l'autre. Dans l'analyse de l'oeuvre romanesque d'Aquin, notre approche consiste à accorder égale valeur à toutes les régions du texte (c'est la méthode de Freud), ce qui oblige à énoncer des hypothèses qui soient assez universelles pour tenir compte d'autant d'éléments textuels que possible sans exclusion, idéalement pour tenir compte de la

¹ (suite)

totalité du texte, mais il s'agit peut-être là d'une limite impossible à approcher. Voir le texte d'Aquin depuis le point de vue de sa totalité, de son TOUT est le point de vue impossible que nous cherchons à mettre au jour dans nos analyses. C'est au fond la scène originaire du texte que nous voulons laisser entendre. Dans ce sens nous acceptons de situer notre travail dans la lignée de l'analyse de l'homme aux loups où Freud s'est justement acharné à mettre au jour la scène originaire. Cette scène originaire est évidemment impossible à écrire. C'est-à-dire; le texte d'Aquin ne peut écrire sa propre scène originaire car c'est elle qui écrit le texte aquinien, ou du moins, c'est à partir d'elle que s'écrit le texte. Mais revenons au problème avec lequel nous sommes partis: Prochain Épisode laisse entendre que la révolution n'est pas encore, mais à venir. Certes, on peut lire dans ce premier roman:

D'un instant à l'autre, je vais sûrement trouver le mot qui me manque pour tirer sur H. de Heutz. Tout est mouvement; pourtant je reste figé et j'attends, l'espace de quelques secondes, pour frapper juste. (PE, 165)

Voir dans cette citation une révolution historique qui se fait attendre, qui n'aura lieu que dans un avenir lointain, c'est ne pas tenir compte du TOUT logique de l'œuvre d'Aquin où l'attente est déjà l'acte (où l'Interdit est déjà l'inceste). Ce TOUT décrit ou plutôt écrit un temps où se trouvent toujours déjà confondus le début et la fin, l'annonce et la réalisation. C'est-à-dire, cette écriture, cette parole aquinienne est la course folle vers cette révolution à venir qu'elle ne cesse d'incarner à tout moment. Effectivement, le héros affirme, à la toute fin du roman, que le jour viendra où il tuera H. de Heutz, rejoindra K à la terrasse de l'hôtel pour enfin pouvoir inscrire le mot FIN à son roman. Or, c'est précisément ce qu'il fait:

Et, quelques lignes plus bas, j'inscrirai en lettres majuscules le mot:

FIN

Le héros inscrit donc bel et bien le mot FIN, ce qui veut dire qu'il a effectivement tué H. de Heutz, qu'il a déjà rejoint K et que l'écriture, le roman que nous venons de lire est déjà cette révolution en acte que le roman semblait décrire comme à venir.

ii) La chute de ce signifiant premier rappelle la Chute d'Adam. Ce qui se joue ou se re-joue dans le refoulement originaire de Freud et le S_1 de Lacan (et comme à l'insu de ces deux psychanalystes), c'est le péché originel. Et c'est ce péché, cette faute originelle qui est, chez Aquin, la différence comme différence, qui est l'impossible à dire, l'inavouable comme ce qu'il y a de plus honteux. C'est justement autour du péché originel que tourne, dans L'Antiphonaire, toute la thématique de la honte et de l'inavouable. Robert Bernatchez oblige Christine à «confess(er) (...) l'abominable vérité» (A, 76). Plus loin dans le texte, Christine écrit que «Franconi me retourna et je me retrouvai - plus honteuse encore - couchée sur lui...» (A, 228). Plus loin encore, elle écrit:

Jean-William me manque (...) pourtant, je sais bien qu'il m'a frappée, battue, affreusement traitée - mais puisque je ne méritais rien de mieux... Mon Dieu, je devrais taire en moi le désir impudique que j'éprouve pour Jean-William (...). (A, 241. Nous soulignons).

De plus, la référence à l'Arbre de vie du Paradis Terrestre se retrouve dans le nom même de Jean-William Forestier, et, obliquement, dans les citations du Cantique des cantiques:

J'ai désiré l'ombrage de mon bien-aimé, et m'y suis assise, et son fruit a été doux à mon palais... (A, 224)

Enfin, Christine d'expliquer à Robert ce à quoi ressemblait la vie de couple de Chigi et Antonella:

pour l'ancien abbé et la jeune veuve, cela ressemblait à la futilité bienfaisante de la vie d'Adam et Eve au Paradis Terrestre (...) (A, 153).

Le péché originel est la différence impossible qui ne se définit pas (et donc ne s'avoue pas) car ne participant pas d'un système d'oppositions. Mais, c'est justement à cause de cela qu'il est le signe de la liberté et le signe de l'individu. (c'est-à-dire, du sujet), le péché originel étant le moment de non-assimilation dans la dialectique d'opposition étatique. C'est dire le rôle profondément subversif du péché originel et de la différence impossible au sein d'un État violent.

- iii) Lacan dit bien que le sujet (l'individu) se constitue de la chute du S_1 , se constitue de la chute du message qui, disant la perte, se perd, s'effondrant dans le trop plein. C'est-à-dire, nous l'avons vu au moment de parler des anagrammes et de la VOIX, que c'est la surcharge ou la présence de toutes les voix qui engendre la chute, la trouée. C'est par le contact avec le multiple que le sujet se découvre dans son unicité, dans cette singularité irrepérable et irrécupérable par un système d'oppositions. Se trouve ainsi éclairée la problématique aquinienne de l'inscription du un dans le multiple, et du multiple dans le un sans la moindre fusion, sans l'annéantissement de la singularité du un. On peut articuler cette problématique d'une toute autre façon: le S_1 est l'acte de rejoindre tous les autres signifiants (et donc de s'unir à eux) dans une mouvance qui ne doit plus rien à un système d'oppositions. Un tel système d'oppositions est seul à déterminer le principe d'identité, de sorte que, une fois son emprise déjouée, l'union que réalise le S_1 avec tous les autres signifiants, ne peut plus se lire en termes

d'identité et de fusion. C'est l'«Union (qui) différencie» (BE, 102). Nous pouvons affirmer que cette inscription du un dans le multiple (sans nivellation) est la préoccupation centrale à tout l'oeuvre d'Hubert Aquin:

je voulais situer mon texte dans la problématique de l'individu et du collectif. En effet, je rêvais de toucher du bout de mes doigts pensants cette jointure entre le moi et le néant, et de dessiner la frontière aqueuse qui sépare le moi de l'autre, l'individu de sa propre et grisante dissolution dans le groupe. (BE, 269)

Et reprenons cette citation que nous avons lue plus haut:

La dialectique d'opposition doit devenir une dialectique d'amour. La cohérence universelle ne doit pas se faire au prix de l'abdication de la personne ou des «rameaux humains». (BE, 101. Aquin souligne.)

La problématique aquinienne par excellence est donc celle de penser l'inscription de l'individu dans la collectivité, sans la moindre nivellation, sans que l'individu ne soit sacrifié à cette collectivité. Il y a sacrifice de l'individu dès qu'il est exigé de cet individu qu'il représente et ne représente qu'une différence possible à l'intérieur d'un TOUT pré-conçu, c'est-à-dire, dès qu'il est demandé qu'il ne représente que la différence qui rende possible ce TOUT abstrait conçu d'avance. C'est ce genre de sacrifice que Trudeau exige lorsqu'il incite chaque Canadien-français à travailler fort, à devenir, chacun, le fonctionnaire modèle, et à taire toute aspiration, tout questionnement porteur de différence irréductible à une loi extérieure (cf. la longue citation ci-dessus p. 14: «Si le Québec devenait cette province exemplaire (etc.)»).

Or c'est cela que j'appelle la nouvelle trahison des clercs: cette frénésie hallucinante d'un large secteur de notre population pensante à se mettre - intellectuellement et spirituellement - sur des voies d'évitement. (CL, 11)

Aquin saisit avec acuité tout ce que ce raisonnement a de dévaluant pour la collectivité (c'est-à-dire, il y a sacrifice de la collectivité à l'individu). L'incitation au bon fonctionariat reconduit la dialectique d'opposition, la dialectique de violence: individu *versus* collectivité:

Mais on oublie que cela ne peut se réaliser qu'au niveau de l'exception, et par conséquent, ne valorise que l'individu car, pour ce qui est de la culture qu'il incarne, sa dévaluation se trouve impliquée dans le triomphe «exceptionnel».
(BE, 91)

La problématique un/multiple fait écho au Mystère de la Trinité qui n'est autre que l'inscription du un dans le trois, et du trois dans le un. Ces noms à cadence triple des personnages aquiniens est une allusion sûre à ce Mystère: H. de Heutz, Carl von Ryndt, François-Marc Saugy, Pierre X. Magnant, Charles-Edouard Mullahy, Olympe Ghezso-Quénum, Jean-William Forestier, Jules-César Beausang. (On peut s'aventurer à affirmer que seuls les hommes ont des noms trinitaires, comme s'il y avait là une référence à Dieu le Père, ou, en termes lacaniens, au NOM-DU-PÈRE, alors que les femmes ont des noms doubles: RR, Joan Ruskin, Christine Forestier etc., comme s'il y avait là une référence à la fonction mère, ou, toujours en termes lacaniens, à l'axe imaginaire et aux doubles captifs. Seules exceptions: «Anne-Lise Jamieson» (TM, 203) et «Suzanne B-Franconi» (A, 248)). Autre référence au Mystère de la Trinité: il est dit du trio H. de Heutz, Carl von Ryndt et François-Marc Saugy,

qu'il est «la noire trinité» (PE, 87).

Or, cette question de l'inscription de l'individu dans la collectivité était centrale à l'oeuvre de Jean Duns Scot (1266-1308). Écoutons la discussion entre Christine Goémé et Antoine Compagnon sur la *formalitas* («la distinction de la forme et non par la forme»¹, ou, en termes que nous avons déjà utilisés: distinction par la loi immanente et non par une loi extérieure) de Duns Scot:

C.G.: La *formalitas* a des échos tout à fait modernes, tant dans le champ des mathématiques par exemple, que dans celui de la littérature, puisqu'elle permet d'expliquer comment un individu, singulier est traversé par l'infini, par la multiplicité, tout en gardant son unité.
(...)

A.C.: Cette «formalitas» était ce qui faisait l'unité des individus, c'est cette forme, cette unité formelle. Et cette unité formelle sauvait le sens, l'unité et la différence. (...) L'expérience seule peut donner une unité à l'individu, dès lors qu'il n'y a pas d'ordre à priori.²

On peut faire le rapprochement entre la *formalitas* de Duns Scot et la «forme formante» (NN, 101) d'Aquin.

Dans une autre discussion, cette fois entre Christine Goémé et Jean-Louis Houdebine, ce dernier trace la similitude entre le concept d'infini de Duns Scot et celui du transfini élaboré par le mathématicien Georg Cantor:

tous les deux [Duns Scot et Cantor] soutiennent la thèse d'un infini en acte, d'autre part ils sont bien étonnés de voir combien cette affaire répugnat les autres, Cantor ne

¹ Christine Goémé, Jean Duns-Scot ou la révolution subtile, (Ed. FAC, Paris, 1982), p. 19.

² *Ibid.*, pp. 20, 22-23.

cessant de batailler contre l'horror infiniti (ce sont ses propres termes) qu'il constate chez la plupart des mathématiciens de son temps. ¹

(On aura été sensible aux parallèles entre infini en acte chez Duns Scot, et inceste en acte ou le TOUT en acte chez Aquin.)

Ce qui nous amène à évoquer ces penseurs de l'infini (Duns Scot et Cantor), c'est qu'ils débouchent tous les deux, et précisément par la question de l'infini, sur Dieu. Pour Duns Scot, Dieu est «l'infinitas intensiva»², l'infini en acte. De son côté, Georg Cantor disait tenir de Dieu lui-même son concept du transfini dont voici une définition: le premier nombre transfini est le premier nombre intervenant après toute la série des entiers naturels supposée énumérée(...).³

(De nouveau, on aura été sensible à la confluence de ces concepts: infini en acte/transfini/différence impossible/ S_1 , ce S_1 étant, on s'en souvient, le premier signifiant à poindre de sa singularité après, pourrait-on ajouter, toute la série des signifiants naturels supposée énumérée épuisée.)

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Etienne Gilson, Jean Duns-Scot: introduction à ses positions fondamentales (Vrin, Paris, 1952), p. 210:

Procédant à une véritable intégration métaphysique, Duns Scot demande qu'on imagine l'infinité des nombres comme actuellement réalisée, puis qu'on conçoive l'être infini par analogie à elle (...). Cette «infinitas intensiva» n'est pas un attribut extrinsèque de l'être, ni même un transcendantal comme le vrai ou le bien, mais un mode si intrinsèque, que même abstraction faite de tout le reste, l'être qui la possède reste encore infini.

³ Jean-Louis Houdebine in Art Press, No. 55, janvier 1982, Paris, p. 29.

Or, l'inceste, chez Aquin, est justement un projet infinitiste. Par l'inceste impossible, Aquin se révèle, lui aussi, un penseur résolument infinitiste, et, de ce fait, il débouche, comme Duns Scot et Cantor, sur la question de Dieu:

Dieu seul est devant et autour. Et, comme le dit Schiller, «le milieu est plus consistant que les centres». On n'en sort pas et c'est pourquoi j'y reste. J'y reste en attendant la fin d'une fuite sans fin. (BE, 272. Souligné dans le texte.)

Chez Aquin, Dieu = VOIX. Mais cette équation n'est nulle part évidente. Elle sourd de la totalité du texte aquinien. Il y a toutefois des passages très suggestifs, et ce sera la tâche des chapitres que nous allons consacrer aux romans que de mettre en valeur ces passages.

Pour l'instant, et dans l'esprit de cette introduction, nous allons esquisser la probabilité de l'équation Dieu = VOIX.

Si Saussure n'avait pas été aussi pressé d'entendre, dans le vers de l'Iliade, un mot, un seul mot dans un rapport de différence possible et vérifiable avec le vers: AGAMEMNON, s'il avait laissé son écoute s'enfoncer dans le point vide, dans le point de fuite, il aurait entendu l'infini (l'infinie fuite sans fin d'Aquin), il aurait entendu la différence absolue: la MORT, cet impossible à entendre, cet impossible à se représenter (Freud disait l'impossibilité pour chacun de nous de se représenter sa propre mort).

En passant, précisons que, dans nos propos, nous écartons tout fétichisme de la mort, tout engouement mystique ou obsessionnel pour la mort qui ne ferait que mettre un blanc sur l'inouï dans l'équation Dieu = VOIX.

Cette Mort qu'aurait entendue Saussure n'aurait été autre que la sienne propre comme sujet en chute (non pas la mort personnelle, biologique de l'individu Saussure, mais la mort de Saussure comme sujet en chute). Précisons: Saussure aurait entendu sa Mort impossible comme impossible, ce «suicide qui n'en finit plus» (PE, 26) de Prochain Episode. C'est dire qu'il aurait entendu le scandale de la vie éternelle.

C'est la fonction scandaleuse du péché originel: à l'idée d'une immortalité anonyme, abstraite de l'espèce, du grand TOUT indifférencié, il (le péché originel) permet de substituer l'idée contre-sensée de l'immortalité du singulier, du sujet qui, dans l'instant de la chute, rejoint (s'unit à) tous les sujets, dans l'engendrement de ceux-ci. C'est-à-dire au moment de sa Mort, le sujet s'inscrit dans la vie éternelle (le «Royaume» des Evangiles synoptiques).

Aquin va-t-il aussi loin? Nous pouvons répondre par l'affirmative. Témoin: dans les romans d'Aquin, les lignées généalogiques engendrées dans l'inceste. Dans l'inceste généralisé, les géniteurs sont la lignée qu'ils engendrent, et cette lignée, qui est lignée de mort-nés, écrit la mort impossible (cf. la section se rapportant à la lignée de mort-nés dans chacun des chapitres consacrés aux romans). C'est-à-dire, elle (la lignée) écrit la mort comme impossible, non-existante.

Aquin était-il conscient de la nature scandaleuse de la vie éternelle? De nouveau, nous répondons par l'affirmative. C'est d'ailleurs Pierre X. Magnant qui affirme:

moi, j'écris au niveau du pur blasphème (...). Tout se passe sous le signe du blasphème et de l'action. Par l'action matricielle de la parole, l'action passe à l'action, râflant d'un geste hâtif tout l'or du silence et le dépouillant, par

surcroît, de sa plénitude significative (...). La révolution, dans son être global, n'est qu'un immense et inaudible cri(...) (TM, 57).

On aura déjà repéré les mots clefs de cette citation: «blasphème»//néga-
tion de la «plénitude significative» (par le contre-sens, ajoute-t-on)//
«immense et inaudible cri» (c'est la VOIX comme impossible à entendre,
comme trouée).

Chez Aquin (et nous sommes toujours à répondre à la question: Aquin
était-il conscient du scandaleux de la vie éternelle?), Dieu est la VOIX
qui ne s'entend pas. Il est profonde poussée lacunaire ou point vide.
Or, il est déjà scandaleux, d'un point de vue théologique, de parler de
Dieu comme point vide. Mais le texte d'Aquin va encore plus loin, véhi-
culant cette équation: Dieu = vagin ou Dieu = sexe de la femme d'où
sort la lignée des mort-nés, d'où sortent, comme de la bouche de Dieu,
les mots/corps confus, impossibles à entendre.

(Explicitons rapidement cette confusion mots/corps à laquelle nous
reviendrons. Cette confusion, qui n'est pas fusion, unit, confond les
mots et les corps dans leurs différences. C'est l'énigme de la Trans-
substantiation où le Christ, comme Verbe, comme Mot, se trouve confondu
au pain, et ainsi fait chair dans l'hostie.)

(De même, nous verrons dans le chapitre que nous consacrons à
Prochain Episode qu'il y a confusion entre la bouche de K et le vagin
de K, de sorte que les mots qui sortent de sa bouche sont aussi les
corps qui sortent de son sexe.)

Nous disions que, du sexe de la femme, sort la lignée des mort-nés,
que, de ce sexe, comme de la bouche de Dieu, sortent les mots/corps

confus, impossibles à entendre. C'est ainsi que de la bouche/vagin de K, comme Christ (Krist)¹, sortent les mots difficiles à saisir, impossibles à entendre:

tu parlais, mais je me souviens de ta bouche seulement. (PE, 31)

j'arrivais mal à suivre avec attention les révélations compliquées qu'elle me faisait, d'autant que je contemplais avec émotion ses lèvres pleines et que je m'amusais à réentendre ses phrases longues, souvent énigmatiques, qui m'étaient pourtant familières. (PE, 39)

De même, de la bouche (et donc du sexe) de RR naissent des mots confus:

«RR s'est mise à articuler quelques paroles confuses (...)» (TM, 182).

Et, toujours dans la même veine, il sort de la bouche de Jean-William Forestier et de Nicolas Vanesse (nous montrerons qu'ils sont tous les deux des femmes) des bruits et des mots confus. De la bouche/vagin de Nicolas viennent des «mots inaudibles» (NN, 182), alors que dans celle de Jean-William, Christine entend:

la respiration stertoreuse - ce ronflement funèbre qui précède la terminaison de la crise (...) (A, 16).

Et, dans la mesure où entendre l'impossible à entendre est l'équi-

¹ Que le Christ ou que Dieu soit une femme chez Aquin se lit en toutes lettres dans le dernier roman inachevé, Obombre (cf. Liberté, No. 135, mai-juin 1981, p. 16):

Tous les artifices de l'intrigue ne feront jamais oublier au lecteur que derrière cet écran de décombres se cache une pauvre loque qui se prend pour Dieu (...) et moi je ne suis qu'une vierge écrivante.

On constate en plus une confusion Christ / Vierge Marie.

vaut de voir l'impossible à voir, l'équation Dieu = sexe de la femme, se vérifie aussi dans le registre du regard. Ainsi, dans L'Antiphonaire, le pharmacien fait-il l'«inspection précautionneuse» (A, 67)¹ du sexe de Christine (dont le nom contient celui du Christ); il regarde droit dans ce qui ne se voit pas, enfin, dans ce que, étant «myope» (A, 67) il ne peut pas voir¹.

Voici deux exemples tirés de Neige noire: d'abord Nicolas qui regarde droit dans le sexe d'Eva:

Le spectateur ne saurait voir ce que Nicolas ne fait que deviner et toucher de sa langue, non plus qu'assister à un spectacle qui ne peut être donné puisque tout se passe dans la noirceur humide du ventre. (NN, 181)

Puis, c'est Michel Lewandowski qui regarde dans le sexe de sa fille, Sylvie:

Il s'approche encore plus du sanctuaire, ouvre avec ses lèvres et de ses doigts l'involucre vénusien de Sylvie comme s'il cherchait, au fond de cette ombelle blonde, le germe de toute vie. (NN, 226-227. Ce que nous soulignons = la vie éternelle).

¹ Un court texte de Point de fuite, «La scène du lit» (PF, 83 à 89) donne dans un sens semblable, l'impossibilité de jouer la scène du lit étant la mise en acte de l'Interdit de l'inceste. Ainsi, la vedette est-elle «incapable (...) de se remémorer correctement le reste de la scène du lit» (PF, 85). Il y a «blocage de la vedette (la scène du lit n'aura pas lieu...)» (PF, 85). Une question que pose ce texte vient faire le lien entre l'Interdit de l'inceste et la «dialectique d'amour» (BE, 101):

Comment finir autrement que sur cette possibilité d'échec de la représentation TV - qui n'exclut pas que l'amour des deux (elle et lui) sorte triomphant de cette épreuve (frustrante à certains égards, même dégradante...)? (PF, 86)

Afin de ne pas perdre le fil, re-marquons bien les étapes de notre argumentation:

1. Dans Scot et Georg Cantor, penseurs de l'infini, aboutissent, justement par leurs thèses d'un infini en acte, à la notion de Dieu.
2. Résolument infinitiste, Aquin aboutit, lui aussi, à la pensée de Dieu: «Dieu seul est devant et autour (...) la fin d'une fuite sans fin.» (BE, 272).
3. Chez Aquin, Dieu = VOIX, équation que l'on doit faire sourdre de la totalité du texte aquinien (la VOIX étant justement la totalité, l'infini en acte).
4. Si le Saussure des anagrammes avait, disions-nous, laissé son écoute pénétrer (comme dans le coït: cf. ici-même, Figures 6,9, 12, 15, 16) jusque dans le point vide du vers de l'Illiade, il aurait entendu la différence impossible à entendre, la différence absolue: la Mort.
5. Or, cette Mort est la mort impossible comme impossible. C'est dire que Saussure aurait entendu le scandale de la vie éternelle (il est intéressant d'attraper au vol ce que Lacan disait de cette sorte d'infinie pérennité du vocal:

Plût au ciel que les écrits restassent, comme c'est plutôt le cas des paroles: car de celles-ci la dette ineffaçable (la tache originelle) du moins féconde nos actes par ses transferts.¹

6. Enfin, nous répondions à deux questions par l'affirmative. Oui, Aquin nous mène aussi loin dans ses romans où ce sont les lignées de mort-nés qui écrivent la mort impossible, et donc qui écrivent (et nous laissent entendre) la vie éternelle². Oui, Aquin mesure le scandaleux de la vie éternelle: il fait naître la VOIX du Royaume éternel de Dieu du sexe de la femme (on y entend de l'impossible à entendre, on y voit de l'impossible à voir). Or, le fond du scandale de la vie éternelle vient de ce que celle-ci fait trou dans le rationnel. Elle est un contre-sens irrecevable, impossible à penser en termes Historiques ou en termes du «tout ce qui est réel est rationnel» de Hegel³.

¹ J. Lacan, Écrits (Seuil, Paris, 1966), p. 27. Notre interprétation dans les parenthèses.

² C'est dans la toute dernière séquence de Neige noire que nous trouvons les références les plus claires à la vie éternelle:

Que la vie plénifiante (...) continue éternellement vers le point oméga que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation. Le temps me dévore, mais de sa bouche (...) je tire ma semence d'éternité. "(NN, 264).

³ En somme, le scandaleux de la vie éternelle vient de ce qu'il est évident, vérifiable (cf. pp. 306 à 308) que l'individu biologique meurt. Il est donc scandaleux d'affirmer le contraire. Or, si l'individu meurt, il n'y a plus qu'à croire en l'éternité de l'espèce - et nous voilà déjà dans la perspective de Trudeau: sacrifier l'individu pour maintenir, pour assurer la réalisation, la continuité du TOUT anonyme, bref, pour réaliser la continuité de l'espèce.

On peut avancer une objection à cette argumentation: Aquin accorde une place importante, déterminante au péché originel (dans la chute le sujet est le TOUT en acte). Pourtant, le Christ de la Bible est né sans tache originelle d'une femme épargnée, elle aussi, du poids, du lest de la Chute. Si le péché originel est ce signe de liberté (le S_1 , on se souvient, est impossible à repérer par un système d'oppositions; on ne peut donc le faire rentrer dans l'ordre, le mettre au pas), une naissance immaculée ne serait-elle pas ~~le~~ le signe du contraire?

Nous sommes déjà en possession des éléments qui nous permettent de résoudre cette question d'un trait. Tout comme l'inceste n'existe pas, est impossible, le péché originel n'existe pas, est impossible. Et c'est cet impossible, cette non-existence, cette trouée, ce point vide, ce Dieu qu'Aquin ne cesse d'écrire. C'est ainsi qu'Aquin écrit, dans l'im-médiat (sans attente, sans sacrifice) la vie éternelle, le Royaume pur de tout lest originel:

Après, l'amnésie lacunaire est totale: il n'y a plus de trace de ce qui est arrivé. Jean-William est frais comme une rose, blanchi, transparent comme du verre sans souvenir, pur de toute souillure antérieure. (A, 16)

Enfin, lisons ce dialogue entre les bien-aimés du Cantique des cantiques (avec notre traduction de ce que dit la bien-aimée entre parenthèses):

«Je suis noire mais belle (je suis noire mais blanche, sans tache)
 (...) Tu es toute belle, o mon amie, il n'y a pas de tache en toi...»
 (A, 119).

Avant de passer aux remarques sur notre méthode d'analyse, nous

croyons important de prévenir une lecture du texte aquinien qui en fausserait la perspective. Les diverses confusions, à commencer par celle-ci: Dieu = sexe de la femme, peuvent faire penser à l'idée de l'androgynat. L'androgynat est la représentation consommée du système d'oppositions où n'entrent que les différences possibles et vérifiables pour composer la totalité harmonieuse.

Rappelons que chez Aquin: l'inceste est impossible = l'Union est impossible, c'est-à-dire l'union androgyne (homme + femme) est impossible, et c'est comme impossible qu'Aquin veut cette union¹.

Terminons notre introduction avec des indications sur la méthode que nous avons employée dans l'analyse des romans, méthode qui consiste à mettre au jour le(s) contre-sens.

Or, cette méthode (que nous exposons en détail plus loin), nous la devons en quelque sorte à Aquin: il s'agit de son parti pris pour

¹ On peut lire dans L'Antiphonaire:

Le couple (cette société fragile qui procrée et fait des folies quand l'homme et la femme ne se chicanent pas à longueur de journée dans une maison unifamiliale!) n'est qu'une des folles modalités de la vie en commun; j'ose croire que le temps est passé - depuis belle lurette - où il fallait chanter les charmes de la vie au foyer ... voici venir les temps nouveaux et Dieu sait que les temps nouveaux seront nouveaux comme cela n'est plus possible de l'être...
(A, 44-45)

Dans une entrevue accordée à la revue Voix et images, volume 1, no.1, septembre 1975, pp. 5 à 18, Anne Gagnon demande à Hubert Aquin: «Donc le couple n'est pas possible» et Aquin de répondre: «Je reconnais qu'on pourrait arriver à cette conclusion» (p. 12). Bref, Aquin pointe une différence radicale, irréconciliable entre homme et femme, une différence impossible à expliciter.

l'«incohérence» (PF, 53) qu'il a le plus longuement développé dans cet autre grand texte politique des années 1962-1963 «Profession: écrivain» (le premier étant «La fatigue culturelle du Canada-français»). Mais c'est sans cesse, c'est-à-dire dans de nombreux essais, qu'Hubert Aquin met et remet en jeu cette idée d'incohérence, s'appuyant souvent sur l'expérience joycéenne:

Condamné à une langue étrangère, (Joyce) s'est mystérieusement vengé en la rendant étrangère à elle-même. Après l'avoir soumise totalement et lui avoir prêté une sémantique universelle, il s'est appliqué à la désarticuler jusqu'à l'incohérence (...). (BE, 95)

Eh bien, oui... c'est lui Joyce, ce frère bouleversant qui tient notre plume hésitante et nous presse encore d'écrire des insanités à seule fin d'écrire des insanités (...) afin de briser la fascination sordide qui nous enchaîne à la normalité des autres. (BE, 128)

Aquin cherche à échapper à toute forme de domination (soit par l'Etat ou par la déesse Raison). Mais Aquin refuse la voie de la revendication qui ne fait que reconduire la domination et la violence d'Etat:

le dominé se manifeste comme un revendicateur, mais il ne mesure pas le degré de complémentarité du revendicateur et de son maître, non plus que la bienveillance avec laquelle ce dernier accepte de donner la réplique, en cédant assez pour que le revendicateur puisse se dire à l'occasion qu'il a gagné la partie... Et tout rentre dans la cohérence invisible. (PF, 53. Nous soulignons.)

Il pointe dans cette citation l'abandon d'une notion et d'une pratique que le XXe siècle tient pour morales et nécessaires: celles de l'intellectuel comme engagé.

Énoncé avec le plus de vigueur par Sartre, l'intellectuel comme

engagé doit, par son écriture, révéler, contester, dénoncer, revendiquer, témoigner. C'est dire que, pour Sartre, l'intellectuel exerce une fonction de militantisme moral. Il doit percer à jour les énigmes, les complots, il doit montrer l'envers du décor, apporter la «vraie vérité» au public lecteur pour provoquer le changement social et accélérer la venue d'un monde meilleur, plus moral, plus cohérent, pur de tout contresens et de toute confusion.

Pour bien saisir comment la démarche aquinienne impossibilise cette activité d'intellectuel comme engagé, nous allons reprendre la distinction entre inceste simple et inceste généralisé.

L'inceste simple décrit un rapport d'adéquation entre les noms et les choses, entre les mots et les choses. Ainsi, dans fils (ou fille) de sa mère, y a-t-il deux corps (celui de l'enfant et celui de la mère) et deux mots, deux liens de parenté (fils et mère), c'est-à-dire, il y a relation symétrique, deux à deux. Tout se confirme comme étant à sa place.

L'inceste généralisé décrit un rapport de foncière inadéquation entre les noms et les choses, entre les mots et les choses. Ainsi, dans fille de ton fils, y a-t-il deux corps, mais un excès de liens de parenté: père, mère, fille, fils, frère, soeur, etc. C'est dire que fille de ton fils est le coup d'envoi de l'écriture infinie, le coup d'envoi du style, si l'on veut, c'est-à-dire, de ce qui, singulier, ne se laisse plus penser en termes de vérification, de ce qui échappe, comme le S_1 à toute captation dans un système de violence.

Revenons à Sartre qui énonce l'obligation à la dénonciation, à la revendication, au témoignage. La pratique de l'intellectuel ainsi

définie n'est possible que par la croyance à l'inceste simple, à l'inceste comme possible: croyance en l'adéquation entre le témoignage et la chose dont on témoigne, croyance, enfin, en l'union possible entre les mots et les choses.

Ecrivant l'inceste généralisé, Aquin écrit l'inadéquation primordiale entre les mots et les choses, leur union impossible. C'est dire qu'il écrit du style, l'excès impossible à dire qui le situe ainsi immédiatement, dans l'acte même d'écrire dans une position hors-pouvoir. A l'intellectuel comme engagé, Aquin substitue l'intellectuel comme style¹.

¹ Nous empruntons cette formule à Armando Verdiglione qui la lançait en Congrès International de Psychanalyse sur la Culture tenu à Rome en janvier 1982. Vers 1978, une certaine philosophie européenne (Bernard-Henri Lévy, J.-P. Dollé, Ph. Némó, etc.) a exprimé ce qui devenait de plus en plus impossible à occulter: la gauche et la droite politiques, le communisme et le fascisme mènent tous deux droit aux camps de concentration. C'est le stalinisme et les Goulags d'un côté, et de l'autre, Hitler et Buchenwald. C'est là, selon Bernard-Henri Lévy (cf. Le Visage à barbarie humaine, Grasset, 1978), l'aboutissement, le dénouement inévitable de tout engagement pour un monde meilleur. A la question: est-il possible d'en sortir, d'en finir avec les totalitarismes de gauche et de droite? enfin, à la question: est-il possible de trouver un terrain vierge de tout engagement? Lévy répond par l'ART:

jamais plus nous ne serons les guides et les phares des peuples, jamais plus nous ne nous mettrons au «service» des révoltés (...) nous ne militerons plus (...). Et c'est pourquoi je prétends: l'intellectuel antibarbare sera aussi artiste. Car l'Art n'est rien que la digue millénairement dressée, contre le vide de la mort, le chaos de l'informe, le sablier de l'horreur. (Le Visage à barbarie humaine, Grasset, 1978, pp. 22-223, 225).

Or, c'est la position aquinienne de l'art comme dissidence absolue à cette différence près qu' Aquin l'énonçait déjà en 1962, avec, en plus, toute la fine logique de cette position dans son rapport avec l'inceste.

Aquin refuse à la fois l'engagement et le désengagement, à la fois l'écrit à message ou à prétention morale et l'«aventure intérieure»

(PF, 55):

Refuser [la] cohérence revient à choisir pleinement et irréversiblement l'incohérence. Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à proprement parler, c'est divaguer. (PF, 53)

Aquin choisit, pour ainsi dire, de lancer, à la figure du Léviathan étatique, le contre-sens. Il déroute tout esprit de cohérence (esprit d'inceste comme possible) en lui montrant la face constante et impossible à résoudre de l'ENIGME. «C'est mon côté Sphinx...» (BE, 154), dit-il. (On se souvient que, chez Sophocle, c'est parce qu'il a été possible à Oedipe de résoudre l'énigme que l'inceste a pu se réaliser et que le fléau de la peste, la mort possible, a pu envahir la ville.)

Par le contre-sens, par son activité de n'écrire que le refus d'écrire (n'écrire que du trou), par l'énigme ou la différence impossible à résoudre en termes de cohérence, Aquin fait entendre ce qui est, dans l'acte même d'écrire, dans l'acte pur (dans le style), hors-pouvoir.

C'est-à-dire, il fait entendre la VOIX de Dieu qui fait trou au sein de la violence d'Etat, cette VOIX par laquelle «la dialectique d'opposition (devient) la dialectique d'amour» (BE, 101).

Mettre au jour cette dialectique d'amour, voulait dire pour nous: mettre au jour le(s) contre-sens (le premier contre-sens étant justement l'inceste).

Notre thèse est donc celle-ci: un contre-sens soutenu, un seul, sous-tend les quatre romans d'Aquin. Au fond, on pourrait parler de code

secret, de chiffre (au sens d'énigme) ou de clé.

Ce contre-sens est, comme la VOIX, un et unique, et pourtant multiple. Chez Aquin, le contre-sens se ramifie infiniment jusqu'à être cet infini en acte (ce singulier) par lequel le texte d'Aquin écrit son refus d'écrire, son refus du message fini et de la lettre morte.

Notre approche consiste à suivre le texte d'Aquin jusque dans ses contradictions, c'est-à-dire jusqu'au point où ce texte bute contre un impossible, un contre-sens (exemple: un lieu que le texte situe à deux endroits à la fois dans l'espace. C'est le cas, dans Neige noire, d'Odense et d'Undensacre qui se trouvent condensés, à un moment donné du texte, en «Odainsakr» (NN, 261)). Or, dans la mesure où un tel impossible, une telle limite, un tel arrêt de texte communique avec d'autres arrêts de textes, c'est-à-dire dans la mesure où le contre-sens est soutenu, notre approche peut se dire rigoureuse. Bref, c'est à pouvoir conjuguer les énigmes les unes avec les autres, sans jamais les résoudre, c'est à suivre le parcours, l'acte de la différence, qu'on peut dire la rigueur assurée.

Le but est de multiplier les paradigmes (multiplier les contre-sens), idéalement jusqu'à saturation, c'est-à-dire, jusqu'à ce que le texte se livre traversé par sa propre limite, par sa propre LOI, par son propre Interdit de dire.

À partir d'un seul point dans le texte (l'inceste), on inventoriera le réseau des contre-sens, pour, de proche en proche, gagner la totalité du texte. Ainsi inventorié, le texte se montrera comme ce qui communique en tout point avec lui-même (réalisant l'union et l'inceste), et ce, non pas dans l'entente (par la voie d'un sens soutenu), mais dans le malen-

tendu (réalisant la différence ou l'empêchement à l'inceste).

C'est dans l'esprit aquinien que nous affirmons: il est impossible. et Interdit d'attribuer un sens et donc de récupérer, de rendre fonctionnel le texte aquinien, car il est et n'est que ce qui échappe à tout sens, même provisoire. Il est et n'est que trouée.

Le contre-sens soutenu (l'inceste) est ce qui, traversant le texte d'Aquin, le nomme depuis le lieu retiré de sa limite, depuis le lieu même de son écriture, depuis le lieu de sa fiction ou de son style, enfin depuis le lieu retiré de son acte, et de ce qui le rend spécifique. Il est ce qui nous permet de saisir la parole aquinienne dans sa course folle vers cette limite (la formalitas de Duns Scot), vers cet infini qu'elle ne cesse d'incarner.

PROCHAIN ÉPISODE

Inceste

Les mots «inceste» et «Oedipe» ne figurent même pas dans Prochain Episode. Pourtant la trame pulsionnelle du roman se soutient de l'inceste.

Ainsi, dans Prochain Episode, l'étreinte unissant K au héros est-elle à la fois «étreinte interdite» (PE, 31) et «étreinte aveuglante» (PE, 32). Cette étreinte est aussi l'événement sacrilège qui fond nos deux corps en une «synthèse lyrique» (PE, 144).

«Interdite», «aveuglante» (le thème oedipien des yeux crevés), «sacrilège» - ces mots font symptôme, pointant à un rapport incestueux entre K et le héros. Or, ces derniers sont effectivement liés par des liens de parenté. Ainsi, le héros dit-il: «Ce matin, dimanche inondé de larmes d'enfant, je pleure comme toi mon enfant» (PE, 78). K, le toi de la citation, est donc l'enfant, la fille du héros. Pourtant, ce héros dira aussi de K: «tu m'es sol natal» (PE, 143). Elle est donc aussi sa mère.

K est ainsi fille de son fils, et, symétriquement, le héros est fils de sa fille.

Le rapport entre K et le héros fait donc, pour ainsi dire, deux fois contre-sens:

1. Le rapport incestueux est, en soi impossible. Il ne peut exister, car l'union sexuelle avec la mère est l'acte de nier à

celle-ci sa réalité de «mère». On voit se profiler la position aquinienne: c'est l'union à la mère qui, contre tout sens, fonde l'Interdit.

2. L'interversion des liens, de fils de sa mère en fille de son fils, constitue un contre-sens supplémentaire, si l'on peut dire. On ne saurait jamais vérifier un tel lien dans la nature. On note que l'interversion des dates fait écho à cette intervention des liens: «Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792» (PE, 19)¹.

La question se pose: pourquoi cette interversion des liens alors que l'inceste simple (le premier des deux points ci-dessus) constitue déjà un contresens? Seule l'interversion (l'inceste généralisé) donne lieu à une lignée généalogique dans l'acte même. De sorte que, ajoutant à 1. et 2. ci-dessus:

1. Dans l'inceste simple, il y a, pour ainsi dire, l'attente réglementaire de neuf mois pour que se produise une descendance, et donc il y a la dimension sacrifice. Ainsi, cet inceste, bien

¹ Prochain Épisode compte de nombreux échos à cette interversion: «Je n'écris pas, je suis écrit. Le geste futur me connaît depuis longtemps. Le roman incréé me dicte le mot à mot que je m'approprie (...)» (PE, 89-90); «entre un 26 juillet et un 24 juin» (PE, 93). Il y a interversion et enfin confusion des positions de meurtrier et de victime: «je me déguise en victime du meurtre foudroyant que je vais commettre» (PE, 116).

que contre-sensé, prime-t-il l'immortalité de l'espèce aux dépens du sujet singulier, aux dépens du spécifique.

2. Dans l'inceste généralisé, les géniteurs sont la lignée qu'ils engendrent. L'inceste en interversion des liens est seul à déboucher sur la vie éternelle dans l'acte, c'est-à-dire, dans le NOM (voir ici-même, pp. 207-208, où nous développons cette question de la nomination¹). L'immortalité du sujet se transmue, se transsubstantie en espèce. C'est-à-dire, le sujet spécifique est l'espèce en acte, le TOUT ou l'infini en acte.

¹ On peut dire que la question du nom, du «nom de la femme que j'aime» (PE, 10) est centrale à Prochain Épisode. Ainsi, le héros veut-il «ne pas invoquer ton nom, mon amour. Ne pas le dire tout haut, ne pas l'écrire sur ce papier, ne pas le chanter, ni le crier: le taire (...).» (PE, 15). Il est possible de voir dans ce refus de dire, le constat d'une impossibilité de dire, comme si ce nom était affecté d'un Interdit, comme s'il était l'inavouable. «Il n'y a plus rien de certain que ton nom secret (...) comment faire pour ne pas douter?» (PE, 10,11). On ne pourra affirmer le caractère ou la résonance judéo-chrétienne de cette citation qu'une fois tout un réseau d'associations mis en place. On peut toutefois pointer à K comme «la femme délivrée qui marchait sur les eaux» (PE, 38). Or, dans «l'ex-libris anonyme» (PE, 130), le héros voit une «énigme (...) une signature, celle de l'homme que j'attends» (PE, 131). Cette superposition d'initiales dans l'ex-libris donne à contempler un nom qui est à lui seul toute une lignée généalogique. C'est dire que le nom de H. de Heutz, propriétaire du livre qui porte l'ex-libris, le nom de cette «noire trinité» qu'il est, est imprononçable, inavouable comme le nom de K. Les «révélation compliquées» (PE, 39) que K fait au héros peuvent renvoyer à l'ex-libris et à tous ces noms imprononçables. Enfin, le lien peut se faire entre les noms de l'ex-libris écrits dans la perte et dans la confusion, et les «mots abolis» (PE, 26) qu'écrit le héros. C'est dire qu'il écrit le blasphème: «Toute ma force coule de ma bouche en une hémorragie de blasphèmes et de cris» (PE, 136). À partir de ce réseau d'associations, nous pouvons proposer cette hypothèse: le héros écrivant son roman écrit le nom de K (le nom de Dieu) comme impossible, blasphème. C'est dans le NOM que se situe la véritable révolution. Écrire le nom imprononçable de K comme nom imprononçable, c'est écrire le refus d'écrire.

Or, le héros mâle est aussi une femme:

Je m'ophélise dans le Rhône. Ma longue chevelure manuscrite
se mêle aux plantes aquatiques (...) (PE, 22)

S'ophélisant le héros devient une femme à longue chevelure. Plus loin dans le texte, il affirme: «je cesse d'être un homme» (PE, 138), de sorte que l'on peut traduire le rapport incestueux entre K et le héros comme suit: fille de sa fille¹.

¹ Il y a un constant devenir-femme dans l'oeuvre d'Aquin. La femme est le plus souvent «pervers» (TM, 125) car elle fait trou dans le système. Ainsi, lorsque Prochain Épisode affirme que «les femmes seront seules à fêter le 24 juin» (PE, 94), nous pouvons entendre le devenir-femmes sera total le jour de la révolution, il n'y aura que du trou, que du systématiquement hors-système. Que la femme soit subversive dans le texte d'Aquin se déduit de ces deux citations: «le déhanchement galiléen de mes femmes» (PE, 89), «Je m'installe d'emblée dans la révolution permanente qui a tué ce pauvre Trotsky et qui peut se comparer à la rotation terrestre qui a fait tourner la tête à Galilée» (TM, 58). En faisant ainsi communiquer les deux premiers romans d'Aquin, nous pouvons affirmer que le corps de la femme est subversif, qu'il est porteur de révolution, enfin qu'il est déjà révolution, écriture-révolution par ses courbes (le héros trace «des courbes sur le papier» (PE, 12), il écrit d'une «écriture courbée» (PE, 119)). Or, dans sa tentative de déchiffrer le cryptogramme CINBEUPER (etc.), le héros note le foisonnement des U. Cette lettre est courbe comme corps de femme, de sorte que l'on peut affirmer que ce message est corps de femme et qu'il est révolutionnaire comme ce corps. Effectivement, le héros dira que ce message chiffré «croît au-delà de mon étreinte» (PE, 21), le mot étreinte nous permettant d'affirmer, par sa connotation vénérienne, l'équation: message chiffré (écriture) = corps de femme = courbe = trou = révolution ou subversion. Enfin K fait-elle des «révélation compliquées» (PE, 39), compliquées comme ce cryptogramme et que le héros a du «mal à suivre» (PE, 39), du mal à déchiffrer. Ainsi, la femme K prononce-t-elle un message subversif, révolutionnaire; il sort de sa bouche une langue qui ne ressemble à aucune langue humaine (le héros affirme: «Même en portugais et en roumain, où foisonnent les U, on ne détecte pas une telle prédominance du U» (PE, 21). On peut avancer l'hypothèse que cette langue est biblique puisqu'il s'agit de «révélation compliquées» (PE, 39) prononcées par K (comme dans Krist), qui, nous le constatons dans la note précédente, est «la femme délivrée qui marchait sur les eaux» (PE, 38). K parle donc, ou, tout simplement, elle est, son corps est le message biblique comme message subversif.

Mais, il ne faut pas voir dans cette formule un aboutissement définitif, car, dans Prochain Episode, les rapports incestueux se laissent décrire indifféremment: fils de sa fille, fille de son fils, fille de sa fille et fils de son fils.

Pour ce qui est de la dernière formulation (fils de son fils), le héros dit de H. de Heutz: il «pourrait me convaincre qu'il est mon frère» (PE, 85).

Or, justement, cette histoire de femme et enfants délaissés que lui sert ou que lui ressert H. de Heutz suscite cette remarque de la part du héros: H. de Heutz «veut m'injecter juste assez de doute pour que je relâche ma vigilance» (PE, 84). Plus tôt, se voyant prisonnier de H. de Heutz dans le château d'Echandens, le héros sait devoir «élaborer une riposte éclairée (...) vider mon chargeur dialectique sur cet inconnu dressé entre le jour et moi» (PE, 58).

Dans les deux dernières citations, la connotation sexuelle d'éjaculation («injecter» et «vider mon chargeur») est évidente. Ainsi, entre ces frères issus du père qu'ils sont l'un pour l'autre, y a-t-il inceste du genre: fils de son fils. Mais nous avons sauté un élément de preuve: d'où vient qu'ils sont issus de ce père qu'ils sont l'un pour l'autre? De ce qu'ils sont, tous les deux, père de la même famille imaginaire de deux enfants. Le héros et H. de Heutz sont les deux frères abandonnés dans le NOM (le père unique, nominal, c'est-à-dire vide) qu'ils sont.

Ainsi, la formule fille de son fils est-elle susceptible de toutes les variations, de sorte que seul compte l'événement pur, vide: «Chaque session d'écriture engendre l'événement pur» (PE, 94), c'est-à-dire, seul compte l'inceste généralisé qui, parce qu'il est susceptible de toutes

les variations, est l'impossible à déterminer en logique dite «normale».

Le rapport fille de son fils y fait trou. Ce rapport ne peut figurer dans cette logique que comme trou.

Prou

Les allusions au trou, à la trouée, sont nombreuses dans Prochain Épisode. Le parc de l'institut est «cintré par une grille coupante» (PE, 7; nous soulignons). Le héros se demande «pourquoi tracer des courbes sur le papier (...)» (PE, 12). Il décrit le «cirque des montagnes [qui] sanglent le lac» (PE, 67). Il contemple «la trouée sauvage» (PE, 107) du paysage alpin. «Cette même cordillère violente me cernait» (PE, 112), dit-il. Il écrit d'une «écriture courbée» (PE, 119). La route «s'incurve en direction du village d'Echandens et du château» (PE, 120). «Il me suffit (...) de suivre les courbes manuscrites pour ré-inventer mon récit» (PE, 120). Le héros décrit sa «chute spiralée dans une fosse immobile» (PE, 48).

Bref, le texte met en scène une vaste thématique de la trouée, semblant ainsi rejoindre notre affirmation: le contresens, fille de son fils, fait trou. Or, au point de convergence de ces allusions se trouve le vagin, ce que le héros, parlant de K, appelle: «ta grande vallée» (PE, 73).

La constellation d'allusions à laquelle participe le trou/vagin envahit le texte; il s'agit d'une ramification extrêmement complexe et soutenue. Afin de ne pas perdre pied dans cette forêt, nous énonçons tout

de suite les diverses hypothèses que l'on vérifiera par la suite (les lettres en majuscule renvoient aux hypothèses, les chiffres renvoient aux preuves):

- A) La lecture à angle droit par rapport à la page. C'est-à-dire, la lecture de Prochain Épisode s'effectue, non pas de gauche à droite sur la page comme en lecture normale, mais droit dans la page comme dans un trou/vagin.. Lire Prochain Épisode, c'est lire droit dans un vagin.
- B) De cette page, de ce trou/vagin, sortent les mots qui sont aussi des corps, c'est-à-dire une lignée généalogique incestueuse du genre filie de sa fille de sa fille...
- C) La page/vagin est la bouche de K d'où sortent les mots confus (on peut définir l'inceste comme la trop grande confusion; la trop grande proximité des corps, leur trop grande union, l'accent mis sur le «trop» indiquant l'interdiction de l'inceste).

De même, nous énumérons les preuves se rapportant aux hypothèses A, B et C (il est entendu que chaque preuve renvoie aux trois hypothèses à la fois):

- 1) La monophrase cryptée CINBEUPERFLEUDIRUNCOBESCUBEREBESCUAZURA-
NOCTIVAGUS (PE, 21 et 63)¹.

¹ Nous avons montré, dans la note précédente, que le cryptogramme est corps de femme, car le héros dit de ce message qu'il «croît au-delà de mon étreinte» (PE, 21). De plus, le héros affirme que le message est «une équation à multiples inconnues» (PE, 21). Certes le sens mathématique de variables à connaître pour résoudre un problème algébrique est-il le sens le plus probable ici. Mais du complexe d'ambiguïtés mis en oeuvre par le texte (foisonnement du U, lettre courbe comme corps de femme; message que l'on tente d'étreindre), l'expression «multiples inconnues» reçoit où peut recevoir le sens additionnel de femmes inconnues, le message crypté devenant ainsi: lignée de femmes innombrables (du genre filles de leur filles). De telles lignées d'inconnues se retrouvent dans Trou de mémoire où Pierre X. Magnant écrit:

Joan, seconde et double, successive aussi, a nié par son apparition celle qui l'avait précédée: Colette (divorcée, donc seule, infiniment seule, doublée en quelque sorte et revivant sous les espèces de Joan, car, ciel ouvert, n'est-ce pas Colette que j'aimais clandestinement quand j'ai aimé Joan?...). Tout cela est bien compliqué, je le reconnais: Colette et Joan ou plutôt: Joan I, Joan II... (TM, 59)

Tout cela est bien compliqué comme, pourrait-on ajouter, la série de lettres du cryptogramme de Prochain Épisode. Enfin, Pierre X. Magnant dit voir «toutes sortes de femmes à violer, toute une succession de nobles et respectables inconnues que j'aurais pénétrées sans avertissement» (TM, 116). On peut mettre en parallèle, l'un avec l'autre, cette logique du texte aquinien et le passage du séminaire «Encore» de Lacan (Le Séminaire XX, Seuil, Paris, 1975, pp. 14-15) où il est question de Don Juan qui «les a une par une» (p. 15) et de l'impossibilité du rapport sexuel:

Des femmes à partir du moment où il y a les noms, on peut en faire une liste, et les compter. S'il y en a mille e tre c'est bien qu'on peut les prendre une par une, ce qui est l'essentiel. Et c'est pour tout autre chose que l'Un de la fusion universelle. Si la femme n'était pas pas-toute, si dans son corps, elle n'était pas pas-toute comme être sexué, de tout cela rien ne tiendrait. (*Ibid.*, p. 15)

Dans Prochain Épisode, le héros face au cryptogramme dit se «trouver devant le mystère impénétrable par excellence: Plus je la cerne et le crible, plus il croît au-delà de mon étreinte (...)» (PE, 21; nous soulignons). Le mot impénétrable devient chargé dans le contexte des ambiguïtés que nous avons mises au jour (lettre U, multiples inconnues,

2) L'ex-libris (PE, 130) qui donne à lire une surimpression confuse de plusieurs initiales, et donc de plusieurs mots ou noms.

3) La page comme trou/vagin est une affirmation qui provient de la convergence de ces citations:

sang des mots... (PE, 167);

À partir du trajet vibratoire de ma main, je déduis qu'un fleuve démentiel se décharge dans ma veine céphalique et charrie, dans son tumulte, mes noms (...). (PE, 119);

je cours comme le fleuve dans ta grande vallée. (PE, 73 où, nous l'avons dit, «ta grande vallée» = le vagin).

Commentons ce premier bloc de preuves. L'hypothèse, à laquelle nous invitent ces éléments, est celle-ci (c'est la reprise de l'hypothèse A): on ne lit pas Prochain Épisode de gauche à droite en lecture normale, mais droit dans la page, comme le héros lit droit dans l'ex-libris:

¹ (suite)

étreinte). On peut donc proposer que le texte d'Aquin énonce l'impossibilité du rapport sexuel, c'est-à-dire que le mot impénétrable renvoie à l'Interdit de l'inceste (Interdit que le texte pose toujours par l'inceste). Il nous est toutefois impossible d'affirmer cette interprétation en toute certitude. Mais justement, cette impossibilité fait partie du jeu textuel aquinien qui nous oblige à des affirmations impossibles ou du moins qui existe au sortir du probable, s'inscrivant au blanc du texte (au fond c'est toute la problématique épistémologique des anagrammes). Ce n'est que la pression grandissante des preuves, leur cumul à travers les quatre romans que, par un effet d'après-coup (Nachtraeglichkeit), la probabilité des diverses séries d'associations que nous mettons au jour pourra être augmentée. C'est dire que notre analyse se meut dans cette faille où le texte s'Interdit de dire, et donc qu'elle se meut dans la LOI du texte.

Plus je plonge dans cette pieuvre emmêlée qui tient dans l'espace d'un timbre, plus me frappe le caractère prémédité de ce chef-d'oeuvre de confusion. (PE, 130)

On peut faire une objection: nous avons trop vite identifié le lecteur de Prochain Épisode au héros, écrivain de Prochain Épisode, qui lit droit dans l'ex-libris. Or, il est facile de montrer que cette identification est permise par fille de son fils qui est la structure, l'algorithme de tout l'oeuvre d'Aquin. Commençons par l'inceste simple: dans fils de sa mère, on sait qui vient avant qui: la mère, origine et source, précède le fils, et donne à celui-ci la Loi ou la lettre à lire. Dans fille de son fils (inceste généralisé) on ne sait plus qui précède qui, qui donne le code en héritage à qui, et donc, on ne sait plus qui donne le texte en lecture à qui. Lisant Prochain Épisode, nous l'écrivons, et, l'écrivant, nous sommes le héros lisant droit dans l'ex-libris¹.

¹ La dialectique écrivain/lecteur est envisagée dans l'oeuvre d'Aquin sous l'angle du rapport sexuel: «La littérature jaillit (...) de cette union entre un écrivain et un lecteur (...) cette rencontre ressemble au coup de foudre, à un accouplement fulgurant (...)» (BE, 265). Prochain Épisode met en scène cette dialectique, cette complicité entre les deux membres du couple écrivain/lecteur. Ainsi, le héros dit-il de H. de Heutz:

Son histoire d'enfants abandonnés à Liège n'est qu'une imposture d'occasion, une sorte de monologue pris au hasard à partir de la première trame donnée (la mienne, en l'occurrence) (...). (PE, 124).

Ce chassé-croisé écrivain/lecteur est extrêmement complexe dans Prochain Épisode. Le héros écrit un «livre à thèse» (PE, 70), et, selon K, «Von Ryndt doit travailler à une thèse qui a été faite par un illustre inconnu il y a un siècle!» (PE, 40). C'est dire que Prochain Épisode nous amène à confondre H. de Heutz avec le héros. Nous savons d'ailleurs que ce dernier dit de H. de Heutz: «Cet homme (...) pourrait me convaincre

¹ (suite)

qu'il est mon frère (...)' (PE, 85). Et le héros de dire: «je me déguise en victime du meurtre foudroyant que je vais commettre» (PE, 116), la victime étant, bien entendu, H. de Heutz. L'Africain Hamidou Diop à la «loquacité débordante» (PE, 119), présumé auteur de la monophrase cryptée, semble lié à Von Ryndt, «président de la Banque Commerciale Saharienne, 13 ou 14 rue Bonnivard [bavard/bonniment?] » (PE, 42; parenthèse et trait soulignant de nous). Si Prochain Épisode ne permet pas de conclure à un lien ou à une identité entre Hamidou Diop et H. de Heutz, il se plaît à infinitiser les possibilités et ainsi à nous plonger le plus avant possible dans l'inextricable. Or, K qui donne naissance à la monophrase cryptée sur «papier bleu scellé» (PE, 21), n'est-elle pas cette femme blonde qui vient au secours de H. de Heutz dans le bois de Coppet: «J'ai d'abord vu des cheveux blonds. Mais comment se fier à une vision si fugace (...)' (PE, 106)? C'est K qui écrit sur papier de couleur («ce billet bleu» (PE, 170)) le message d'adieu qu'elle adresse, avec les amitiés d'Hamidou Diop, au héros (cf. PE, 158). N'était-ce pas H. de Heutz qui lui avait rappelé ce message à écrire:

Ecoute: n'oublie surtout pas la couleur du papier et le code, tu comprends? Tu trouveras cela dans le récit de la bataille d'Uxellodunum par Stoffel, p. 218... Maintenant, dis-moi: où sont les enfants? (PE, 149)

Le mot Uxellodunum partage avec la monophrase cryptée la prédominance du U. Enfin, cet ouvrage de Stoffel, est-il la thèse écrite par «un illustre inconnu il y a un siècle» (PE, 40), thèse que H. de Heutz reprend à son compte et qui est tout à fait contre-sensée selon l'appréciation de K («Je te fais grâce du détail des hypothèses historiques sur lesquelles il fonde sa thèse. C'est quelque chose d'affolant (...) aussi compliqué, que de se faire passer pour nonce apostolique et d'aller jusqu'à dire une messe pontificale (...)' (PE, 39), enfin, thèse que le héros est en train d'écrire. Il y a donc confusion des messages écrits, confusion des auteurs et impossibilité de déterminer qui écrit et qui lit. De plus, on peut se demander si Hamidou Diop, présumé auteur du cryptogramme, n'est pas K qui prononce les «révélation compliquées» (PE, 39) comme ce même cryptogramme, et donc si Hamidou Diop n'est pas «ma noire Eurydice» (PE, 20), noire comme les caractères typographiques que tente de déchiffrer le héros. Ce roman à multiples auteurs et où le lecteur écrit ce qu'il lit (le héros, au fond, écrit le cryptogramme qu'il lit) met en scène la question de la fonction paternelle. On peut visualiser les personnages de Prochain Épisode comme situés sur une bande infinie à un seul bord (la bande de Moebius) où même et autre, avers et envers, écrivain et lecteur, sont, non pas fusionnés, mais articulés autour d'un point vide (le bord) qui écrit le refus constant de spécifier ces éléments,

Poursuivons l'énumération des preuves se rapportant toujours aux hypothèses A, B et C:

- 4) Les longues énumérations de noms de villes, énumérations qui ressemblent à la succession des lettres dans la monophrase cryptée et à la surimpression des initiales de l'ex-libris (c'est dire que ce qu'on lit de gauche à droite est réellement à angle droit par rapport à la page):

Sur cette route solitaire qui va de Saint-Liboire à Upton puis à Acton Vale, d'Acton Vale à Durham-Sud, de Durham-Sud à Melbourne, à Richmond, à Danville à Chénier qui s'appelait jadis Tingwick. (PE, 10)

- 5) La superposition de langues (le français et l'anglais) que laisse entendre la superposition de deux noms pour désigner une seule ville: «Chénier qui s'appelait jadis Tingwick» (PE, 10). Or, il s'agit d'entendre plus qu'une superposition de noms et de langues, mais aussi de villes réelles, de deux villes différentes (Chénier et Tingwick) en un seul et même lieu. Déjà, l'expression «sang des mots» (PE, 167) laissait entendre la confusion

¹ (suite)

de les déterminer en termes binaires. Le «récit décomposé» (PE, 47) du héros écrit donc l'infini de la castration. C'est-à-dire, le bord écrit l'impossible fusion, l'impossibilité du rapport sexuel entre écrivain et lecteur, enfin, entre tous ces personnages. Ce «récit décomposé» (PE, 47), cette «épopée déréalisante» (PE, 94), ce «roman métissé» (PE, 90) est donc à l'image d'une communauté éclatée, où tous sont ensemble dans le NOM innommable, impénétrable, indéchiffrable, dans le NOM inavouable de K, NOM qui fait trou.

corps/mots ou réalité concrète/langage, de sorte que deux noms de villes indiquent deux villes réelles, mais en un seul et même lieu.

- 6) La toute première phrase de Prochain Épisode décrit une descente verticale, une pénétration droit dans un lac, et véhicule, en plus, la confusion de deux lieux fort éloignés l'un de l'autre, mais que Prochain Épisode surimpose (Cuba et le lac Léman):

Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. (PE, 7)

(C'est dire que ce qui est en rapport horizontal sur l'écorce de la planète (l'équivalent du rapport gauche-droite sur la page), est réellement en rapport vertical¹.)

- 7) Le narrateur parvient à peine à suivre ce que lui raconte K:

j'arrivais mal à suivre avec attention les révélations compliquées qu'elle me faisait d'autant que je contemplais avec émotion ses lèvres pleines et que je m'amusais à réentendre ses phrases longues, qui m'étaient pourtant familières. (PE, 39)

¹ En somme, dans l'oeuvre d'Aquin, les nombreuses expressions du genre: «Je m'étends sur la page abrahame (...)» (PE, 167), «je m'étire sur la page (...)» (TM, 99), «je suis une sorte de gâchis (...) qui ne fait que se prolonger (...) sur les feuilles bi-dimensionnelles (...)» (A, 196), «J'ai le sentiment (...) que je vais te trouver (...) je m'allonge démesurément en toi» (NN, 183-184) - ces expressions, disons-nous, obligent à l'affirmation ou à l'équation suivante: écrire de gauche à droite = écrire la pénétration en droite ligne, la trouée de la page.

(Les mots qui sortent de sa bouche sont confus comme les initiales de l'ex-libris, cf. la preuve suivante.)

- 8) Cette bouche de K, d'où sortent ces mots confus, renvoie à la page comme trou, à l'ex-libris (l'illisible confusion des initiales), et donc, à la page comme vagin d'où sortent, d'où naissent des corps... car il y a cette confusion mots/corps que véhiculait déjà l'expression «sang des mots» (PE, 167).

Or, ce deuxième bloc de preuves confirme et même déborde les trois hypothèses A, B et C, nous autorisant à émettre d'autres hypothèses auxquelles, cette fois, nous joignons les preuves au fur et à mesure des hypothèses:

- D) Le «sang des mots» (PE, 167) qui coule du vagin est, selon notre hypothèse, le sang ménorrhéal. Il est le «fleuve pollué» (PE, 36). C'est ce sang de ménorrhée qui comme «un fleuve démentiel se décharge dans ma veine céphalique et charrie, dans son tumulte, mes noms (...)» (PE, 119)¹. Le coït incestueux entre le héros et K a lieu au moment des règles: «le lac antique qui dévalait glorieusement de nos deux ventres» (PE, 34). Deux autres citations

¹ Il y a chez Aquin la confusion bouche/vagin ou trou dans la tête, trou céphalique/vagin. A cette citation, associons celle-ci où le héros dit: «Toute ma force coule de ma bouche en une hémorragie de blasphèmes et de cris» (PE, 136; nous soulignons). Ainsi, les blasphèmes (les mots écrits par le héros) sont-ils du sang.

viennent confirmer cette hypothèse du sang de ménorrhée:

la tristesse me frappe avec la violence et la soudaineté
de l'onde solitaire en son point de déferlement (...) La
tristesse me salit (...) (PE, 71);

ma tristesse coule secrète dans mes veines. (PE, 87).

Cette tristesse qui salit obtient son sens par le biais de la
tradition populaire qui associe la tristesse, la mélancolie à la
femme menstruée, et qui conçoit ce sang comme pollution. La
citation suivante établit le lien entre le sang de ménorrhée et
le sang du Christ (de K): «toutes les membranes se rompent lais-
sant fuir à jamais le précieux sang» (PE, 17).

- E) La conception des mots/corps, de la lignée généalogique a lieu
au moment le plus improbable, le plus impossible du cycle fémi-
nin. Les preuves sont ici plus difficiles à établir. Toutefois,
nous en esquissons une. Bousculant l'ordre de la temporalité,
la formule fille de ton fils engendre une confusion entre les
moments, normalement distincts, de la conception et de l'accou-
chement. Ainsi avons-nous le héros qui, dans l'épanchement san-
guin, accouche des noms / conçoit des noms par la voie de son
«vagin céphalique»:

A partir du trajet vibratoire de ma main, je déduis qu'un
fleuve démentiel se décharge dans ma veine céphalique et
charrie, dans son tumulte, mes noms (...). Ce filet impur
(...) cherche sa bouche (...) (PE, 119).

Les preuves auront un caractère plus sûr, plus immédiat dans Trou de mémoire et dans L'Antiphonaire. L'enfant que porte RR à la fin du roman, ainsi que l'enfant que Christine a conçu par le pharmacien ont, tous les deux, été conçus au moment des règles de l'une et de l'autre des femmes.

F, G et H)

Nous allons consacrer à chacune des hypothèses F, G et H une section entière.

F: la lignée de mort-nés

Il sort de la bouche/vagin de K des mots/corps qui forment une lignée généalogique. Et, comme nous l'avons affirmé, les géniteurs sont cette lignée engendrée. Mais (et c'est l'hypothèse F), cette lignée est composée entièrement de mort-nés.

Pour aboutir aux preuves, nous devons mettre en rapport ou faire communiquer entre elles, des régions du texte très éloignées les unes des autres. Soit cette citation pour nous lancer sur la piste:

entre Montréal et Toronto [entre] le chemin de la Reine Marie et le cimetière des Juifs portugais (...) -révolution (...) secrète, qui est née dans nos baisers et par nos sacrilèges. (PE, 30).

Dans cette citation, le cimetière torontois fait énigme.

Or, c'est une séquence de Trou de mémoire qui nous a alerté au sens que pourrait avoir le cimetière portugais de Prochain Épisode:

(...) ne pourrais pas au même rythme désolant que cette fille (la mienne!) (1) inhumée dans la terre humide et hostile d'un cimetière torontois (...) [note:] l'enfant est morte une quinzaine de jours après sa naissance. (TM, 85)

C'est dire qu'elle est pratiquement mort-née.

Reprenons le fil de Prochain Episode où Toronto est de nouveau évoqué:

Je me souviens aussi d'un appel interurbain que j'ai fait du Lord Simcoe, à Toronto; et je me sens de nouveau menacé dans cette chambre funèbre (...). Je deviens bègue dans ce lit du Lord Simcoe. Toronto s'engloutit dans l'amnésie adriatique. (PE, 153-154; nous soulignons.)

«Chambre funèbre», pointe à la mort; «bègue», à des mots à toutes fins utiles morts ou mort-nés dans l'articulation; et «amnésie» à leur gommage, à leur disparition dans le NOM, dans la VOIX et donc, disparition dans la vie éternelle (c'est par surcharge d'énoncés qu'il y a, dans la VOIX, effondrement, c'est-à-dire oubli, amnésie)¹.

¹ Dans l'article «L'infini et la castration», on peut lire:

La castration c'est ce qui fait fonctionner la mort dans un ensemble-sujet, car c'est ici et maintenant qu'il faut mourir à soi comme entier, insécable; non seulement pour que la mort comme fin de la vie entre dans l'ordre humain et se laisse envelopper et traverser par le discours d'une société donnée avec ses contradictions fondamentales, mais parce que faire fonctionner la mort, mourir et ré-émerger, c'est la vie même, c'est ce qui permet de vivre en tant que sujet, sujet divisé. (Scilicet, No. 4, Seuil, 1973, p. 114. Souligné dans le texte.)

C'est de façon semblable au texte aquinien que ce passage noue la mort à «la vie même» (la vie éternelle, pour reprendre l'expression qui sourd du texte d'Aquin). C'est dire que mort, trou, amnésie sont le prélude à ou même sont déjà la vie éternelle, bref, c'est le «suicice qui n'en finit plus» (PE, 26).

Nous sommes maintenant en terrain plus sûr pour conclure au contresens d'une lignée généalogique de mort-nés. Nous rappelons que, dans fille de son fils, les géniteurs sont la lignée qu'ils engendrent. À partir de ce rappel, nous proposons les citations suivantes en confirmation de notre hypothèse:

nous nous sommes entretués sur un lit d'ombres (...) (PE, 95);

Et notre étreinte (...) qui nous a tués tous les deux (...) (PE, 35);

j'entreprends de dresser un procès-verbal (...) d'un suicide qui n'en finit plus. (PE, 25-26).

La lignée, pour ainsi dire, s'«entre-mort-engendre».

Or, le «cimetière des Juifs» (PE, 30; nous soulignons) avec lequel nous avons commencé l'examen de l'hypothèse F, ne serait-il pas le tombeau du Christ de la Bible, et donc, cette «crypte lumineuse où H. de Heutz habite» (PE, 129)? De ce cimetière des Juifs pour mort-nés / Tombeau du Christ / crypte de H. de Heutz sort, ou sortirait, comme d'un vagin, le «cryptogramme» (PE, 63; nous soulignons) du CINBEUPER-FLEUDIARUNCOBESCUBEREBESCUAZURA NOCTIVAGUS. Ce cryptogramme serait ainsi ces «révélation compliquées» (PE, 39) qui sortent de la bouche/vagin de K et que le héros avait du «mal à suivre» (PE, 39). Le mot «révélation» est d'ailleurs plein d'une connotation biblique. Cette série constitue une confirmation additionnelle de la lignée de mort-nés, de cette langue, de ces mots/corps qui «mort-naissent»¹ à la vie éternelle.

¹ Ajoutons cette autre allusion possible à une lignée de mort-nés. Dans l'expression «guerres césariennes» (PE, 51), on entend d'abord et avant tout une référence aux guerres menées par Jules César et dont H.

Nous proposons maintenant une formalisation de l'hypothèse d'une lignée de mort-nés:

Figure 2

...K|K|K|K|K|K|K|K|K|K|K|K|K|K|K...

¹ (suite)

de Heutz serait un spécialiste. Mais on entend aussi une référence aux naissances par incision de la paroi abdominale, naissances qui ont lieu dans la violence (à cause du mot guerres) et donc dans la mort. Cette référence à la naissance par césarienne trouve même un écho dans: «Mon passé s'éventre sous la pression hypocrite du verbe» (PE, 69). Toutefois, on ne peut affirmer en toute certitude que le texte d'Aquin cherche ici à exprimer la notion d'une lignée de mort-nés. Ainsi, procédons-nous par hypothèses dans une démarche à résonance freudienne ou psychanalytique. Nous proposons donc l'hypothèse d'une lignée de mort-nés au point de confluence de plusieurs indices, point vide car le texte ne remplit pas explicitement. C'est dire qu'à la manière de la pratique psychanalytique, nous proposons l'hypothèse dans l'instant même où le texte d'Aquin, en quelque sorte, s'apprête à dire ou à formuler ouvertement la notion en question. C'est donc au point de rencontre du cimetière des Juifs, de la langue qui naît en s'abolissant de la bouche/vagin de K, des guerres césariennes et de ce passé éventré etc. que nous installons notre hypothèse. Or, celle-ci n'aura de valeur que si elle suscite à son tour une série d'associations, que si, à son tour, elle peut fonctionner dans le texte aquinien; nous plongeant plus avant dans ce texte. C'est précisément cette méthode que Freud propose dans «Konstruktionen in der analyse» (G.W., XVII; S.E., XXIII) de 1937. Au moment jugé opportun de la cure, l'analyste propose au patient une construction, c'est-à-dire, une hypothèse. Plusieurs constructions peuvent ainsi venir ponctuer le déroulement de la cure. Or, ces constructions sont validées ou invalidées dans la mesure où elles susciteront ou ne susciteront pas un flot nouveau de souvenirs jusqu'à là refoulés mais soudain illuminés par ces interventions tentées par l'analyste. Ainsi, la rigueur et la «vérité» de ce qui se dit se trouvent-elles assurées dans la seule possibilité de poursuivre le parcours. Nous menons donc notre analyse des romans d'Aquin par le biais de l'infini de la castration et dans un dialogue constant entre lecture/texte pour écrire le bord, la scène originale du texte d'Aquin.

où la barre verticale est, chaque fois, K. La formule est infiniment extensible dans les deux sens (ce qu'indiquent les points de suspension). Cette lignée n'a ni début, ni fin, ou, ce qui est la même chose, elle est, sur toute sa longueur, début et fin, vie et mort, non pas en fusion, mais en rapport spiralé. La barre verticale indique l'empêchement à la fusion (à l'inceste), mais puisque cette barre est, partout, K, il y a union effective. C'est-à-dire, on retrouve l'algorithme de l'«Union [qui] différencie» (BE, 102)¹.

¹ Figure 2 est au fond une représentation visuelle de l'infini de la castration telle que définie dans: «L'infini et la castration», *op.cit.* pp. 75 à 133. La castration y est articulée comme question du bord. Dans la Figure 2, K est son propre bord, sa propre limite, mais c'est par cette limite qu'elle s'excède, qu'elle se retrouve infinie, qu'elle se retrouve hors d'elle-même (Prochain Épisode est hanté par l'idée d'un extérieur: «l'auto s'exaltait en dehors de l'axe» (PE, 46), «Ce livre (...) est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final (...)» (PE, 93), «Je suis hors de moi» (PE, 136) - mais il faut se garder de donner dans l'idéologie de la représentation en faisant de ce dehors la réalité ou la révolution à laquelle renverrait le roman comme le signe à la chose). Ainsi, K se borde-t-elle depuis son propre extérieur, de sorte qu'elle est la négation de la négation, c'est-à-dire l'affirmation. La Figure 2 nous permet de visualiser la communauté impossible dont il a été question à la fin d'une note précédente (cf. p.59, note 1) et où le «Un» (le NOM) apparaît comme effet de sa propre exclusion:

La castration est un théorème d'existence [d'affirmation] à caractère global et non pas local (...) s'il y a quelque chose à tirer de l'illustration ensembliste c'est que c'est l'objet global lui-même qui est manquant, qui n'a pas lieu pour être et c'est ce non-lieu qui induit une propagation infinie de manques, une multiplicité infinie de points de fuite, de points d'exclusion. («L'infini et la castration», *op.cit.*, p. 102. Souligné dans le texte, la remarque entre crochets est de nous.)

On peut réduire la formule à:

Figure 3

$$K \left| K \right.$$

et la lire ainsi: K fait obstacle à K (ou K Interdit K).

L'avantage de cette formule est qu'elle permet un certain nombre d'opérations ou de réductions:

- 1) La formule: $K \left| K \right.$ se répercute dans l'ordre du géographique.

Soit ces lieux que la réalité géographique éloigne les uns des autres, mais que le texte d'Aquin superpose (le lac Léman et Cuba en rapport vertical; le «Rhône cimbrique» (PE, 11) qui coule à la fois en pays suisse (ce qui seul représente la réalité géographique) et au Danemark, «cimbrique» étant l'ancien nom du Jutland au Danemark; Chénier et Tingwick qui, de désigner une seule ville par deux noms (cf. PE, 10, 71 et 90) disent la superposition de deux villes réelles en un seul lieu, et de deux langues en un seul NOM):

Figure 4

Cuba		lac Léman
Rhône		cimbrique
Chénier		Tingwick
anglais		français

Les deux éléments de chaque couple se trouvent unis dans le NOM, dans la VOIX qui différencie. La barre verticale est (dans les exemples successifs de la Figure 4) indifféremment: Cuba ou le lac Léman, le Rhône ou le Danemark, le nom/ville Chénier ou le nom/ville Tingwick, l'anglais ou le français (ces derniers, anglais/français, unis dans la langue transsubstantielle¹, cf. p. 85). Se trouve ainsi écrite la différence impossible dans la VOIX. Or, ce même effet se produit dans l'ordre des noms (déjà

¹ Cette langue, comme articulation logique du discours, rend impossible d'opérer des distinctions depuis un lieu extérieur. Mais elle ne permet pas pour autant la fusion. Comme il est affirmé dans «L'infini et la castration»: «la castration - en tant que résolution, c'est-à-dire étatement infini d'un complexe constitué par la dyade d'un bord - est une articulation logique du discours (...) elle ressort de la logique du sujet» (*ibid.*, p. 103). C'est ainsi que le sujet se trouve en chute.

le cas de Chénier/Tingwick):

Figure 5

... H. de Heutz | Carl von Ryndt | François - Marc Saugy ...

La barre verticale est indifféremment tous les noms, étant leur union impossible, leur surimpression (et donc leur effondrement) dans le NOM, dans la VOIX, surimpression confuse dans le «faussetment anonyme» (PE, 131; nous soulignons) de l'ex-libris. Et K de remarquer: «Seulement, pendant qu'on parle, von Ryndt a peut-être une fois de plus changé de nom...» (PE, 41). La présente section peut se résumer ainsi: dans K | K deux entités différentes (K et K) se trouvent unies dans K (la barre verticale) et tout à la fois séparées par K (la barre verticale).

- 2) On peut traduire, par K | K, et donc ramener à la lignée des mort-nés, le bégaiement si souvent mis en scène dans l'oeuvre d'Aquin:

Je deviens bègue (...) (PE, 154);

Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination et s'engage inconsidérément dans un monologue interrompu à chaque parole, nourri d'autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison dominante. (PF, 53).

3) La question des doubles que nous disions archétypale dans la

critique aquinienne se laisse figurer par cette formule:

...K|K|K|K|K|K|K|K... C'est de la mise en acte de TOUS les doubles que surgit le NOM, l'Interdit, que surgit la différence impossible à dire car existant hors de tout système d'oppositions. Bref, c'est par la mise en acte, l'affolement des doubles qu'on sort justement des doubles, qu'on les excède.

4) On peut ramener le phénomène du ralentissement si présent dans

Prochain Episode: «Tout se ralentit (...) je m'immobilise (...)»

(PE, 88), à la formule $K|K$, c'est-à-dire K ralentit K. Nous revenons à la question du ralentissement, cf. ici-même, p. 76.

L'intérêt de ramener, à la seule formule: $K|K$, ces éléments: la lignée de mort-nés (K fait obstacle à K = K naît de K mais dans l'obstacle, dans la mort), les lieux géographiques qui se dédoublent en un seul lieu, le bégaiement, la question des doubles, le ralentissement - l'intérêt, dis-je, de cette réduction à une formule unique vient de ce qu'elle rend possible une interprétation de tous ces éléments en termes de vie éternelle.

L'évidence nous porterait à croire que le bégaiement et le ralentissement représentent des états à déplorer et donc à corriger, que le fascinum des doubles est à condamner. La révolution historique (la révolution dans le Québec historique) ne semblerait possible que par le refus de ces états. La position aquinienne est plutôt celle-ci: la révolution s'offre déjà à l'écoute, elle se donne comme déjà réalisée

dans le bégaiement, dans le ralentissement et dans les doubles.

Prenons le bégaiement en premier. Il équivaut à dire le refus de dire, et donc à la VOIX qui, comme nous l'affirmions dans l'introduction (cf. p. 23), dit, tout en ne disant rien. Le bégaiement fait entendre la Loi sans code, cette Loi vide qui, ne prescrivant rien, ne peut donner lieu à aucune forme d'oppression. Ainsi le bégaiement, comme parole mort-née, laisse-t-il entendre la Parole impossible à entendre, celle qui ne s'articule selon aucun système de violence (et qui de ce fait demeure incomprise dans un tel système:

Le Verbe était la lumière véritable
 (...)

 il était dans le monde

 et le monde fut par lui,

 et le monde ne l'a pas reconnu. (Jn 1, 1 et 9)

Le bégaiement est donc la voie qui mène à la vie éternelle.

On peut articuler la question des doubles sur la thèse de la mimésis de René Girard. Selon Girard, c'est l'intensification de la mimésis, c'est l'accélération de la violence mimétique au XXe siècle qui nous permet enfin d'entendre la Parole de Dieu (rappelons l'idée princeps de cette thèse: c'est parce que je vois un autre être tendre la main pour saisir tel objet que je trouve cet objet désirable. Je tends donc aussi la main, imitant l'autre. C'est ainsi, selon Girard, que la rivalité et la violence prennent naissance). Seule l'accélération de cette mimésis provoque, selon Girard, la conscience que le Mal n'est pas uniquement chez l'autre, mais que l'autre est mon double, que je suis, autant que lui, le Mal. C'est donc éprouver la vérité des jumeaux, la fusion entre mal et bien, meurtrier et victime, qu'il y aura possibilité de

sortir de la violence. C'est, en gros, la thèse de Girard soutenue en 1978 dans Des choses cachées depuis la fondation du monde. Or, Aquin, pour ainsi dire, pratiquait cette thèse dès 1965, dès Prochain Épisode.

C'est par la mise en acte des doubles, de la logique binaire, de la logique d'oppositions que l'on sort des doubles, du binaire et de leur violence. C'est dire que, chez Aquin, il y a dépassement effectif de la « dialectique d'opposition » (BE, 101), dialectique binaire même/autre, dialectique incestueuse, non pas en fuyant ou en interdisant cette dialectique (non pas en ajoutant à la violence une dernière violence censée abolir toute violence), mais en l'accélégrant. L'inceste généralisé (accéléré) est, dans la vision aquinienne, l'antidote à la violence, menant ainsi à l'abolition éternelle de la mort. Encore faut-il ajouter que cette abolition a lieu et n'a lieu que dans l'écrit, dans cet acte pur qui, seul, donne à entendre la non-violence.

Il y a une distinction importante à faire entre Girard et Aquin. Dans son ouvrage, Girard laisse croire à la possibilité d'extirper la violence dans le monde. Or, cet idéalisme ne cadre aucunement avec le système Aquin. Pour Aquin, la violence est in-extirpable. Ainsi cherche-t-il, par son oeuvre, à conduire l'écoute (l'écoute du lecteur/écrivain) vers ce point qui, dans la violence même, est vide de toute violence. En ce point s'entend la vie éternelle, non de l'individu biologique, mais du sujet au moment où il met en acte TOUTE la violence, c'est-à-dire, au moment où il met en acte le péché originel, ce que nous appelons l'inceste généralisé. C'est parce que Girard n'a pas saisi, avec l'acuité d'Aquin, le rôle du péché originel dans la problématique de la vie éternelle qu'il retombe, à son insu, dans un discours de

violence (qui est ce discours promettant de rendre l'impossible possible).

On aura compris l'absolue non-violence du système Aquin. Ce n'est pas en rejetant les doubles, en opérant une ségrégation violente entre le monde violent des doubles et le monde non-violent du S_1 et de la parole divine qu'Aquin parvient à ses fins. C'est à travers le mal, à travers le péché originel (et donc en n'opérant aucune exclusion, en n'instaurant aucune nouvelle opposition) qu'il nous fait entendre la fin de la mort et le scandale de la vie éternelle.

On voit que le bégaiement et les doubles reposent, l'un et l'autre, sur la même logique. C'est à accélérer la parole que celle-ci se révèle comme toujours déjà vide (ou, en termes lacaniens, c'est à accélérer le défilé des signifiants ($S_2, S_3, S_4 \dots$) que l'on entend ce point vide du S_1). C'est à accélérer les doubles que ceux-ci laissent entendre le point vide de tout double, vide de toute violence mimétique.

Nous reprenons la question du ralentissement plus bas. Mais on peut tout de suite affirmer qu'elle s'articule dans les mêmes termes: c'est par l'accélération du ralentissement (cette «stase volcanique» (PE, 70)) que l'on sort de la mort, que l'on sort des systèmes d'oppositions qui figent, qui immobilisent.

G: ralentissement

L'hypothèse G est la suivante: le ralentissement aquinien est ralentissement ~~en-deçà~~ du statique. C'est à compter de la position statique

que que s'installe le ralentissement fulgurant d'Aquin, ou, pour parler en termes de thermodynamique: c'est au point de désorganisation totale d'un système (c'est la définition de l'entropie) que le ralentissement aquinien débute pour ralentir davantage. C'est là un contresens évident: on ne saurait, par exemple, concevoir la possibilité qu'une voiture immobile dans la rue se mette soudain à ralentir sans fin.

L'exergue qu'Aquin tire de Schelling et qu'il destine à son dernier roman (inachevé) Obombre, semble faire écho à ce ralentissement: Le commencement n'est le commencement qu'à la fin¹. Ce n'est qu'au point mort de tous les systèmes, ce n'est qu'à la fin de tous les systèmes que peut débiter le «vrai» commencement.

C'est dire que ce n'est qu'après la défaite, la confusion de tous les systèmes d'oppositions et de violence que la vie éternelle peut commencer. Mais il faut bien garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas, pour Aquin, de violemment défaire, d'abattre tous les systèmes pour mettre à leur place un nouveau système prétendument pur de toute violence. Ce serait tenter de rendre l'impossible possible. On se souvient du refus aquinien de tout engagement.

Ce à quoi nous invite l'oeuvre d'Aquin (ici, Prochain Épisode), c'est de diriger l'écoute, la lecture, vers ce point de violence totale (point où l'entropie, la mort, la stase sont maximales) pour enfin entendre surgir, de ce point, le point vide de toute violence (le point de violence extrême étant déjà bien entendu, ce point vide de violence). Et, à cette invitation de diriger l'écoute en ce point précis, s'ajoute

¹ Liberté, No. 135, mai-juin 1981, Montréal, p. 16.

(par la confusion écouter/parler, lire/écrire propre à l'inceste généralisé) l'invitation à dire, à répandre la «Bonne Nouvelle» (le sens du mot «Evangile»), à l'écrire.

S'il y a, dans le texte d'Aquin, refus d'engagement et d'action politiques à la Sartre, il y a toutefois l'obligation au style, à l'écrit et à une éthique de résistance (résistance à tout système par l'incohérence, par le contresens).

C'est en ce point d'écoute et d'écrit que l'écriture devient, non plus engagée, mais pur style, c'est-à-dire qu'elle devient imitation de Jésus Christ: mimésis du point vide, du trou (on se souvient de l'introduction que K = Christ = vagin).

L'éthique de Résistance (d'obstacle, de ralentissement) nous ramène à nos propos sur le ralentissement dans Prochain Épisode et aux nombreuses références à l'inertie, à la stase, à l'immobilité:

mon immobilité interminable (...) et ma chute ralentie dans cette fosse liquide. (PE, 9);

la dépression alanguie du Rhône cimbrique (...) (PE, 11);

j'ai le goût de céder à l'inertie (...) (PE, 12);

le soleil ralenti qui s'affaisse silencieusement dans l'île Jésus! (PE, 15);

cet affaissement est ma façon d'être. (PE, 24);

Tout se ralentit (...) Je m'immobilise (...) (PE, 88);

je suis affligé d'un ralentissement progressif, frappé de plus en plus d'une paralysie criblante. Ma main n'avance plus. (PE, 91);

Je n'avance plus (...) La lenteur s'installe solennellement en moi (...) (PE, 118);

Je suis arrêté dans ma course. Rien n'avance (...) (PE, 119);

La tristesse du temps (...) m'alanguit. (PE, 142).

Au fond, le ralentissement fulgurant en deçà du point bas le plus bas se résume dans ces deux citations (où il y a justement ralentissement + accélération):

J'atteins immobile une stase volcanique. (PE, 70);

La lenteur s'installe en moi avec des gestes surmultipliés et sous la forme d'une chute extasiée. (PE, 118).

Cette forme contre-sensée d'entropie (l'hypothèse G) peut tenir compte de toutes les hypothèses antérieures (de A à F).

Sans cette sorte d'hypo-entropie, d'hypo-statisme, l'obstacle ou l'Interdit demeurerait extérieur au rapport spéculaire (venant soit avant soit après lui). C'est-à-dire, sans l'hypo-statisme, se trouverait maintenue cette «domination d'un tout légal et extérieur sur ses parties» (BE, 101). Or, l'hypo-statisme pose la notion d'obstacle comme toujours déjà présent, et même comme seule réalité. On voit le lien à faire avec le premier verset de l'Evangile selon Saint Jean: «Au commencement était le Verbe» (Jn 1, 1).

On note que la ré-écriture, par Saint Jean, du premier verset de la Genèse, «Au commencement Dieu créa le ciel et la terre» (Gn 1, 1), devenant: «Au commencement était le Verbe» (Jn 1, 1), on note, dis-je, que cette ré-écriture ne représente plus Dieu comme pré-existant au monde qu'il crée. Rien dans tout le Prologue de Saint Jean ne laisse entendre que Dieu et monde ne soient pas advenus ensemble, qu'ils ne soient pas

identiques. Ou, en termes aquiniens, rien ne laisse supposer que la VOIX et les doubles (le trou, le néant, la mort), que l'Interdit et les doubles ne co-existent pas. Au fond, l'un et l'autre (la VOIX et les doubles) sont identiques, les deux étant liés d'essence.

Mais pourquoi ne pas tout simplement en rester avec la notion d'obstacle, ne parler que d'immobilité? Pourquoi cette invention baroque, que l'on constate dans le texte aquinien, d'un ralentissement en deçà du point d'immobilité? Parce qu'à en rester à ce point mort, on n'écrit que le point d'extrême violence, on n'écrit que la mort et sa victoire universelle, bref, on n'écrit que le système d'oppositions dans sa consommation la plus parfaite où le «même» est l'«autre» dans l'indifférenciation enfin rendue possible. (N'oublions pas qu'Aquin, lui, sort de cette dialectique même/autre.)

Nous avons dit que ce qui distingue Trudeau d'Aquin c'est que Trudeau cherche la différence possible, ce qui équivaut à l'indifférenciation possible. C'est-à-dire, ne sont permises que les différences qui rendent possible tel TOUT, les éléments discrets de ce TOUT ne faisant, pour ainsi dire, montre que des différences opposables entre elles pour réaliser, pour se fondre dans ce TOUT indifférencié.

C'est là toute la perspective phonologique de Troubetzkoy qui ne cherche à découvrir que le seuil de différence (de violence) pertinente qui permette de refléter tel sens pré-établi. Et c'est le paradoxe, (inacceptable en termes aquiniens) qui pointait déjà dans la définition saussurienne de la langue: la langue est un système d'oppositions, paradoxe qui laisse croire que c'est en s'opposant qu'on réussira à s'entendre, à se comprendre, à s'unir.

Aquin, au contraire, cherche la différence impossible et la différenciation impossible. Ainsi, le texte d'Aquin sait-il ne pas rester avec l'immobilité, avec le pan-statisme et la victoire de la mort, mais aller en deçà, ralentir davantage, mourir encore plus, écrivant ainsi la mort impossible qui n'est autre que ce scandale de la vie éternelle.

Nous allons donc traduire la notion du ralentissement en deçà du statique en termes géométriques pour rendre l'hypothèse G opérationnelle dans les hypothèses précédentes (de A à F). La traduction: le ralentissement en deçà du statique = le retrait infinitaire. Aussi impossible à figurer que l'hypo-statisme, le retrait infinitaire est le fait d'une ligne plus courte que le point géométrique, et qui ne cesse de se retirer (de se raccourcir) en deçà de ce point zéro.

(Le fait que nous décidions de rejoindre les autres hypothèses à partir de la présente, ne privilégie aucunement celle-ci, toute hypothèse étant susceptible de communiquer avec tout autre hypothèse dans le système Aquin.)

A, B et C)

Les trois hypothèses réunies sont: il sort de la page (à angle droit par rapport à cette page), de la bouche/vagin de K, des mots/corps que le lecteur/héros a du «mal à suivre» (PE, 39).

S'il y a difficulté à saisir ces mots/corps, c'est que ceux-ci sortent en retrait infinitaire. K, pour ainsi dire, «avale» ses mots.

D, E et F)

Les trois hypothèses sont, dans l'ordre: le «sang des mots» (PE, 167), est le sang ménorrhéal; la conception des mots/corps a lieu au moment des règles; la lignée des mots/corps, ainsi conçue, est lignée de mort-nés. Or, cette conception au moment des règles est l'indication que les mots/corps ne naîtront jamais, qui plus est, puisque la lignée est composée de mort-nés, ces mots/corps naîtront de moins en moins. C'est dire que les mots/corps naissent en retrait infinitaire.

Il ne faut pas confondre le retrait infinitaire avec la déconstruction derridienne¹. Jacques Derrida s'attaque au Logos grec, pour déconstruire sa plénitude métaphysique. Le résultat: Derrida finit par épouser le Logos, son parcours de déconstruction (de violence) se mesurant en termes du Logos grec.

Aquin, au contraire, écrit le Logos johannique (celui qui, au fond, advient par l'accélération du Logos grec). C'est dire qu'Aquin inscrit, d'entrée de jeu, son refus, un NON qui n'est pas dirigé violemment contre quoi que ce soit, si ce n'est contre rien, ce zéro de la violence maximale.

¹ Jacques Derrida, Positions, Minuit, Paris, 1971.

H: noir/blanc

L'hypothèse H est en continuité directe avec l'hypothèse A.

La lecture à angle droit par rapport à la page (hypothèse A) entraîne nécessairement une lecture noir vers blanc (hypothèse H): on lit

Prochain Episode en droite ligne, du noir des caractères typographiques vers le blanc de la page, c'est-à-dire, on lit dans la confusion noir / blanc.

Cet aspect du texte aquinien constitue un autre rappel de l'Evangile johannique qui se distingue des Evangiles synoptiques par la mise en scène de toute une série d'antinomies: lumière/ténèbres, vérité/mensonge, etc., ce qui laisse croire (mais nous ne faisons que spéculer) qu'Aquinait pu s'inspirer du texte johannique.

Cueillons maintenant, dans le texte de Prochain Episode, les preuves à l'appui de cette lecture noir vers blanc, ou, ce qui est la même chose, blanc vers noir.

Le héros nomme la blanche K aux cheveux blonds: «ma noire Eurydice» (PE, 20). Et de ces cheveux, il dira: «Tes cheveux blonds ressemblent au fleuve noir(...)» (PE, 153).

La nourriture que consomme le héros au restaurant de Coppet est entièrement blanche: poulet, fromage et vin blanc:

crêpes fourrées au jambon avec un gratin d'emmenthal et une bouteille de réserve du Vidôme. (PE, 108);

poulet sauté du Mont noir arrosé d'une sauce épaisse avec quoi j'ai commandé un château Puisdoux du meilleur cru. (PE, 109);

j'ai attaqué la tomme de Savoie et la petite pointe de vacherin, tout en buvant un Côtes du Rhône (...) j'ai avalé d'un trait un verre de Williamine (...) (PE, 111).

Or, cette nourriture blanche virera au noir de l'«affreux borborygme sénégalais» (PE, 64) qui est une «pièce d'anthologie de l'humour noir» (PE, 64; nous spulignons). Rappelons que ce borborygme sénégalais, dit noir, est le cryptogramme CINBEUPERFLEUDI... C'est le mot «borborygme» (bruit produit dans les circonvolutions intestinales, bruit de digestion) qui nous permet d'effectuer le lien entre la nourriture blanche et le message noir.

Ainsi la nourriture blanche se transforme-t-elle en ce noir des mots, du corps blanc se transsubstantie en Parole. Nous reprendrons les allusions à l'Eucharistique plus loin.

Tous les exemples que nous avons cités jusqu'ici font état d'un passage blanc vers noir.

Mais il y a aussi le passage du noir vers le plus-de-noir: «nuit plus noire que la nuit saturnale» (PE, 20).

Dans Trou de mémoire, L'Antiphonaire et Neige noire, on trouve ce même passage du blanc au noir, mais doublé du passage au sens inverse: du noir au blanc. Et ces passages, pour ainsi dire, à contresens, sont, eux aussi et dans l'acte, redoublés du noir vers le plus-de-noir et du blanc vers le plus-de-blanc. C'est dire que dans le texte aquinien, une couleur en «parle» toujours une autre, impossibilisant tout système d'oppositions. Si le blanc, par exemple, est l'acte de se transmuter en noir, et celui-ci en ce plus-de-noir qui retourne au blanc, les systèmes d'opposition, les départages clairs et stables se trouvent interdits dans l'acte.

Avec l'hypothèse H, nous avons, en quelque sorte, bouclé la série d'hypothèses (H renvoyant à A), et préparé la section suivante sur la

langue transsubstantielle.

La langue transsubstantielle

Nous avons déjà pu constater (ici même, p. 61), le mélange ou la confusion des langues: «Chénier qui s'appelait jadis Tingwick» (PE, 10), pointant à la superposition français/anglais.

Or, le héros voit, dans la monophrase cryptée, un «affreux borborisme sénégalais» (PE, 64), une «transcription en caractères latins d'une grossièreté vernaculaire» (PE, 63). Et dans les spires de l'ex-libris (qui n'est autre que le cryptogramme sénégalais/latin, filant droit dans la page), le héros croit discerner «des lettres de l'alphabet arabe» (PE, 131).

Prochain Episode se veut ainsi le cumul de toutes ces langues. Lire Prochain Episode, c'est lire une langue éclatée, c'est lire une langue qui en parle toujours une autre, c'est lire dans la «confusion français/anglais («Un couple au fond parlait anglais» (PE, 108))/sénégalais/latin/arabe/... C'est-à-dire, c'est lire un «roman métissé» (PE, 90). C'est faire advenir, et même présentifier le moment où «l'antique sérénité de notre langue éclatera sous le choc du récit» (PE, 172). Bref, lisant Prochain Episode, on lit, non pas du français, mais l'infinie traversée des langues.

Or, cette confusion (qui n'est pas fusion, qui n'est pas la langue passe-partout, c'est-à-dire, un système d'oppositions enfin universel propre à engendrer l'entente universelle, ne permettant que des articula-

tions qui peuvent justement s'entendre (on se souvient que, au contraire, la VOIX, chez Aquin, ne s'entend pas)), cette confusion, dis-je, s'étend à toutes les manifestations textuelles, donnant lieu à un certain «syn-crétisme» des situations. Dans les «courbes» (PE, 12) que le héros trace sur le papier, dans cette écriture courbée, l'œil du lecteur voit, en transparence, les périlleux virages dans les Alpes:

Chaque virage me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser; chaque phrase me déconcerte. (PE, 47);

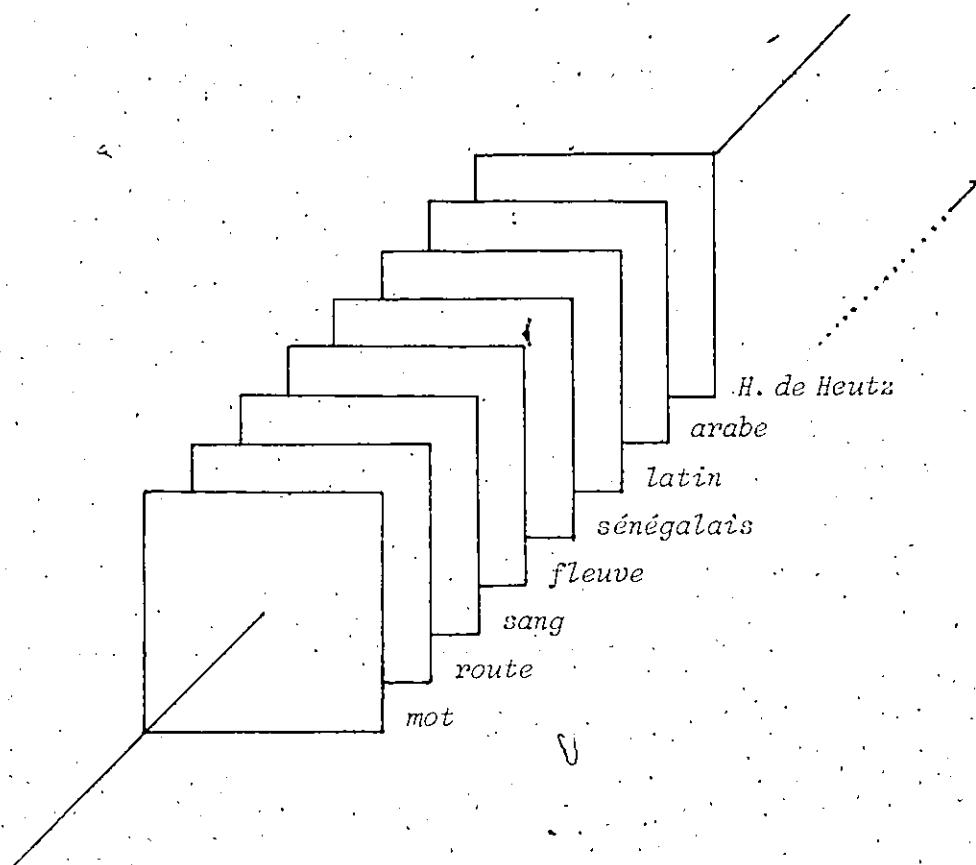
ma course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz (...) (PE, 47);

si je ne distingue pas encore mon trajet futur, sinon peut-être dans l'image que m'en offre cette route qui s'incurve (...). il me suffit de suivre les courbes manuscrites pour ré-inventer mon récit. (PE, 120).

De même, dans les mots, le lecteur «transvoit» le sang ménorrhéal: c'est le «plasma de mots» (PE, 164) et ce «sang des mots» (PE, 167) que nous avons déjà cité. Il transvoit jusqu'au «fleuve pollué» (PE, 36), ainsi que tous les noms de H. de Heutz/Carl von Ryndt/François-Marc Saugy... en confusion d'origines et de races: allemand/flamand/belge...

Bref, le lecteur lit droit dans une transparence étagée. Il lit le perpétuel transformer, il lit la langue qui en parle toujours une autre (et qui de ce fait ne peut participer d'aucun système d'oppositions):

Figure 6



Dans ce schéma, la forme carrée, se retirant à l'infini, indique la page, de sorte que, dans une page de Prochain Episode, on lit déjà toutes les pages en surimpression. Cette forme carrée est aussi le mot unique dans lequel on lit, comme en surimpression infinie, tout le roman, et donc dans lequel toutes les articulations se trouvent présentifiées (sans attente, sans avoir à lire le roman dans le temps historique).

Prochain Episode se lit en approfondissement d'un point - d'où le spécifique de Prochain Episode, un spécifique, un ponctuel qui est le TOUT en acte¹.

¹ C'est ainsi que se trouve actualisée, la solution au problème du un et du multiple, du un et du collectif.

La ligne droite (nous nous référons toujours à la Figure 6) indique la pénétration droit dans la page. La page se trouve ainsi trouée en coït incestueux. (incestueux car la lecture pratique la trop grande confusion, la trop grande proximité des diverses articulations textuelles).

C'est en ces termes que le héros décrit ce coït: «Je m'étends sur la page abrahame (...)» (PE, 167). C'est-à-dire, je m'étends, je m'allonge, érigé, dans la page/vagin de K, pratiquant ainsi le coït incestueux.

On ne peut contester que le «abrahame» de la dernière citation renvoie aux plaines d'Abraham où s'est déroulée la bataille entre Montcalm et Wolfe. Mais, dans le contexte judéo-chrétien que nous évoquons ici, «la page abrahame» (PE, 167) rappelle Abraham ou Abram de la Genèse:

Lorsqu'Abram eut atteint quatre-vingt-dix-neuf ans, Yahvé lui apparut et lui dit: «Je suis El Shaddai (...) J'institue mon alliance entre moi et toi, et je t'accroîtrai extrêmement (...) tu deviendras père d'une multitude de nations. Je te rendrai extrêmement fécond, de toi je ferai des nations (...) J'établirai mon alliance entre moi et toi, et ta race après toi, de génération en génération (...) je serai votre Dieu.» (Gn 17, 1-8).

C'est-à-dire, dans notre contexte, «la page abrahame» (PE, 167) engendre la langue transsubstantielle sénégalais/arabe/latin/français/H. de Heutz /Carl von Ryndt/..., s'allongeant, comme un phallus, en profonde poussée lacunaire (en lignée de mort-nés), en trouée.

Cette allusion que nous faisons à une confusion phallus/vagin ne sera susceptible de preuve qu'au moment d'analyser L'Antiphonaire, où cette confusion apparaît en toutes lettres. On constate, toutefois,

C'est l'Interdit en acte¹?

Ce coït qui fait ainsi trou est un coït impossible à repérer (en termes de système d'oppositions). Il est donc le contresens d'un coït vierge, comme celui de « Vierge mère et fille de ton fils » (Paradis, XXXIII, v. 1; nous soulignons) de Dante. C'est Neige noire qui nous fournira les preuves les plus sûres, nous permettant de parler d'un coït vierge dans sa référence spécifique à la Vierge Marie. D'Eva (dont le nom est l'Ave inversé d'Ave Maria, deuxième Eve) Linda dit: « Tu es vierge et tu resteras toujours vierge... » (NN, 262).

On peut résumer notre analyse de Prochain Épisode depuis le début jusqu'à la Figure 6 en une seule phrase: dans Prochain Épisode, il y a inceste impossible, et, puisqu'impossible, cet inceste fait trou. Or, ajoutons-nous, ce trou est le Logos johannique, le Verbe du texte judéo-chrétien.

Le texte judéo-chrétien dans Prochain Épisode

Nous avons déjà pu repérer plusieurs allusions au texte biblique. Nous voulons les reprendre ici, et en ajouter quelques autres:

- i) Abraham et la multiplication des nations, des corps, des langues dans la Genèse: « Je m'étends sur la page abrahame (...) » (PE, 167).

¹ Il sort de la page le CINBEUPER(etc.) comme phallus érigé (la longueur du cryptogramme) et pourtant ce cryptogramme représente des « mots abolis » (PE, 26), une langue-entropie.

ii) La Pentecôte:

L'ombre du grand Ferragus m'abritait, son sang répandait
dans mes veines une substance inflammable (...) (PE, 53).

L'ombre de Ferragus est ici une allusion au Paraclet, et la
substance inflammable aux petites flammes de la Pentecôte. Enfin,
toutes les allusions au feu et aux flammes, dans Prochain Épisode,
renvoient à la Pentecôte et à la multiplication des langues:

Cuba coule en flamme (...) (PE, 7);

Et je me noierai (...) dans le corps brûlant (...) (PE, 34);

Je suis prisonnier dans un château tourné vers le lac
incendié (...) (PE, 63);

tous mes souvenirs se sont fondus dans le ventre brûlant
de K. (PE, 152).

iii) Judas. Le héros s'identifie à celui qui a trahi le Christ:

«Trente deniers et je me suicide!» (PE, 17) dit-il.

iv) Trinité. Il est affirmé du trio François-Marc Saugy, Carl von

Ryndt, H. de Heutz, qu'il est cette «noire trinité» (PE, 87).

Enfin, la cadence triple des noms pointe aussi à la Trinité.

v) La crypte où fut déposé le corps du Christ: «Je déchiffre en

vain la crypte lumineuse où il habite (...)» (PE, 129). De
cette crypte comme bouche/vagin sortent les mots/corps confus
(le cryptogramme), la lignée des mort-nés qui est le message

en acte de la Résurrection et de la vie éternelle. C'est dire

qu'il en sort la VOIX.

- vi) Le tabernacle (élément appartenant non au texte biblique, mais aux offices chrétiens):

Je dois demeurer invulnérable au doute et tenir bon au nom de ce qui est sacré, car je porte en moi le germe de la révolution. Je suis son tabernacle impur. (PE, 171)

La révolution de cette citation est moins la révolution historique (violence des corps dans la rue), mais celle du Verbe «sacré» qui est subversif de faire trou dans l'ordre établi, de représenter un contresens, une «folie» (1 Cor 1, 18) au sein de cet ordre. Le ton de cette citation rappelle celui des Epîtres du Nouveau Testament qui étaient souvent rédigés pour raffermir la foi et garder contre le doute. Enfin, le «tabernacle impur» de la citation rappelle le sang ménorrhé (surtout à cause du mot «impur»), le «précieux sang» (PE, 17) du tout premier chapitre de Prochain Episode. L'impureté du sang vient de son caractère subversif: il fait tache dans l'ordre établi. Qui plus est, c'est au moment le plus imprévu, le plus contraire à l'ordre naturel (moment des règles) que ce sang engendre la vie éternelle, qu'il rachète de la Chute et du péché originel.

- vii) La confession sacramentelle. Avouons tout de suite que nous nous croyons peu fondé à trouver ainsi une allusion à la confession dans Prochain Episode, les preuves ne nous paraissant pas satisfaisantes. Voici, tout de même, les citations:

En moi, déprimé explosif toute une nation s'aplâtit historiquement et raconte son enfance perdue, par bouffées de mots bégayés (...) (PE, 25);

Je m'emplis de père en fils d'anti-corps (...) (PE, 36).

Il y a, sans doute, dans la première citation une allusion à la cure psychanalytique (et inutile de préciser le parallèle, maintes fois fait, entre l'écoute de l'analyste et l'écoute du confesseur¹). Or, la cure psychanalytique n'a d'autre but que de mettre au jour le S_1 dont parle Lacan et dont nous avons avancé l'identité avec la faute originelle, l'acte originel (on sait que la question: d'où viennent les enfants? est capitale en analyse). Articulée sur la première citation, la deuxième citation évoque le thème biblique selon lequel les fils sont responsables de la faute de leur père (1 Cor 15, 22). L'antidote, l'anti-corps serait, ici, la Parole de Dieu, la VOIX qui est l'acte de dire: l'inceste (la mort, la faute) originel est impossible, il y a vie éternelle. C'est dans L'Antiphonaire que la référence au rituel de la confession peut se lire noir sur blanc: Renata se confesse à l'abbé Chigi, et Christine à Robert et à Jean-William. S'il est prématuré de parler de la confession sacramentelle dans Prochain Épisode, on peut au moins voir, dans ces deux citations, la préparation de ce que le texte aquinien exploitera ouvertement plus tard.

¹ Cf. l'introduction de: Michel Foucault, La Volonté de savoir, NRF, 1978.

viii) L'Eucharistie. Nous présentons d'abord les citations:

forêt de calices. (PE, 16);

Tout me déserte à la vitesse de la lumière, toutes les membranes se rompent laissant fuir à jamais le précieux sang. (PE, 17);

je t'aime désespérément comme au jour de notre première communion. (PE, 70).

Le repas au restaurant de Coppet est un repas eucharistique.

Le héros, nous avons vu, y mange de la nourriture blanche qui virera au noir du borborygme - ce qui est équivalent à: le héros mange la blanche K qui devient «ma noire Eurydice» (PE, 20).

Resserrons les preuves: nous savons que le noir borborygme est, tout comme le Christ (K) en acte, le message résurrectionnel - ce qui achève nos preuves suivant lesquelles le héros mange K au repas eucharistique de Coppet.

ix) Le Christ. Comme le Christ des Evangiles marchait sur les flots (Mt 14, 22-32), K est «la femme délivrée qui marchait sur les eaux et que j'aime!» (PE, 38). K est donc le Christ (Krist), et la «crypte lumineuse» (PE, 129), ce «tabernacle impur» (PE, 171) sont, l'un et l'autre, la bouche/vagin du Christ d'où sort la VOIX.¹

¹ On peut relever une autre référence au contexte judéo-chrétien. Avouons toutefois que la certitude n'est pas inentamée au sujet de cette référence. K parle de «Pierre - enfin, le patron» (PE, 39). Plus loin, le héros dit avoir demandé à K de le «mettre en contact avec le patron

La VOIX

La VOIX est le TOUT de Prochain Épisode en acte. Reportons-nous à la Figure 6 pour éprouver, au moins visuellement, la justesse de cette affirmation. Qui écrit Prochain Épisode? qui dit Prochain Épisode? La VOIX de Dieu. Cette ou ces affirmations faites, nous nous pencherons sur les exemples se rapportant à la VOIX, et sur les caractéristiques de celle-ci. Mais avant, nous voulons mettre en place une dernière référence au texte judéo-chrétien, référence si intimement liée à la VOIX que

¹ (suite)

de son organisation, Pierre» (PE, 170). Qu'il s'agisse d'une allusion à Saint-Pierre, patron ou Pape de cette organisation du Christ qu'est l'Eglise catholique, ne peut être reçu comme probable que si on situe le nom de Pierre dans Prochain Épisode au point de confluence des nombreuses références au texte judéo-chrétien. Or, c'est ce contexte judéo-chrétien qui, en retour, peut donner un sens particulier ou du moins une charge particulière à une situation textuelle, tel le lieu de rencontre choisi par M et le héros: l'église Notre-Dame. Ainsi, la description que le héros fait de ce lieu, est-elle chargée, indiquant qu'il ne s'agit pas d'un choix neutre:

Le silence à l'intérieur avait quelque chose de terrifiant: j'étais soudain pris à la gorge par le mystère de cette forêt obscure qui m'envoûtait. (...) Une pureté frémissante habitait ce lieu sacré (...) je me suis assis tout près de l'absidiole, abîmé dans le recueillement et la prière (...). Quand M a fait son apparition en venant de l'autel vers moi (Dieu sait comment!), j'ai réprimé un mouvement d'émotion. (PE, 163)

Il est évidemment difficile sinon impossible d'émettre une hypothèse sur l'identité de M (bien que l'étonnement du héros nous invite à formuler une hypothèse: «Dieu sait comment!»). Nous possédons trop peu d'indices. Il est toutefois intéressant de noter que rien dans le texte ne trahit si M (Marie?) est une femme ou un homme.

nous la présentons dans cette section:

- x) La Chute d'Adam. C'est L'Antiphonaire qui, de tous les romans d'Aquin, exploite le plus ouvertement le thème de la chute d'Adam. Reste que, dans Prochain Épisode, ce thème est assez fortement marqué. Le héros parle de sa «chute spiralée dans une fosse immobile» (PE, 48). En somme, toute la thématique de la descente se rapport à la Chute d'Adam:

Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. (PE, 7);

le lac antique qui dévalait glorieusement de nos deux ventres. (PE, 30);

Toronto s'engloutit dans l'amnésie adriatique. (PE, 154).

Et tout se résume dans cette expression employée par le héros:

«j'écris à perte» (PE, 13).

Ainsi, la VOIX est-elle, dans le texte de Prochain Épisode, VOIX en chute. Elle sort de la bouche de K, et le héros arrive «mal à suivre [ses] révélations compliquées» (PE, 39). La connotation biblique du mot «révélations» est évidente. Ce «mal à suivre» qu'éprouve le héros, nous permet de dire de la VOIX qu'elle est et dit ce qui ne s'entend pas: la différence impossible, ce S_1 en chute (comme dans ce passage déjà cité de Lacan: «le sujet (...) ne se constitue (...) que de la chute nécessaire de ce signifiant premier»¹).

¹ J. Lacan, Le Séminaire XI, (Seuil, Paris, 1973), p. 227.

On objectera que c'est Adam qui tombe, qui «chute» et non Dieu.

Nous répondons à cette objection en deux temps:

- 1) Depuis Adam, les hommes (qui ont tous péché en Adam) ne peuvent plus entendre cette VOIX qu'en tant que VOIX qui chute. N'appartenant pas au monde des hommes, au monde de la mort (et de ~~l'inceste~~), la VOIX de Dieu n'y peut exister qu'en tant que trou, perte.

Mais (nous poursuivons l'objection) l'introduction affirme l'identité entre la faute originelle et la VOIX (cf. pp. 29-31, et aussi p. 79):

- 2) (C'est le deuxième temps de la réponse): dans le système Aquin, la VOIX de Dieu sourd à même l'accélération des doubles, à même l'accélération de l'inceste (ce que nous appelons l'inceste généralisé). Là VOIX de Dieu ne s'oppose pas au monde. Dans le système Aquin, il n'y a pas la moindre opposition, telle: Dieu versus le monde maléfique et en chute. Déjà dans la Chute, dans le Mal, la VOIX de Dieu se fait entendre, mais comme ce qui ne s'entend pas, étant point vide: vide de toute opposition, de toute mort, de toute violence au sein même des oppositions et des violences.

C'est ainsi que, dans Prochain Episode, la VOIX s'entend dans l'inceste, et même qu'elle est cet inceste:

Notre étreinte aveuglante et le choc incantatoire de nos deux corps (...) (PE, 32; nous soulignons.)

La VOIX, disions-nous, est l'Interdit en acte (cf. l'introduction, p. 20).

Que dit la VOIX? que dit Prochain Épisode? La VOIX ne véhicule aucun message (aucune idéologie), sauf celui impossible: L'INCESTE N'EXISTE PAS. Nous tenons là, non seulement le message de Prochain Épisode, mais de toute l'entreprise aquinienne. Il est très mal vu, et pour cause, de parler de message au sujet d'une oeuvre d'art. Mais le texte aquinien entretient un rapport que l'on peut dire inédit avec le message: l'inceste n'existe pas.

Ce message est impossible à dire et à entendre, puisque le dire et le comprendre témoigne déjà de la croyance à l'inceste. Il n'y a pas de communication sans croyance à l'inceste. La communication présuppose l'élimination de la confusion, et donc de la VOIX et de la différence impossible pour que tous puissent entendre (et s'entendre sur) un dire clair et dé-dissidentisé, c'est-à-dire, un dire auquel tous peuvent consentir (c'est essentiellement la vision de Trudeau).

Or, le texte d'Aquin dit le message impossible à dire comme impossible à dire, et le fait entendre comme impossible à entendre. Et c'est le rôle de la VOIX que d'être ainsi le message impossible en acte.

Dans ce chapitre sur Prochain Épisode, nous avons mis au jour l'essentiel de la trame analytique vue sous l'angle de l'inceste. Il ne reste, à toutes fins utiles, qu'un seul élément capital: le Mystère de l'Incarnation, présent dès Prochain Épisode, dans cette citation, par exemple: «Mon amour, tu m'es sol natal (...) que je féconde (...)» (PE, 143). Nous verrons mieux se profiler cet élément dans les trois derniers romans.

TROU DE MÉMOIRE

Inceste

À part le mot «incestueusement» dans ce bout de phrase: «forniquer incestueusement avec ma langue maternelle» (TM, 95), on ne trouve aucune référence ouverte au thème oedipien dans Trou de mémoire. On repère, toutefois, quatre utilisations de l'expression: «crève les yeux» (TM, 84, 111, 133, 136). RR, elle, sera dite «myope ou même complètement aveugle» (TM, 168), et «l'évasement de son indice orbitaire» (TM, 167; nous soulignons) renvoie à cet étirement, à cet évasement du crâne qui, on le verra, représente un trou, une crevasse (comme des yeux) dans la toile Les Ambassadeurs de Hans Holbein.

Il y a une référence encore plus explicite qui pointe à la notion d'Interdit. C'est ainsi que le rapport sexuel entre Joan et Pierre X. Magnant est «subversion la plus basse, très basse» (TM, 62). Enfin Pierre X. Magnant parlera du «court-circuit sanguin de notre dernière étreinte» (TM, 85; nous soulignons), un court-circuit étant un raccourci, un lien trop immédiat, imprévu, entre deux éléments.

Or, il y a effectivement des liens de sang unissant Joan à Pierre X. Magnant. Ce dernier dit de Joan qu'elle est sa «soeur» (TM, 41, 72, 80). Le dernier de ces trois exemples («ma soeur étrangère») véhicule une confusion entre Joan et sa soeur RR qui habite la ville étrangère de Lagos. Joan est aussi l'«enfant» (TM, 28, 36, 61). Pierre X. Magnant lui dit, ou plutôt il pense: «viens petite fille à papa, viens: papa a

de belles choses à te faire voir... Amen» (TM, 69).

Jusqu'ici, la situation relève d'un inceste simple, et ne diffère en rien du rapport que l'on trouve dans Sophocle: un enfant femelle issu de l'union de Jocaste et de son fils Oedipe serait effectivement la soeur et la fille de ce dernier. De même, d'après les exemples cités, Joan est la soeur et la fille de Pierre X. Magnant.

On ne pourra parler d'inceste généralisé que si l'on démontre que Joan est aussi la mère de Pierre X. Magnant. Deux séquences nous permettront d'affirmer l'existence d'un lien mère-enfant entre Joan et Pierre X. Magnant:

1) Le meurtre de Joan «enfante» (TM, 87) Pierre X. Magnant:

Ce secret [le crime] me résume et m'enfante: ce cadavre, preuve ex absurdo de ma non-violence, me tient lieu de victoire et ressemble étrangement au début fulgurant de ma carrière révolutionnaire; son immobilité [celle de Joan] préfigure le grand oeuvre que j'entreprends à la tête des bataillons (...) (TM, 87)¹

Joan est ainsi Joan of Arc, mère des «800 guerriers» (TM, 47)

et donc du guerrier, Pierre X. Magnant.

¹ Dans cette citation, Pierre X. Magnant dit bien que le cadavre de Joan est là «preuve ex absurdo de ma non-violence». Lorsque nous aborderons dans Neige noire la scène de torture dans le Svalbard, nous arriverons à cette même conclusion: le cadavre de Sylvie est la preuve ex absurdo de la non-violence de Nicolas.

- 2) Joan et le meurtre que Pierre X Magnant a perpétré sur elle sont le crâne dans la toile Les Ambassadeurs de H. Holbein:

Cette forme [le crâne] est le secret de cette grande composition, un peu comme le meurtre de Joan est le socle sombre du roman. La forme pâle indiscernable qui flotte au-dessus du sol s'apparente au corps blanc de Joan (...) crime parfait, le crâne figure le tableau dans le tableau. Il explique tout: c'est l'aveu blême du meurtre de Joan. (TM, 143)

Nous interprétons le crâne allongé, cette absence, ce trou comme le sexe, cette fente allongée dans le corps de Joan, fente d'où sortent des Christ: «les accouchées accouchent en crachant des messies grimaçants (...)» (TM, 96). Or, par un jeu de mot sur «penthotal», Pierre X. Magnant s'identifie à l'hostie (le «pain total» de la citation): «je me considère comme un frère du penthotal - pain total -, pour ne pas dire son double» (TM, 29). Et plus loin, il affirme:

Cette découverte me revenait puisque, par cette poudre, en elle et scellé moi aussi par l'ampoule, je me suis introduit secrètement, sous les espèces poudreuses de la mort dans le corps rassasié de Joan. (TM, 29)

Ce qui se joue dans cette citation, c'est le Mystère de l'Incarnation. Comme la vierge Marie, Joan, imprégnée par Dieu, donne naissance à Dieu, au Christ (ici, elle enfante le guerrier Pierre X. Magnant). Ainsi, Pierre X. Magnant se trouve-t-il être à la fois père et fils de Joan. Mais, pour mesurer l'importance de la référence à la vierge Marie, reportons-nous aux pages qui décrivent le crime comme tel. C'est Pierre X. Magnant qui parle:

je pouvais transpercer doucement le ventre blanc de Joan (...). Après cet événement (...) Joan a recouvert machinalement son ventre et ses cuisses merveilleuses d'un pan de sa chienne immaculée, d'une blancheur détergée (...). (TM, 90; nous soulignons.)

C'est l'immaculée conception, pure («détergée») de toute souillure originelle.

Ainsi, peut-on décrire les rapports entre Joan et Pierre X. Magnant en ces termes: filles de son fils.

Reprenons la question que nous posions en page 51: pourquoi aller jusqu'à l'inceste-généralisé et l'interversion des liens si l'inceste simple constitue déjà un contresens? La réponse que nous donnions alors (et qui tient toujours) avait, pour clé, la notion de sacrifice. Dans l'inceste simple, il y a cette attente de neuf mois avant que ne se produise une descendance; qui plus est, les géniteurs meurent, alors que la lignée seule se trouve dotée d'immortalité. Seule la lignée, pour ainsi dire, abstraite vit, et c'est pour l'immortalité de cette abstraction que les individus, eux, se sacrifient, c'est-à-dire, meurent. Dans l'inceste généralisé, les géniteurs sont la lignée engendrée, et donc cet inceste est la vie éternelle dans l'acte. Cet inceste est seul à poser l'immortalité du sujet spécifique.

Mais nous tenons maintenant une deuxième réponse à la question d'alors, réponse qui est, au fond, liée à la première. Il n'y a que l'inceste généralisé qui puisse, par l'interversion des liens, renvoyer au Mystère de l'Incarnation. Dans ce Mystère, Dieu engendre Dieu par Marie, de sorte qu'Il est à la fois père et fils de Marie.

Nous disions que Joan est fille de son fils, Pierre X. Magnant. Or, ce dernier est aussi une femme, car il éjacule le sang des menstrues:

Je ne charge pas, saint crème fouetté, je décharge à pleins ciboires, j'actionne mes injecteurs de calice à plein régime (...) (TM, 94-95).

C'est dire qu'il éjacule le «sperme christologique» (TM, 56).

Plus loin, Pierre X. Magnant dit retrouver:

mille fois plus de poussée vénusienne quand je m'imagine en train de relever la robe d'une collégienne ou d'une inconnue (...) (TM, 116; nous soulignons).

On s'attendrait, dans le cas d'un homme, à l'expression «poussée vésuvienne», mais Pierre X. Magnant éprouve plutôt une «poussée de Vénus», ce qui évoque la ménorrhagie.

Le rapport entre Joan et Pierre X. Magnant est donc de l'ordre de fille de sa fille.

Puisque nous sommes sur les traces de l'effet «devenir femme» dans Trou de mémoire, nous allons nous pencher sur le cas des deux autres personnages mâles: Charles-Edouard Mullahy qui est tout simplement Pierre X. Magnant, et Olympe Ghezso-Quénum qui dit être le frère du révolutionnaire montréalais: «nous sommes, vous et moi, incroyablement frères! (J'allais écrire: jumeaux(...))» (TM, 8), dit-il. Enfin, Ghezso-Quénum se suicide dans une chambre qu'il loue sous le nom de Pierre X. Magnant.

Le «devenir femme» s'exprime, chez Charles-Edouard Mullahy, par un «devenir anglaise»: «Je cale lentement dans le sol morbide qui m'ensorcèle et m'anglaise» (TM, 121; nous soulignons).

Le cas de Ghezso-Quénum maintenant. Pénétrant RR, celui-ci dit

éprouver «comme une lave m'enflammer tout le corps noir aussi!» (TM, 183; nous soulignons). C'est-à-dire, Ghezso-Quénium «vésuvé» (TM, 21) un liquide «rouge pompéien» (TM, 156), couleur de ses valises (de ses bourses pourrait-on préciser, pour mener l'imagerie sexuelle jusqu'au bout). Ghezso-Quénium est donc lui aussi une femme en pleine ménorrhée.

L'oreille psychanalytique ne peut s'empêcher de faire un rapprochement avec le célèbre cas de psychose du Président Schreber¹ qui se croit femme. Mais il y a une différence nette. Schreber désire devenir femme; selon lui, la femme est belle. Pour Aquin, disons plutôt: dans le texte de Trou de mémoire, la femme est une «sale dégénérée, une perverse!» (TM, 125). Pourquoi cette véhémence? Parce que la femme est responsable de la Chute de l'homme, et donc de son accession à la liberté, à son être comme sujet spécifique et infini. La «saleté» de la femme, dans le texte aquinien, renvoie tout simplement au péché originel qui est, nous l'avons vu, gage de liberté et de vérité, car il situe le sujet hors des systèmes d'oppositions. L'ordre établi ne peut désigner la femme que comme perverse. «La femme (...) n'est pas toute», dit Lacan², elle n'est pas toute dans le système, elle y fait trou, et c'est par son trou que passe toute la vérité, la vérité infinie, la vérité en acte.

¹ Daniel Paul Schreber, Mémoires d'un névropathe (Seuil, 1975).

² J. Lacan, Le Séminaire XX (Seuil, Paris, 1975), p. 68.

Trou

Les allusions au trou, à la trouée, au cercle sont aussi nombreuses dans Trou de mémoire que dans Prochain Épisode. Pierre X. Magnant dit: «je tourne en rond (...)» (TM, 19), et «je décris l'arc immense d'un mausolée qui abrite la dépouille mortelle de Joan» (TM, 28). Les singes éjaculent «pour chaque courbe de Joan» (TM, 42). Il est question du «cercle vicieux» (TM, 24 et 119); «la révolution permanente (...) peut se comparer à la rotation terrestre qui a fait tourner la tête à Galilée» (TM, 58) (c'est d'ailleurs à la femme, à son sexe qu'on attribue le pouvoir de faire tourner la tête). Cette révolution se fait selon les «divers schèmes ellipsoïdaux» (TM, 58). Le «continent fantôme se love sur lui-même» (TM, 59). Joan se trouve «at the end of my moonlike revolution» (TM, 91). Pierre X. Magnant s'allonge «sur un champ de bataille désaffecté qu'on a transformé en piste de course, cercle clos où je m'exerce à ton absence (...)» (TM, 97). Il «décrit ce voile lagunaire qui cintre la Côte des Esclaves» (TM, 102). Il écrit «en spirale» (TM, 120), et il écrit le «nom de Joan (...) en des volutes et des formes ovoïdes qui emplissent la page (...)» (TM, 32-33). Ghezso-Quénun se remettait «à jouer à qui perd gagne avec les 2/6 de sa majesté trouée» (TM, 153).

Or, au point de convergence de cette thématique de la trouée se trouve (et la dernière citation est particulièrement chargée dans ce sens: «sa majesté trouée») le sexe de la femme: «l'écluse vénusienne d'une partenaire dépossédée» (TM, 117).

La constellation trou/vagin envahit tout le texte, se ramifiant

d'une façon particulièrement soutenue et complexe. Nous énoncerons un certain nombre d'hypothèses relatives à ce réseau. (Ces hypothèses et les lettres que nous employons pour les désigner sont les mêmes que dans Prochain Épisode. Nous indiquons les preuves par des chiffres.)

A, B et C)

Les trois hypothèses réunies sont: nous lisons Trou de mémoire droit dans la page. Il sort de la page (à angle droit par rapport à cette page), de la bouche/vagin de Joan, des mots/corps confus, bref il sort de la page/bouche/vagin une lignée généalogique.

Pour étayer ces hypothèses, il n'y a pas dans Trou de mémoire une preuve clé comme celle de l'ex-libris dans Prochain Épisode. La lecture droit dans la page était, par l'ex-libris, prouvée d'un seul coup pour ainsi dire.

Mais il y a tout de même, par rapport à Prochain Épisode, un déplacement significatif dans cette question de la trouée, déplacement important pour ce qui est du Mystère de l'Incarnation: c'est Pierre X. Magnant qui troue Joan comme Vierge Marie:

moi je pouvais transpercer doucement le ventre blanc de Joan; d'ailleurs, je n'ai pas manqué de le faire et non sans une perfection totalitaire. (TM, 90).

Après quoi, nous l'avons vu, Joan se couvre de sa «chienne immaculée»

(TM, 90; nous soulignons). (Ce thème est encore plus marqué dans

Neige Noire, cf. p. 230-231.)

Au fond, c'est ce que dit la prière à Marie: «Vous êtes bénie entre toutes les femmes», c'est-à-dire, il n'y a qu'une seule femme trouée entre toutes, c'est la vierge Marie, la seule qui soit poreuse à la Parole, à la VOIX de Dieu.

Le crime est justement celui de pratiquer un trou dans la femme ou dans la Femme (la majuscule indiquant la femme comme archétype, Mère, source et origine du monde et de son ordre. On peut dire, sans trop simplifier, que le projet Aquin se dirige contre cette conception de la Femme¹).

Donc, crime = crâne = trou = sexe de Joan (étant entendue la nuance que nous venons de faire: Joan trouée par Pierre X. Magnant est la seule femme à posséder un «vrai» vagin, un sexe véritablement scandaleux, elle est la seule à faire vraiment trou dans les systèmes d'oppositions). Nous exposons maintenant les preuves des hypothèses A, B et C:

- 1) Le crâne anamorphique dans la toile de Hans Holbein est le crime, le trou.
- 2) L'écriture de Pierre X. Magnant s'allonge sur la page: «La dilatation de l'écriture atteint ici son paroxysme (...)» (TM, 32). Pierre X. Magnant s'«étire sur la page avec la profusion d'une psychose d'enfant du siècle...» (TM, 99). RR s'«allonge

¹ Cette notion de la femme toute ou de La Femme, empruntée à Lacan, a fait l'objet de développements considérables de la part de certains psychanalystes italiens, notamment Annalisa Scalo et Franco Baldini. De ce dernier, voir «Dante e l'inconscio», L'intellettuale e il sesso, Spirali Edizione, Milan, 1980, pp. 31 à 49.

démesurément sur une feuille bi-dimensionnelle (...) (TM, 130).

3) Dans la citation qui suit, RR parle de Joan qui la «perfore»:

Quand j'ai senti le badelaire sévillan me perforer, en mon point faible, j'ai mis quelques instants - ceux qui me restaient - à identifier cette série d'affleurements et de feintes aux ministres plénipotentiaires peints sur H. Holbein: les «Ambassadeurs» de la mort. La «numerous uno» m'avait réduite à zéro. (TM, 133)

Commentons ce premier bloc de preuves. Ce qui s'allonge, ce qui se lit de droite à gauche est réellement en trouée droit dans la page. Les mots font trou dans la page comme le crâne fait trou (fait «zéro» (TM, 133)) dans la toile. Or, ce crâne est dit la «véritable patrie» (TM, 133); ailleurs, il est «sol natal» (TM, 144), ce qui introduit l'idée de naissance. Ainsi, de ce trou, de ce corps troué sortent des corps en lignée généalogique; précisément, il sort de cette trouée, des mots/corps (ce sont les messies/poèmes de la citation suivante):

Dieu merci, les accouchées accouchent en crachant non seulement des messies grimaçants, mais des poèmes hurlés et plus que parfaits.... (TM, 95-96)

Le mot «crachant» dans cette citation nous livre la confusion bouche/vagin que nous avançons dans les hypothèses A, B et C.

Il sort de la bouche de RR (Trouée par Joan) des paroles confuses: «[RR] marmonne confusément (...)» (TM, 182), et «RR s'est mise à articuler quelques paroles confuses (...)» (TM, 182). C'est d'ailleurs dire qu'elle parle des mots/corps en lignée incestueuse, en trop grande confusion. De son côté, Joan «signifiait de moins en moins (...)» (TM, 88);

elle «déparle» (TM, 91).

Les conclusions auxquelles nous conduisent ces preuves se résument dans les hypothèses A, B et C. Ajoutons une série de preuves complémentaires se rapportant à ces mêmes hypothèses:

4) Les longues énumérations de noms de villes:

(...) Villeneuve, Territet, Vevey, Cully, Lutry et, par un biais final, l'avenue d'Ouchy qui longe, lungolago, le lagon funéraire de mes souvenirs. (TM, 152).

(On reconnaît qu'il s'agit moins d'une preuve per se que d'un autre exemple du texte, disposant des éléments en rapport horizontal, mais nous invitant à le penser comme vertical. Reste qu'une lignée de noms de villes renvoie à l'idée d'une lignée généalogique¹.)

5) Il y a superposition de langues dans le «baragouinage bilingue»

(TM, 28) des singes, et superposition de lettres à cause d'une machine à écrire défectueuse:

cette vieille Olivetti dont le 'q' invariablement crée un embouteillage de caractères. (TM, 13-14);

Mais ce clavier nullement électrocuté, ces frappes plombées qui s'emmêlent en diphtongues strictement allogènes (...) (TM, 25).

¹ C'est dire que ce qui est écrit gauche-droite, ce qui s'allonge ainsi, écrit la trouée, le crâne.

C'est dire que les langues, dans le cas des singes, et les lettres, dans le cas de la machine à écrire, ne sont pas l'une à côté de l'autre, mais, pour ainsi dire, l'une par-dessus l'autre en étagement. Cette confusion, cet étagement de langues et de lettres s'étend, par la voie des lapsus, aux noms (et donc aux corps) et aux lieux géographiques. Ainsi parlant de RR dans son journal intime, Ghezso-Quénium emploie-t-il, au lieu du nom de RR, celui de «Joan» (TM, 158); c'est RR qui relève cette erreur dans une note: «Lapsus calami assez troublant» (TM, 158), note-t-elle. Plus loin, Ghezso-Quénium s'aperçoit lui-même du lapsus au moment de le commettre: «RR (j'allais écrire: Joan...» (TM, 182). Au moment du meurtre et de l'inceste, Pierre X. Magnant désigne Joan comme «ma soeur étrangère» (TM, 80) et «ma belle étrangère» (TM, 92), engendrant ainsi, comme Ghezso-Quénium par ses lapsus, la confusion Joan/RR, la superposition Joan/RR. En ce qui concerne les lapsus ou plus simplement des erreurs dans l'ordre géographique, Pierre X. Magnant situe le musée Sherlock Holmes au 221b Baker street; l'éditeur corrige: «Il y a un musée Sherlock.Holmes au 221 Baker street, et non pas au 221b, comme le suggère l'auteur» (TM, 81). C'est dire que le texte de Trou de mémoire situe le musée en question à la fois au 221 et au 221b Baker street, de sorte qu'il y a dans un seul point (le musée) la superposition de deux lieux (le 221 et le 221b).

- 6) S'il est moins accentué que dans Prochain Episode, le thème de la descente verticale (de la plongée droit dans la page) est.

tout de même présent dans Trou de mémoire. L'éditeur dit: «Je m'ensable (...). Je cale lentement (...), je m'enterre dans une fosse noire(...)» (TM, 121).

- 7) La confusion mots/corps vient, nous l'avons déjà constaté, de ces messies/poèmes dont accouchent les «accouchées» (TM, 96), mais aussi de ces mots qui tachent la page de sang:

cela me fait du bien de l'écrire en toutes lettres, de gauche à droite, par petites bouffées de mots qui tachent (...) la feuille d'une somme incalculable de petites taches de sang... (TM, 52)

- 8) La généalogie que se donne Pierre X. Magnant est la confusion, la superposition de plusieurs origines, de plusieurs races:

Je suis d'ascendance bulgare, deuxième génération, côté maternel, avec une goutte de sang cri (...). Bien que fier, à juste titre, de mon métissage, j'en tire un faible parti.

Cette généalogie est confuse comme les «paroles confuses» (TM, 182) qui sortent de la bouche de RR.

Cette série de preuves (4 à 8) dit la superposition des mots et des corps, confirmant l'idée princeps des hypothèses A, B et C, à savoir: on lit Trou de mémoire droit dans la page, droit dans l'étagement infini de ces éléments: mots, sang, corps, villes, langues, etc. Nous allons maintenant émettre de nouvelles hypothèses.

D) Ces «petites taches de sang» (TM, 52) qui maculent la page sont des taches de sang ménorrhéal. Nous avons vu que Pierre X. Magnant et Ghezso-Quénium éjaculent du sang de ménorrhée, cf. nos pages 103-104. La présence du sang ménorrhéal est beaucoup plus marquée dans Trou de mémoire que dans Prochain Épisode, même si son rôle, ici comme là, est identique. Le sang ménorrhéal est ouvertement mentionné dans Trou de mémoire. Ainsi, une tempête de noirceur s'abat sur RR, «comme le sang menstruel, souillant le blanc de ses yeux» (TM, 191). Au moment du meurtre, Joan se dit:

tout près d'être menstruée. At the end of my moonlike revolution (...) je me sens toujours très sad. Pourtant, d'après le calendrier grégorien, ce n'est pas pour ce soir ni pour demain le bloody flush. (TM, 91)

A ces deux références explicites, s'ajoutent de nombreuses références implicites dont voici deux exemples: «grand fleuve noir» (TM, 86), et

la Côtes des Esclaves (...) se love interminable en une noire écharpe déprimée à travers laquelle l'eau lente se courbe (...) (TM, 97; nous soulignons).

Le mot «déprimée» rappelle le «sad» (TM, 91) de Joan. D'autres références sont un peu moins obliques:

J'ai tué le Cri (...) en lui suçant, jusqu'à ce que mort s'ensuive, un fleuve majestueux qui coule à grands cris dans ce roman vaseux... (TM, 37);

un terroriste a sucé tout le carburant que je gardais en réserve (...). (TM, 30).

Ce qui importe de voir dans notre hypothèse D, c'est que la lignée généalogique sortant de la page/bouche/vagin est le flux ménorrhéal; c'est justement ce «fleuve majestueux qui coule à grands cris dans ce roman» (TM, 37). Lisant Trou de mémoire, nous lisons le sang ménorrhéal, qui plus est, nous le buvons (le lecteur attend l'instant de «dévorer» (TM, 201) le roman, dit RR) comme Thomas boit les paroles de Pierre X. Magnant:

Au café Martin, ce soir là... Thomas, innocent comme un mari, buvait mes paroles (...) (TM, 58; nous soulignons).

Ce Thomas de Trou de mémoire est le Saint Thomas de l'Évangile (Jn 20, 24), mais un Saint Thomas qui ne doute plus, qui, «avec une sincérité émouvante» (TM, 58), boit la Parole du Christ, ici les paroles de Pierre X. Magnant. Le sang menstruel dans l'œuvre d'Aquin est ainsi le sang du Christ de l'Épître aux Hébreux:

Le Christ (...) entre une fois pour toutes dans le sanctuaire (...) avec son propre sang, nous ayant acquis une rédemption éternelle. (He 9, 11-12).

Le sang ménorrhéal / Trou de mémoire est donc ce «sperme christologique» (TM, 56) qui, éjaculé du vagin de Pierre X. Magnant, donne la vie éternelle.

E) La conception des mots/corps, de la lignée généalogique a lieu au moment le plus improbable, le plus impossible du cycle de la femme: au moment des règles. Nous examinerons deux séquences.

Dans la première, RR, violée par Pierre X. Magnant, conçoit l'enfant qu'elle porte à la fin du roman; nous montrerons que ce viol a lieu au moment des règles de RR. Dans la deuxième séquence (dont les acteurs sont, cette fois, Pierre X. Magnant et Joan devant Buckingham Palace), s'il n'y a pas conception comme telle d'un enfant, il y a inceste généralisé et «subversion la plus basse, très basse» (TM, 62), c'est-à-dire, dans le contexte que nous sommes à évoquer, il y a enfantement de la parole divine comme scandale de la vie éternelle.

Première séquence: le viol de RR et sa fécondation ont lieu sous une pluie cataméniale qui gonfle le lac Léman d'une tristesse noire rappelant le «sad, sad, sad» d'une Joan «tout près d'être menstruée» (TM, 91):

Au loin, on ne voit qu'un écran de pluie opaque au lieu des Alpes: le lac s'est transformé en mer.
(TM, 155);

le lac Léman tout gonflé des eaux de la tempête et de ma mélancolie. (TM, 156).

Deuxième séquence: comme le viol de RR à Lausanne, «la subversion» (TM, 62) à laquelle se livrent Pierre X. Magnant et Joan à Londres se déroule dans le sang des menstrues. Cette séquence du sang à Londres commence dans la chambre d'hôtel:

Oui, qu'elle était belle cette chambre du St-James Hotel, où j'ai retrouvé Joan, impure, mouillée comme si nous venions de faire l'amour (...) (TM, 60; nous soulignons).

(Attrapons au vol la référence biblique: «St-James Hotel» =

la traduction de la Bible publiée en 1611 et communément appelée King James Version.) Joan est donc impure. C'est dire qu'elle est souillée comme RR: «le sang menstruel, souillant le blanc de ses yeux» (TM, 191). Toujours dans la chambre d'hôtel, Pierre X. Magnant, qui vient de prendre une douche très chaude, a «la peau rougie sur la poitrine» (TM, 61). Il est donc un Cri à la peau rouge. Reportons-nous à une tout autre région du texte pour recueillir cette référence: «le sauvage absolu crie de nouveau à la pleine lune» (TM, 37); c'est dire que ce sauvage crie «at the end of my moonlike revolution» (TM, 91), au moment du «bloody flush» (TM, 91). Donc Joan impure, et Pierre X. Magnant à la peau rougie sont nos principaux indices. Un dernier indice: juste avant de sortir de la chambre d'hôtel, Joan «s'enferme sous verrou dans la salle de bains pour quelques minutes» (TM, 61; nous soulignons). Pourquoi sous verrou, sinon pour se livrer au rituel d'hygiène qu'entraîne la menstruation? La menstruation est toujours chose honteuse dans le texte d'Aquin (donc Joan doit s'enfermer dans la salle de bains), elle est cette «subversion la plus basse» (TM, 62), car elle est porteuse du scandale de la rédemption éternelle. Immédiatement après, Pierre X. Magnant et Joan sortent de l'hôtel et s'unissent, dans un coït vierge (il n'y a aucune pénétration, Pierre X. Magnant se contentant de masturber sa partenaire), devant Buckingham Palace. Cet acte subversif conjure le péché originel (les «crimes parfaits» de la citation suivante):

Jamais par la suite, sinon l'autre nuit au laboratoire, Joan et moi n'avons éprouvé une telle fulguration alors que nous étions au milieu de la nuit (...) pour conjurer les crimes parfaits (...). Ma main ancienne, ce soir-là, était le masque sombre de mon identité révolutionnaire. (TM, 63).

Toute cette dernière séquence est une nouvelle preuve, confirmant que c'est de la Chute même, de l'inceste généralisé et donc de la mort que surgit le message de la vie éternelle et de la fin de toute violence.

F, G et H)

Nous consacrons à chacune des hypothèses F, G et H une section complète.

F: la lignée de mort-nés

Selon cette hypothèse, la lignée de mots/corps est entièrement composée de mort-nés. Ici, l'hypothèse (contrairement à la même hypothèse vis-à-vis de Prochain Épisode) se prouve, pour ainsi dire, toute seule: «les accouchées accouchent en crachant (...) des messies grimaçants(...)» (TM, 96; nous soulignons). Les messies grimacent comme le crâne, aux traits étirés, grimace dans le Holbein. Les messies sont donc morts et mort-nés.

S'il est besoin, on peut confirmer cette preuve à l'aide de deux passages liés:

Pauvre Louise... L'hostie de petit Christ tant attendu par les pauvres que nous sommes, est couvert d'avance par une pluie radioactive (...) (TM, 95).

Le Christ de cette citation se trouve, par la radiation voué à la mort au moment de naître. Or, la citation commence par ce «Pauvre Louise» qui nous renvoie à la fille de Pierre X. Magnant, fille à toutes fins utiles mort-née:

il s'agit bien d'une fille qu'il a eue de Louise X.; l'enfant est morte une quinzaine de jours après sa naissance. (TM, 85)

L'hypothèse d'une lignée de corps mort-nés entraîne celle d'une lignée de mots mort-nés (les «paroles confuses» (TM, 182) de RR). Il s'agit du bégalement. La citation où les accouchées accouchent de messies grimaçants et mort-nés se poursuit ainsi:

Si la révolution n'est pas un cri, elle est une oraison funèbre, chant aphone et funéraire. Et ce cri étouffé, comme dans la gorge blanche de ma belle étrangère, a été blasphème noir, mot juste injuste, cri... (TM, 96; nous soulignons).

C'est dire que la révolution est une parole mort-née (dans l'acception positive à laquelle notre analyse nous a habitué: la parole mort-née dit la vie éternelle).

Toutefois, Trou de mémoire fait une distinction ou semble faire une distinction entre, d'un côté, cette parole révolutionnaire, divine et mort-née, et, de l'autre, le bégalement informe de Pierre X. Magnant. La dernière citation se poursuit immédiatement ainsi:

... et non pas le bégalement informe que je transcris sur ce papier, pour masquer mon crime (...) (TM, 96).

Plus tôt dans son texte, Pierre X. Magnant se livre à une véritable sortie contre le peuple québécois:

cette poignée de comédiens bègues et amnésiques qui se regardent et s'interrogent du regard et qui semblent hantés par la platitude comme Hamlet par le spectre (...). Alors, on hésite, on perd pied, on attend qu'un autre cave rompe le silence! Il suffirait d'un seul blasphème, d'un seul Christ métonymique pour métamorphoser ce morne silence en bruit d'enfer! (...) Alors, on finit par se tourner la langue de feu sept fois avant de lâcher (...) quelque petite burette débordante du sperme christologique! (TM, 56)

Tout ce passage est à souligner. Le blasphème, le sperme christologique que ce passage appelle a enfin lieu devant Buckingham Palace lorsque Pierre X. Magnant et Joan se livrent à la «subversion la plus basse» (TM, 62), les deux «sucrés par les reflets impudiques des feux de la rampe» (TM, 62; nous soulignons). Les «feux de la rampe» évoquent la scène théâtrale, les «comédiens bègues» (TM, 56) de tantôt et, puisque nous sommes à Londres, un «Hamlet [qui] incohère soudain» (PF, 53).

Devant Buckingham Palace, Joan émet un «cri étouffé» (TM, 62), en somme, elle bégaye. Or, quelle est la différence (que semble vouloir véhiculer Trou de mémoire) entre le bégaiement de Joan et celui informé des comédiens bègues? Aucune, répondons-nous, sauf une différence de vitesse. Toute la différence est et n'est qu'une question de vitesse, d'accélération.

Toute la Suite III (TM, 55-57) de Trou de mémoire est un plaidoyer pour l'accélération du bégaiement. Ainsi lit-on au premier paragraphe de cette section:

Il faut tout nommer, tout écrire avant de tout faire sauter; il faut tout épeler pour tout connaître, appeler la révolution avant de la faire. L'écrire minutieusement, c'est préfacer sa genèse violente et incroyable... (TM, 55).

Ce passage se laisse trop facilement interpréter en termes d'une révolution à venir, préfacée par des écrivains visionnaires. Il faut résister à cette interprétation, et nous croyons que le parcours analytique depuis le début de cette thèse nous prépare justement à résister à une telle interprétation, au fond romantique, et, si l'on veut, un peu sartrienne sur les bords.

Ainsi, le «il faut tout nommer, tout écrire» de la citation renvoie-t-il au TOUT en acte, et non à un quelconque inventaire à terminer avant de passer à l'acte (l'acte de parole divine). Les «courts-circuits» (TM, 85) et les «ellipses» (PE, 97) que l'oeuvre d'Aquin ne cesse de mettre en acte, montrent assez bien que cet oeuvre ne veut en rien répandre une volonté de catalogage exhaustif et obsessionnel; «il faut tout épeler pour tout connaître» renvoie directement au TOUT en acte et à l'idée néo-testamentaire d'une communauté entière vivant dans la vie éternelle, ou, en termes autres, d'une communauté de lecteurs écrivant cette vie éternelle, cette Parole blasphématoire.

On se souvient qu'il n'y a pas de différence entre le Mal et la Parole divine, entre la mort et la vie éternelle si ce n'est la question de vitesse (cf. ici-même, p. 97). Il n'y a donc, dans le texte d'Aquin, dans le paragraphe d'ouverture de la Suite III (et ce, malgré les «évidences»), aucune opposition entre un avant et un après, entre un temps de domination avant la révolution et un temps de liberté après la

révolution. La révolution, la liberté sont toujours déjà accessibles par l'écoute (Pierre X. Magnant dit bien de ce roman qu'il décrit dédaigneusement comme «bégaiement informe» (TM, 96), il dit bien qu'il est un «hostie de roman» (TM, 42), c'est-à-dire, un roman-hostie, un roman qui est déjà le corps du Christ).

La révolution est, chez Aquin, une question d'écoute. Il s'agit de diriger son écoute en ce point d'extrême accélération, en ce point d'incerte généralisé qui, dans Trou de mémoire, a lieu sous les «feux de la rampe» (TM, 62) devant Buckingham Palace.

Ainsi, ce que lamente la Suite III de Trou de mémoire, c'est non pas une révolution qui tarde à venir, mais un contexte littéraire québécois (pour être précis) qui est, pour ainsi dire, encore trop lent. Les écritures et les lectures doivent se multiplier, s'accélérer pour que de ce contexte puisse surgir la parole divine:

Mais justement, ce pays n'a rien dit, ni rien écrit: il n'a pas produit de conte de fée, ni d'épopée pour figurer, par tous les artifices de l'invention, son fameux destin de conquis: mon pays reste et demeurera longtemps dans l'infra-littérature et dans la sous-histoire. (TM, 55-56; nous soulignons).

La révolution québécoise n'est pas, dans le texte aquinien, une question de fusils et de sang dans les rues, ni de discussion parlementaire:

il y a belle lurette que j'en reviens du côté parlementaire du pouvoir avec l'opposition, de ce qui peut avec ce qui n'en peut plus. (TM, 23-24)

Bref, la révolution aquinienne est une question d'oreille. C'est-

à-dire, cette révolution est un «chant aphone» (TM, 96).

Nous pouvons maintenant proposer cette formule pour tenir compte de l'hypothèse d'une lignée de mort-nés:

Figure 7

... a | a | a | a | a | a | a | a ...

qui se réduit, nous le savons maintenant, à:

Figure 8

a | a

que l'on lit ainsi: a fait obstacle à a. Dans cette formule, la barre verticale est a, et ce a est n'importe quel élément: Joan, Pierre X. Magnant, la langue, etc. C'est, on le reconnaît, la formule de la VOIX qui dit tout en ne disant rien, et donc qui se contre-dit.

Comme nous l'avions fait à ce point-ci dans notre chapitre sur Prochain Episode, nous nous penchons, mais très rapidement cette fois, sur les questions suivantes: le bégaiement, les doubles et le ralentissement.

a fait obstacle à a, est la formule du bégaiement révolutionnaire. C'est la parole qui s'interdit. C'est l'écrit dominé par la thématique de refus d'écrire» (PF, 51) qui seul rompt avec tout ordre établi.

Pour la question des doubles (pensons à Pierre X. Magnant et

Ghezso-Quénium qui, selon ce dernier, sont des «jumeaux» (TM, 8)), c'est par l'accélération des doubles (ici, Ghezso-Quénium de race noire, et Pierre X. Magnant de race blanche) que l'on sort, que Ghezso-Quénium sort de l'«affreuse logique» (TM, 10) des européens, et qu'il (Ghezso-Quénium) peut reconnaître, en Pierre X. Magnant, un frère, et qu'il peut le rejoindre dans un rapport de non-violence, c'est-à-dire, qu'il peut le rejoindre dans la VOIX, dans l'oreille, Ainsi, Ghezso-Quénium affirme-t-il:

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 (...) (TM, 10; nous soulignons).

Nous parlerons de la question du ralentissement dans l'hypothèse qui suit immédiatement celle-ci. Mais on peut l'annoncer en affirmant que c'est par l'accélération du ralentissement (cette «fugacité ralentie» (TM, 131) que l'on sort de la mort, et de tout système d'oppositions qui immobilise.

G: ralentissement

Notre hypothèse G est la suivante: le ralentissement aquinien est ralentissement en deçà de l'immobile. L'importance de ce thème est aussi marquée dans Trou de mémoire que dans Prochain Épisode, comme peuvent le montrer ces quelques exemples:

elle était volubile et prenait un temps fou pour finir la sole de Douvres couchée dans son assiette (...) (TM, 68);

il a caressé sa partenaire engourdie, mais complaisante dans sa demi-somnolence verbeuse (...) (TM, 77);

l'eau lente se couche sur son lit sableux. (TM, 97);

Je cale lentement (...) (TM, 121);

sans doute, un nègre parle-t-il trop lentement et avec une articulation qui semble défectueuse selon les critères européens. (TM, 164);

son débit ralentissait à mesure qu'elle s'approchait de l'instant du viol. (TM, 169);

Ce roman secret est désormais sans secret pour moi: j'en saisis d'un seul regard l'histoire indécise, le style trop lent (...) (TM, 201).

Le parcours que nous avons déjà fait dans le chapitre précédent sous cette même hypothèse G est à conserver entièrement ici. Nous le résumons en huit points très clairs que nous présentons comme une sorte d'exercice salutaire (c'est F. Chopin qui enseignait la nécessité, au piano, d'une pratique lente, sèche et sans pédale):

- 1) Après la défaite des systèmes d'oppositions, après l'entropie et la mort maximales de ces systèmes, peut commencer le vrai commencement: la vie éternelle.
- 2) L'oeuvre d'Aquin nous invite à écouter dans le point d'entropie, de violence maximale, le point qui est vide de toute violence.
- 3) Ecouter ce point = parler ce point, à cause de la confusion
écouter / parler propre à l'inceste généralisé. C'est dire

qu'il y a obligation au style, obligation non-répressive à imiter le point vide.

- 4) L'hypo-statisme est seul à pouvoir poser l'Interdit (le NON, l'arrêt) comme premier ou du moins en rapport de simultanéité avec le monde, les doubles, la mort, l'inceste.
- 5) Alors pourquoi ne pas en rester avec la notion d'obstacle au lieu de passer à celle baroque d'hypo-statisme? Parce que l'hypo-statisme est un obstacle qui n'en est pas un (étant moins qu'un obstacle), une Loi qui n'en est pas une, c'est-à-dire, une Loi sans code, et donc non-répressive. De plus, l'hypo-statisme, étant en deçà de la mort, écrit la mort impossible, la mort enfin rendue impossible: c'est la vie éternelle.
- 6) A la mort, à l'entropie maximale correspondent: i) le système Trudeau qui ne cherche que les différences possibles pour engendrer un TOUT pré-conçu; ii) la phonologie de Troubetzkoy qui ne cherche à entendre que les différences qui rendent possible l'entente entre deux interlocuteurs, l'accord de ceux-ci sur tel mot prononcé, accord sur le sens pré-conçu, préalable à l'acte de parole aux deux interlocuteurs. Toutes les autres différences qui ne contribuent pas à éclairer le sens du mot sont refoulées, bannies de l'écoute; iii) la définition canonique, saussurienne de la langue sur laquelle reposent les recherches de Troubetzkoy, et qui véhicule le paradoxe suivant: c'est à

s'opposer qu'on parviendra à s'entendre, c'est par un langage clair, pur de toute confusion qu'on arrivera à communiquer.

- 7) A ce dernier point (Trudeau/Troubetzkoy /CLG de Saussure) s'oppose la différence impossible d'Aquin. Chez Aquin, un mot en dit toujours un autre, de sorte qu'il est impossible d'en déterminer la différence d'avec un autre mot.

- 8) Le ralentissement en deçà du zéro = le retrait infinitaire. Or, le retrait infinitaire est retrait par rapport à toute différence possible. Le retrait infinitaire ne s'insère plus dans un système d'oppositions, écrivant la différence impossible.

Dans Trou de mémoire, il y a des passages, des expressions qui résument l'idée du ralentissement fulgurant comme tel (ce ne sont pas seulement les nombreux exemples de lenteur dans le roman qui nous ont amené à poser l'hypothèse d'un hypo-statisme, mais une confluence de déductions et d'hypothèses déjà articulées, telles: la lignée de mort-nés = une lignée en deçà de la mort, en deçà du statique). Dans ces passages, on note la confusion lenteur/vitesse: la lenteur qui se déroule en deçà de l'obstacle ne peut que s'emballer, plus rien ne lui faisant obstacle:

La poussée me déporte à une vitesse incommensurable. L'important est de rester assis tranquille (...) je suis pétrifié (...). C'est vertigineux (...) je flambe sur place (...)
(TM, 20-21);

même l'hésitation devient érectile (TM, 25; c'est-à-dire, même la lenteur devient rapide);

le temps se résume, par sa fugacité ralentie (...) (TM, 131);

Ta rotation décélérée (TM, 131).

La dernière citation suggère pleinement l'idée de Chute (et de chute en spirale). Or, c'est cette Chute comme Logos johannique qui est en retrait infinitaire en deçà du zéro et de la mort. Le Logos johannique est donc à distinguer du Logos grec qui se définit par systèmes d'oppositions, ce dernier Logos étant celui de la conscience claire.

Le Logos johannique (du moins dans la perspective aquinienne) est ce NON, chutant à vitesse infinie sous le zéro: il est ce point de négation, de dissidence absolue dirigé contre (le) rien (il est donc non-violent), contre le zéro de la violence maximale.

On peut se demander, dans ce contexte, si Joan (dont on traduit le nom en français par «Jeanne») n'est pas le Saint Jean du «Au commencement était le Verbe» (Jn 1, 1). Une preuve à l'appui de cette concordance possible: Pierre X. Magnant dit: «Joan, chère apôtre» (TM, 26).

H: noir / blanc

La lecture à angle droit entraîne l'hypothèse d'une lecture noir vers blanc.

Trou de mémoire est, en termes d'exemples à puiser, plus riche pour l'analyse que Prochain Episode, bien que tout soit déjà en puissance dans le roman de 1965.

Il y a donc, dans Trou de mémoire, le passage du blanc au noir. Joan, qui est «blanche et nue, exsangue» (TM, 26) est dite au «flanc sombre» (TM, 98). RR, qui est elle aussi évidemment blanche, est «à la douce noirceur» (TM, 147).

Ghezso-Quénium avoue à Pierre X. Magnant que, n'était-ce de son activité de révolutionnaire, il le désignerait «comme un sale blanc» (TM, 9), c'est-à-dire comme un noir blanc. Dans cette même veine: «les policiers de la présidence ont fait leur apparition, noircissant l'horizon de leurs uniformes blancs (...)» (TM, 10).

De plus, le blanc passe au plus-de-blanc: «Le gérant [qui est un blanc] a blêmi» (TM, 184); et le noir passe au plus-de-noir, Ghezso-Quénium disant:

Je vois tout en noir (...). Eh oui, je vois vraiment en noir; je suis empli de noirceur: j'aimerais dormir dans le ventre de mon Afrique ténébreuse et devenir, moi aussi, mort entre les morts... (TM, 200 - il désire devenir noir entre les noirs).

Ce que l'on note, c'est, non pas la fusion des contraires, leur entropie maximale, mais leur transmutation incessante; de sorte que les systèmes d'oppositions se trouvent impossibilisés par ces couleurs toujours en mesure d'en «dire» une autre.

Lisant Trou de mémoire, on lit droit dans le perpétuel transformer du noir au blanc et du blanc au noir, et donc droit dans la différence impossible à voir, à établir, à lire. Je lis l'impossible à lire (on voit le parallèle entre cette formule et des affirmations antérieures: lisant Aquin, j'entends la VOIX impossible à entendre, mais comme impossible à entendre).

La langue transsubstantielle

Les hypothèses de A à H conduisent à un schéma identique à celui de la Figure 6 (cf. p. 87).

Nous avons pu constater le mélange des races, des langues, des noms dans Trou de mémoire. Or, le texte livre souvent, dans son écriture même, des exemples de syncretisme, telle cette confusion entre les courbes de la piste de course et les courbes du corps de Joan:

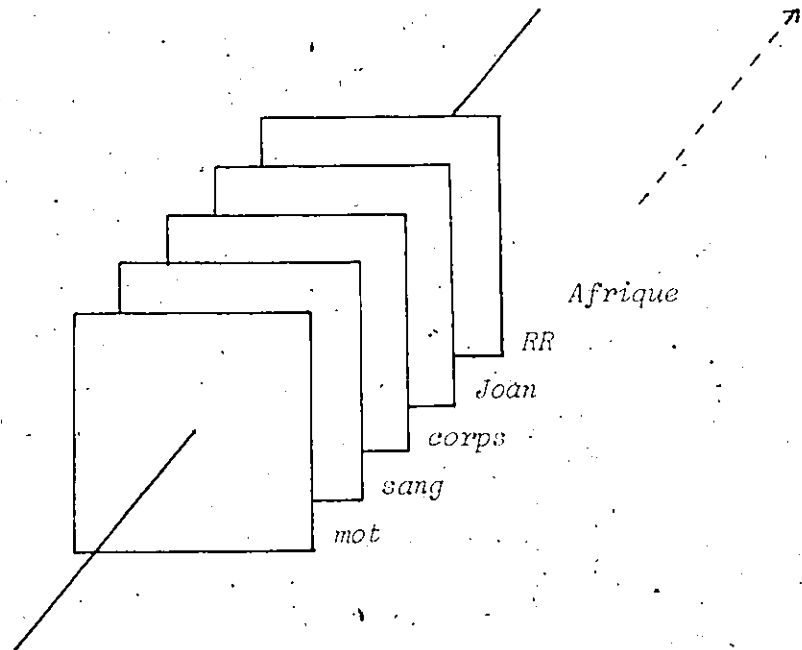
(...) Joan (...) après avoir pris le virage (...) se trouve justement devant la grande estrade peuplée de singes dont une bonne partie s'est justement anéantie à force d'éjaculer pour chaque courbe de Joan. (TM, 42),

ou encore, cette autre confusion entre le géographique et le corps de Joan:

Le pays natal (...) n'est qu'un ruban magnétique à double trame qu'on a débobiné en frisés perforées tout le long de ton flanc sombre (...) jusqu'à la bouche innombrable du Niger, véritable linge secret que je presse avec nostalgie sans jamais te toucher, non plus jamais! (TM, 98)

Bref, lisant Trou de mémoire, on lit dans un étagement, dans une confusion, ou, pour ainsi dire, dans un feuilleté cristallin - comme l'indique la Figure 9:

Figure 9



Le lecteur lit droit dans la langue transsubstantielle, droit dans la langue qui en parle toujours une autre. Cette langue est le «Cri balkanisé» (TM, 37), expression qui évoque, à part le Cri amérindien, un hurlement fracté, balkanisé - et ce, infiniment en mot/sang/corps/Joan/RR/Pierre X. Magnan/Olympe Ghezso-Quénun/Charles-Edouard Mullahy/Afrique/Cri/anglais/français («baragouinage bilingue» (TM, 28)/ noms de ville/...

La ligne droite, dans la Figure 9, indique la pénétration droit dans la page. Elle est le parcours droit dans la toile de Holbein, parcours ouvert par le crâne. S'il s'étire longitudinalement, horizontalement sur la toile comme les mots sur une page, le crâne indique réellement une plongée, une trouée pratiquée verticalement dans la toile, et dans la page. C'est ce trou, l'absence, la mort comme vérité que

RR découvre la fin du roman:

me voici en train de le regarder d'un point de vue final
qui me fait découvrir la vérité raccourcie de cette pers-
pective que chaque document rallongeait de façon indue...
Ce roman est désormais sans secret pour moi: j'en saisis
d'un seul regard l'histoire indécise, le style trop lent
(...) ce texte rallongé m'apparaît soudain si court (...) (TM, 201).

Or, cette vérité est celle de la composition savante de Holbein où
la mort n'est pas dissimulée, car le rideau ne se ferme pas sur le
«cabinet de vérité» (TM, 130).

On peut résumer cette vérité (qui n'est autre que la trouée) en ces
trois points:

- 1) La ligne droite de la Figure 9 indique la pénétration, la page
trouée en coït incestueux (car il y a effectivement trop grande
proximité des articulations textuelles). Ainsi, comme cette
ligne de la Figure 9, Pierre X. Magnant s'«étire sur la page»,
(TM, 99), et RR s'«allonge démesurément sur une feuille bi-
dimensionnelle» (TM, 130). C'est dire que Pierre X. Magnant et
RR s'allongent, s'érigent dans la page/vagin de Joan, leur
mère/fille/soeur, pratiquant ainsi le coït incestueux.
- 2) La Figure 9 souffre de ce qu'elle ne peut figurer le retrait
infinitaire, car cette lignée de mots/corps/sang/Joan/...
qu'elle représente s'allonge en deçà du zéro... C'est ainsi
que cette lignée fait réellement trou, trou non-repérable, non-
mesurable.

3) La Figure 9 représente donc une pénétration (la lignée s'allonge bel et bien), et une non-pénétration (mais ce rallongement se poursuit infiniment en deçà du zéro). La Figure 9 est donc l'Interdit en acte, ou, encore, le coït vierge.

C'est la vérité du roman que découvre RR à la toute fin: la trouée, la «vraie», est le coït vierge. Mais cette vérité ne sera pas complète jusqu'à ce qu'on ait pu ajouter la question de la VOIX. Mais auparavant, retenons les exemples de coït vierge: i) après avoir été perforée, Joan, on se souvient, se couvre de sa «chienne immaculée» (TM, 90; nous soulignons); ii) à ce même moment du crime, de la perforation, Pierre X. Magnant presse un linge sur la bouche de Joan «sans jamais te toucher, non jamais plus» (TM, 98); iii) Pierre X. Magnant ne pénètre pas Joan durant ce rapport sexuel qu'ils ont à Londres sous le lampadaire; iv) le coït entre Joan et RR, au chapitre intitulé Semi-finale (TM, 123 à 134), est nécessairement vierge, étant entre femmes.

On retrouve, dans ces exemples, le «O Vierge mère et fille de ton fils» de Dante.

On peut maintenant compléter la vérité du roman telle que perçue par RR à la toute fin. Dans le coït vierge qui a lieu à Londres, Pierre X. Magnant troue Joan (les deux se trouvent contre la «grille du B. Palace» (TM, 63), et, plus tôt, se rappelant le meurtre dans le laboratoire, Pierre X. Magnant avoue le désir qui le «hantait (...) de perforer la grille humide de son ventre» (TM, 29; nous soulignons)). Nous disions donc que Pierre X. Magnant troue Joan à Londres. Or, c'est par ce trou que passe toute la vérité qu'est la VOIX de Dieu. Ainsi,

la «subversion la plus basse» à Londres est-elle dite «commerce tyran-
nique et psalmodié» (TM, 62; nous soulignons). Inutile de préciser ce
que ce mot souligné évoque de biblique.

On peut donc énoncer la vérité complète du roman: c'est par la
femme réellement trouée que passe toute la vérité, la vérité du Verbe.

Avant de quitter cette section, revenons sur ce mot «psalmodié»
(TM, 62). Le grec Psaltèrion (qui nous donne le mot «Psautier») est le
nom de l'instrument à cordes qui accompagnait les chants, les psaumes.
Or, durant le viol de RR par Pierre X. Magnant à Lausanne (viol qui est
essentiellement un coït vierge, puisqu'il a lieu au moment des règles,
et que Pierre X. Magnant, comme femme, éjacule aussi du sang de ménor-
rhée), durant ce viol, dis-je, Ghezze-Quénium entend un air de guitare
espagnole: «Mais qui est-ce qui joue ainsi, tapant sombrement sur sa
caisse et grattant furieusement ses cinq cordes?» (TM, 156), se demande-
t-il.

Résumons, depuis son début, notre analyse de Trou de mémoire. Ce
résumé énonce en même temps la vérité du roman: dans Trou de mémoire,
il y a inceste impossible, et, puisqu'impossible, cet inceste fait trou.

Or, c'est par le trou que passe le Verbe biblique.

Le texte judéo-chrétien dans Trou de mémoire

On ne saurait tenter d'établir la liste complète des allusions au
texte biblique dans Trou de mémoire. Il y en a tout simplement trop.

Nous nous contentons donc du relevé partiel que voici:

- i) Rachel. Dans la Genèse, Rachel, femme de Jacob, enfante Joseph (Gn 30, 25) dont le parcours (vendu par les siens, il devient ministre d'un pharaon et fait venir, en Egypte, ceux qui l'avaient trahi) exprime cet enseignement:

Le mal que vous aviez dessein de me faire, le dessein de Dieu l'a tourné en bien, afin d'accomplir ce qui se réalise aujourd'hui: sauver la vie à un peuple nombreux. (Gn 50, 20).

Or, le destin qui attend l'enfant que porte la Rachel de Trou de mémoire sera sans doute semblable au destin de Joseph dans la Genèse: sauver la vie à un peuple nombreux.. Cet enfant, RR espère bien le mener à terme: «et jusqu'au bout, je l'espère (...)» (TM, 204). Représente-t-il un enfant qui échappe enfin à la lignée de mort-nés? Aucunement. Pourquoi chercherait-on à l'en faire échapper, alors que cette lignée est la vie éternelle en acte. Il sera, lui aussi, mort-né à sa façon, car, s'il calque le destin de Joseph dans la Genèse, il «naîtra-mort» aux siens, il tombera, il «chutera» de la communauté (ses frères le vendent à des marchands ambulants (Gn 37, 28)), et c'est par cette chute hors de la communauté que Joseph «sauvera la vie à un peuple nombreux» (Gn 50, 20), qu'il leur apportera la vie éternelle.

- ii) Pierre d'Israel. Il est possible (mais ce n'est que conjecture, les preuves n'étant pas assez fondées dans ce cas-ci) que le Pierre de Pierre X. Magnant renvoie à la Pierre d'Israel, nom par lequel la Genèse désigne Dieu, et ce, au sein même du récit

de la vie de Joseph:

Joseph est un plant fécond
 (...)
 Les archers l'on exaspéré
 (...)
 Mais leur arc a été brisé
 par le NOM de la Pierre d'Israel,
 par le Dieu de ton père (Gn 49, 22 à 25)

La fin de Trou de mémoire souligne justement cette question du
 NOM. Rachel écrit:

Si c'est mon garçon, il portera le nom de son père (...)
 je porte un enfant qui s'appellera Magnant - et jusqu'au
 bout, je l'espère, et sans avoir peur de son nom (...)
 (TM, 203-204):

iii) Trinité. Le Mystère de la Trinité est évoqué par les noms à
 triple cadence des personnages: Pierre X. Magnant, Olympe Ghezso-
 Quénum, Charles-Edouard Mullahy, Anne-Lise Jamieson.

iv) L'apôtre Jean. Joan, ce «cher apôtre» (TM, 26) est le Saint
 Jean de l'Evangile, Joan étant la version féminine de John.

v) Les sacrements. Il y a, en neuf lignes du récit de Pierre X.
 Magnant, des allusions à quatre sacrements de l'Eglise:
 «baptême (...) confirmation (...) mariage (...) extrême-onction»
 (TM, 46-47).

vi) Pentecôte. Pierre X. Magnant affirme: «je suis, à moi seul,

une vivante et interminable pentecôte» (TM, 26). De plus, il y a ces deux allusions aux flammes de la pentecôte: «la langue de feu» (TM, 56) et «langues maternelles de feu» (TM, 95).

Enfin, il y a une référence à la Rou'agh lorsque Pierre X. Magnant dit vouloir

Ecrire avec le vent que je déplace et manoeuvre avec mes doigts: avoir du souffle en soufflant sur ce clavier impossible (...). En dépit d'un frein aérien muni d'un clavier français fabriqué en Ontario (...) (TM, 24).

On le voit, surtout avec la fin de la dernière citation où il y a cette confusion anglais (Ontario) / français, la pentecôte, comme thème, se rattache à la langue fractée, transsubstantielle, que nous avons représentée dans la Figure 9.

vii) Le tabernacle. C'est du «tabernacle fourré de pus» (TM, 70) que sort le sang ménorrhéal, ce «sperme christologique» (TM, 56) qui donne naissance à la lignée de mort-nés.

viii) L'Annonciation. On lit, dans l'Evangile selon Saint-Luc: «L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre» (Lc 1, 35). À la poursuite de Joan (la Vierge Marie) sur un champ de course, Pierre X. Magnant dit:

je fonce (...) avec une ferveur de séminariste et des théories plus ou moins fumeuses sur la façon dont l'aigle fond sur sa proie: cette problématique de l'oiseau, c'est bien beau, mais (...) (TM, 43).

L'Esprit Saint devient Pierre X. Magnant sous forme d'aigle.

ix). L'Eucharistie. La référence à l'Eucharistie est la plus complexe et la plus importante dans Trou de mémoire. Nous avons vu que Pierre X. Magnant aimait se dire frère du «pain total» (TM, 29) dans lequel on reconnaît l'hostie. Or, Pierre X. Magnant identifie le Mystère de la Transsubstantiation au crime parfait et à un scandale:

le crime parfait (...) n'est qu'une des nombreuses modalités du grand mystère de la transsubstantiation (...) la messe (...) n'est que la réitération quotidienne d'un scandale (TM, 49-50).

Nous savons qu'il y a crime et scandale parce que la langue transsubstantielle (Figure 9) est irréparable par l'ordre établi. Cette langue n'est que retrait infinitaire ne figurant dans l'«affreuse logique» que comme réel trou, comme sexe véritablement scandaleux. Le repas au Neptune où Joan mange de la sole de Douves est un repas eucharistique. Encore faut-il opérer un décodage pour y voir la célébration de l'Eucharistie. La «sole de Douves» (TM, 68) que mange Joan est un poisson plat et de forme ovale. C'est dire qu'il a la forme ovale de cet «os de seiche» (TM, 143) auquel ressemble le crâne anamorphosé. Or, les «messies grimaçants» (TM, 96) sont comme ce crâne ovale, étiré en grimace. C'est dire que, au restaurant Neptune, Joan mange un messie grimaçant: une hostie. De plus, elle boit du «Sancerre» (TM, 68; nous soulignons), le sang du Christ, réité-

rant ainsi, devant les clients «ahuris» (TM, 77) du Neptune, le «scandale» (TM, 50) de la messe. Or, lisant Trou de mémoire, le lecteur prend part, lui aussi, au sacrement de l'Eucharistie; Pierre X. Magnant dit écrire un «hostie de roman» (TM, 42), c'est-à-dire, un roman-hostie que le public, selon RR, «n'attend que l'instant de (...) dévorer» (TM, 201; nous soulignons). C'est dire que le lecteur de Trou de mémoire mange le Corps du Christ qui sort du vagin, de ce trou dans la page.

ix bis) Eucharistie / cannibalisme. Le mot «dévorer» dans la dernière citation est excessif pour décrire l'acte de communier. Nous voulons explorer ici le thème du cannibalisme tel qu'il se prépare dans Trou de mémoire pour éclater au grand jour dans Neige noire. Nous avons vu que le Corps du Christ est cette fente allongée du crâne. Donc manger de ce Corps, c'est manger du rien. Or, comme pour confirmer ce que nous venons d'avancer, on apprend que RR souffre «d'anorexie mentale» (TM, 192): elle mange du rien à foison. C'est précisément dans cette expression que l'on voit poindre le thème cannibalique dont la logique est la suivante: dans l'inceste généralisé, les attablés, si l'on ose dire, sont la nourriture qu'ils mangent. A ce repas, on mange à en mourir de faim; ces attablés périssent, affamés à force de manger, et ce, à cause de cette multiplication, en creux, en vide, des liens de parentés. Dans filles de ton fils, il y a toujours plus de noms que de corps, faisant en sorte que

la nourriture augmente dans la rareté, engendrant, par l'emballage des noms, une sorte d'anorexie logique, ou, comme dit le texte, une «anorexie mentale» (TM, 192). Or, ce vide de la nomination propre au repas eucharistique (Neige noire mettra l'accent sur les bruits de bouche de Michel Lewandowski mangeant:

on discerne même le bruit de mastication de Michel Lewandowski et l'espèce de succion au moyen de laquelle il décolle la chair des petites côtes. (NN, 216)),

ce vide de la nomination eucharistique, dis-je, est la VOIX comme trou et comme langue transsubstantielle.

La VOIX

Avant de parler de la VOIX comme telle dans Trou de mémoire, nous abordons une dernière allusion au texte judéo-chrétien, allusion à la chute de l'homme comme ce qui fonde l'écoute de la VOIX.

- x) La Chute d'Adam.. Les trois premières expressions du récit de Pierre X. Magnant inscrivent déjà le thème de la Chute: «J'étonne, j'éblouis, je m'épuise» (TM, 19). La thématique de la descente verticale se repère dans un des textes de l'éditeur: «Je m'en-sable (...). Je cale lentement (...) je m'enterre dans une fosse noire(...)» (TM, 121). RR parle de la «rotation décélérée» (TM, 131) de Joan, c'est-à-dire de sa chute spiralée. Enfin, dans son souvenir du Amerbach Kabinette, RR frôle la «détrempe

vernée nommée Adam et Eve» (TM, 131).

Seule l'écoute en chute, l'écoute tombée hors du paradis terrestre des systèmes d'oppositions (la vision de l'Etat parfait de Trudeau) peut entendre l'Esprit, cette VOIX de Dieu qui est, elle-même, en chute dans Trou de mémoire: RR «marmonne confusément» (TM, 182).. Cette VOIX est en chute justement parce qu'elle tombe, elle est la tombée hors des systèmes de violence.

Venons-en maintenant aux exemples de VOIX dans Trou de mémoire, commençant à la manière d'une liste:

vous avez chanté, si je puis dire, un hymne révolutionnaire (...) (TM, 10);

L'enchaînement dans un discours après un bon début présente des difficultés techniques sur le plan du ton, du volume en décibels et de l'indice de gutturalisation (...) (TM, 36);

Le sauvage absolu crie (...) (TM, 37);

hurler les singes en chœur. Je me souviens de ce cri strident (...) (TM, 27);

quelque méchant mélomane dirigeait un chœur de singes... (TM, 48);

cri étouffé (TM, 62);

chant aphone (TM, 96).

L'enfantement des messies grimaçants se fait dans le mélange de pures incantations et des bruits les plus primitifs:

L'hostie de petit Christ (...) est couverte (...) par une pluie radioactive de saintes interjections (...), pure incantation, psaumes à femmes, stances rauques de primipares! (...) des poèmes hurlés (...). (TM, 95-96; nous soulignons).

De tous ces exemples, il ressort que la VOIX est une musique le plus souvent barbare, gutturale. La VOIX de Dieu a justement cet aspect dans le Livre de Job:

Ecoutez, écoutez le fracas de sa voix, le grondement qui sort de sa bouche! (Jb 37, 2).

Et dans l'Exode: «Moïse parlait et Dieu lui répondait dans le tonnerre» (Ex 19, 19).

Dans Trou de mémoire, nous avons déjà relevé ce «psalmodié» (TM, 62) au moment de l'inceste et de la trouée de Joan par Pierre X. Magnant à Londres, ainsi que ce guitariste qui «gratte furieusement ses cinq cordes» (TM, 156) à Lausanne.

Mais, ce qui est peut-être la référence la plus importante à la VOIX surgit à la toute dernière page de Trou de mémoire, où l'on apprend que c'est par la voix que Pierre X. Magnant a séduit RR sous une marquise à Lausanne - et nous ajoutons: c'est par la VOIX qu'elle conçoit l'enfant à naître - :

Tout ce que je sais, c'est que la voix de cet homme, au téléphone, m'a hypnotisée: un peu comme celle de Pierre X. Magnant quand je l'ai rencontré sous une marquise! Mais je ne fis pas le joint entre mes deux fascinations et ce qui me semblait alors dicté par un impératif obscur et implacable (...) (TM 204; nous soulignons).

Cet impératif est cet Interdit en acte qui, en soi, oblige à l'Interdit.

Précisons. L'impératif est celui qui oblige au style, qui, dans l'écoute, oblige à écrire le contre-sens, à donner naissance à la Parole divine, incompréhensible en termes de système de violence:

Le Verbe était la lumière véritable
 (...)
 et le monde fut par lui,
 et le monde ne l'a pas reconnu,
 (...)
 et les siens ne l'ont pas accueilli. (Jn 1, 9 à 11).

Dans le Mystère de l'Incarnation, la femme imprégnée par Dieu
 donne naissance à Dieu. C'est-à-dire, la femme (et, il n'y en qu'une
 seule: «Le terroriste parle tout seul» (PF, 53), dit Aquin) qui
écoute Dieu, parle Dieu.

Ce Mystère est donc ce qui dit en acte: l'inceste n'existe pas,
 car la mère trouée est celle qui s' «in-existe» dans la VOIX.

L'ANTIPHONAIRE

Inceste

Bien que l'inceste constitue la trame pulsionnelle de L'Antiphonaire, on chercherait en vain, dans les pages de ce roman de 1969, les mots «inceste» ou «Oedipe». Dans Trou de mémoire, nous avons relevé le mot «incestueusement» dans l'expression: «forniquer incestueusement avec ma langue maternelle» (TM, 95). Ce qu'il y a, par contre, dans L'Antiphonaire, c'est une référence explicite (la première de tout l'oeuvre romanesque) à un inceste entre un père et sa fille. C'est Christine qui nous apporte ce précieux exemple. Obligée par Robert à confesser les aventures, les passions sexuelles de sa vie de femme, Christine va jusqu'à avouer «ceux qui concernent mon père (cette histoire de tentative de viol)» (A, 76-77).

Or, cet exemple est unique, tout le reste du puissant réseau incestueux se retirant derrière l'oblique des allusions comme pour livrer, ainsi dans l'acte, le caractère inavouable de l'inceste: l'inceste est impossible à dire, étant justement un contresens.

Une première de ces allusions obliques pointe au thème oedipien des «yeux crevés». Après avoir été agressée par un Jean-William en pleine crise épileptique, Christine s'aperçoit que «mon arcade sourcillière saignait» (A, 47). Plus loin, Christine constatera que Robert, abattu froidement par Jean-William, est «blessé au front» (A, 169) et donc près des yeux.

Mais c'est ce que l'on pourrait appeler la catégorie de l'«inavouable» (A, 38 et 164) que développe le plus L'Antiphonaire (et derrière l'inceste se cache, d'ailleurs, cet autre inavouable: la Chute d'Adam et le péché originel qui, entre tous les péchés, est le seul qu'on ne peut confesser).

Ainsi, l'épilepsie dont souffre Renata est-elle «ce malheur inavouable qui la dégradait...» (A, 37-38). Et Jean-William a «des malaises qu'il ne savait jamais comment avouer à sa femme» (A, 11).

Les meurtres perpétrés par Jean-William, d'abord sur la personne du pharmacien, puis sur celle de Robert, sont, pour ainsi dire, l'inavouable en acte, puisque, dans les deux cas, Christine refuse de dénoncer leur auteur à la police.

Et de son expérience malheureuse à la pharmacie («où je me suis laissé droguer impunément» (A, 139)), Christine écrit: «chose certaine, Robert (...) ne l'apprendra jamais...» (A, 139).

Ainsi, des incidents (les meurtres et le viol à la pharmacie) qui sont autrement tout à fait «relatables» se trouvent-ils assimilés à l'inceste.

L'espèce peu commune d'épilepsie dont est atteint Jean-William constitue en soi une allusion, très oblique mais tout à fait certaine, à l'inceste. C'est Christine comme médecin qui s'étonne de voir ainsi se combler une lacune dans l'expérience clinique:

Certaines formes d'épilepsie s'accompagnent d'épisodes meurtriers ou suicidaires (...). Ce sont des cas assez rares; du moins, je ne connais pas de médecins à Montréal ayant rencontré ce genre d'épileptiques. Et, moi-même, je n'en ai jamais vu, ni étudié (...) (A, 103).

Christine a donc ni plus ni moins vu l'improbable, l'impossible à voir : cet inceste qui, comme on le sait, n'existe pas.

Le cadre incestueux en place, peut-on parler d'inceste comme tel dans les rapports entre personnages ? Une réponse viendra de l'examen attentif des liens unissant Renata à l'abbé Chigi, et Christine à Jean-William.

En s'adressant à Renata comme « Mon enfant » (A, 85), Chigi exerce un privilège clérical. Mais cette prérogative mise à part, se trouve tout de même affirmé le lien entre un père et sa fille. Renata est la fille de Chigi.

Or, en plein coït avec Chigi, Renata donne naissance à une

floraison secrète et hallucinante, une forêt entière d'amoureux enlacés les uns aux autres, nus, merveilleusement nus. Et Renata et l'abbé Chigi se trouvaient parmi les plantes luxuriantes de cette forêt obscure. (A, 88).

Renata donne ainsi naissance à Chigi - et à elle-même, les deux se trouvant dans ce qu'il faut bien appeler un arbre généalogique surgissant du corps de Renata. D'un seul coup, on prouve deux affirmations :

- 1) Les rapports entre Chigi et Renata sont de l'ordre de fille de son fils.
- 2) Dans cet inceste généralisé (comme dans tout inceste de ce genre), les géniteurs sont la lignée qu'ils engendrent.

Tournons-nous maintenant vers Christine et Jean-William. Christine

s'identifie étroitement à Renata, allant jusqu'à écrire: «Mon nom est Renata Belmissieri (...)» (A, 28). Or, cette Renata, on vient de le voir, donne naissance à «une forêt entière d'amoureux [à une] forêt obscure» (A, 88). Autrement dit: Renata/Christine est mère de Jean-William Forestier.

Tout comme Renata se confesse, ou du moins allait se confesser à l'abbé Chigi, Christine se «confesse» à Jean-William, «catholique pratiquant» (A, 20):

(...) Jean-William (...) forçait sa femme à lui
raconter tout dans les détails et jusqu'au bout...
(A, 15)

Du seul fait de jouer ce rôle de confesseur, d'exercer un droit clérical, Jean-William est celui qu'il convient d'appeler: «mon père».

Jean-William est donc père et fils de Christine, et leurs rapports se décrivent dans les mêmes termes que ceux entre Chigi et Renata: filles de son fils.

Mais Jean-William est aussi une femme, puisqu'il possède les mêmes attributs de pureté que la Fiancée, le «narcisse de Saron» (Ct 2, 1) du Cantique des cantiques: «Jean-William est frais comme une rose (...) pur de toute souillure (...)» (A, 16; nous soulignons). Et dans la version de cet écrit biblique de L'Antiphonaire, la Fiancée dira: «Je suis la rose de Saron (...)» (A, 119; nous soulignons), et il sera dit d'elle: «il n'y a pas de tache en toi...» (A, 119; nous soulignons). On note en passant les discordances avec l'écrit de la Bible, écart que nous croyons d'ailleurs sans importance. Le «narcisse de Saron» biblique devient, chez Aquin, «la rose de Saron». En ce qui concerne ce que l'on dit de

la Fiancée («il n'y a pas de tache en toi»)¹ Ce fragment ne figure pas dans le Cantique des cantiques.

Ainsi, Jean-William est la Fiancée ou est comme la Fiancée du Cantique des cantiques (version Aquin), les rapports entre Jean-William et Christine pouvant donc se décrire en ces termes: filles de sa fille¹.

Or, l'horreur éprouvée par Renata à la seule pensée que sa compagne Rosalita puisse être enceinte d'un prêtre à sa source, moins dans la qualité d'ecclésiastique du père de l'enfant à naître, que de ce que ce futur père soit déjà le père de la mère:

Renata en était rendue à se demander si Rosalita n'était pas finalement enceinte du prêtre dont elle était la domestique. Cela supposait une corruption dont la seule idée fit frissonner Renata; jamais, elle n'aurait pensé qu'un prêtre fasse cela en secret dans son presbytère... (A, 33).

On aura remarqué que la citation ne rejette pas en toutes lettres sur l'inceste la révolusion qu'éprouve Renata. Mais ne voir dans ce passage qu'un sentiment moral blessé enlèverait considérablement à sa portée, le réduisant à la minceur de l'anecdote. C'est ainsi que nous affirmons que cette horreur est traversée de l'idée de l'inceste, car ce passage reste pris, comme tous les moments textuels de L'Antiphonaire, dans les rêts de cette vaste trame incestueuse qu'est l'oeuvre d'Aquin, recevant justement de cette trame son épaisseur d'effroi et même, pour employer l'expression de G. Cantor, d'horror infiniti.

¹ L'épilepsie pratique un trou (un vagin) dans la tête de Jean-William Forestier; ce qui fait de lui une femme: «l'amnésie lacunaire est totale (...)» (A, 16).

Renata éprouve donc l'horror infiniti (appelons-le ainsi) à la seule pensée de ce qui fait trou.

Et il en est ainsi de l'~~horreur~~ que le lecteur devra, selon Christine, éprouver à la seule idée de cette scène de séduction et d'amour dans le bureau du Docteur Franconi. D'abord, Christine omet tout simplement de décrire cette scène: «J'ai omis, alors, de dire la vérité(...)» (A, 197), cette omission fonctionnant ainsi comme un trou. Et lorsqu'elle décrira enfin cette scène, ce sera pour parsemer sa description d'expressions suggérant une horreur incommensurable - et ce littéralement: horreur de ce qui ne se mesure pas: l'infini en acte.

Relevons ces expressions qui traduisent cette horreur:

- Et j'ai le pénible sentiment que le lecteur a déjà compris que je vais lui raconter quelque chose d'horrible et de révoltant. (A, 197);

jamais je ne raconterai cet épisode affreux à Robert. Je souhaiterais, à la limite, qu'il meure dans ce lit d'hôpital et qu'on n'en parle plus jamais, jamais, jamais. (A, 201);

[Les] horreurs (...) que j'ai accomplies dans le bureau de ce médecin (...) ce pauvre récit chargé - hélas - d'une minable vérité et d'une surdose de réalité écoeurante. (A, 204);

L'incident (si l'on peut dire) du docteur Franconi doit révéler, de moi, quelque chose de repoussant (...) je crois m'être ainsi coulée aux yeux du lecteur éventuel (...) (A, 207);

l'abominable scène qui m'a jetée par terre... (A, 210).

Les expressions de révolusion autour de cette seule scène d'amour s'étendent sur les dix pages et plus qui sont, dans un sens, les plus significatives de L'Antiphonaire, car ces pages nous conduisent, pour

ainsi dire à tout l'organon de l'inceste. Lire ces quelques pages (A, 197-216¹), c'est assister à l'épuisement, ou presque, des variations sur inceste/VOIX. L'horreur sur laquelle Christine insiste aurait déjà suffi à lier cet épisode de séduction à l'inceste, mais voici qu'elle dit avoir ressenti une «jouissance aveugle» (A, 201). Inutile de commenter, ici, la référence évidente au thème oedipien des «yeux crevés».

Relisons cet épisode en y pointant les thèmes de l'inceste/VOIX:

i) La Chute. C'est, pour ainsi dire, sur la lancée de cette scène d'amour que Christine dit: «la jouissance obtenue (...) me fait indéfiniment tourner en rond et plonger dans un gouffre sans fond!» (A, 208). - Et Christine de poursuivre avec les théories d'un certain Ulric sur «Ce qui est immonde ou corrompu» (A, 208). Deux pages plus loin, elle renchérit, parlant de cette «abominable scène qui m'a jetée par terre...» (A, 210). Et, durant la scène elle-même (ou durant sa description), Christine parle de «notre pauvre étreinte» (A, 200), c'est-à-dire de leur étreinte déchue ou de leur étreinte de déchus.

ii) L'Interdit ou le NON de l'inceste. Plus Christine s'approche du moment de l'inceste maximal (et donc plus elle s'approche de l'Interdit), plus sa parole ne semble dire que ce NON, que cet Interdit:

¹ En fait, on peut aussi inclure la séquence amoureuse des pages 227 à 232.

- Non, non, non... (ce furent mes dernières paroles articulées, mes dernières fausses résistances, mes derniers élans de fausse pudeur..., annonce paradoxale - en même temps - d'une jouissance frissonnante, inoubliable, parfaite...) (A, 201).

Dans cette «annonce paradoxale» de Christine, on saura lire l'annonce du contresens, de l'«incohérence» (PF, 53), c'est-à-dire, l'annonce de ce que, en ce point d'Interdit, s'entend la VOIX, cet hors-violence où «la dialectique d'opposition [devient enfin] dialectique d'amour» (BE, 101):

Chose étrange, je ne me sentais plus honteuse, mais libérée, libre enfin... Est-il besoin de raconter ce qui s'ensuivit entre lui et moi? Je ne crois pas: une accumulation spontanée de mots d'amour, de caresses, un événement qui me sembla très beau, riche, plein de générosité et empreint de mélancolie... (A, 232).

iii) La VOIX. Ainsi, plus Christine approche de l'orgasme, plus sa voix ne laisse entendre que ce «non» répété qui vire au hurlement:

- Non, je vous en prie, non, non (Mais je criais déjà, ma voix était complètement déportée, hors-registre, je hurlais presque...) (A, 200).

Dans cette voix qui est «hors-registre», nous comprenons la VOIX qui est hors des systèmes, hors des registres normaux de la violence, ou du moins qui ne s'entend plus.

iv) Confusion / superposition. Dans cette scène, Christine devient un cumul impossible, une confusion inacceptable:

je n'étais plus que cette épouse enceinte d'un inconnu capable de copuler avec un autre inconnu, tandis que son mari, non loin, était l'objet de «soins intensifs de réanimation (...)» (A, 201).

Dans cette séquence (et dans cette citation en particulier), Christine est le TOUT en acte, l'infini en acte. Il y a jusqu'à Jean-William qui se trouve inclus dans le mot «mari» pour désigner Robert Bernatchez, ce dernier n'étant pas son vrai mari. Plus loin, la séquence que Christine imagine en termes cinématographiques (A, 210-211), superpose les deux visages, le sien et celui de Franconi: «A cause de la lentille, les deux visages (ceux du docteur et le mien) se trouvent près l'un de l'autre...» (A, 211). On les imagine facilement sur la même ligne de vision, l'un se profilant derrière l'autre dans la trop grande proximité de l'inceste.

- v) Le Christ/Messie. Franconi dit à Christine: «Ce n'est pas vous que je caresse, mais l'enfant que vous portez si bien... Croyez-moi» (A, 200). Cet enfant qui naîtra «le 25 décembre de cette année... ou alors: le Jour de l'An...» (A, 158), est le Christ qui, comme sur-multiplicateur érotique, incite à mettre le TOUT en acte (au fond il l'est déjà), à généraliser l'inceste jusqu'à cette confusion totale, cette Chute que nous venons de détailler: «je n'étais plus que cette épouse enceinte d'un inconnu capable de copuler avec un autre [etc]» (A, 201). C'est ce même enfant qui avait provoqué le désir de Robert à Magog (où «Il n'avait jamais été aussi émerveillant [en amour]» (A, 144):

Et [Robert] se jeta sur moi, affolé, passionné comme jamais je ne l'avais vu, me déshabillant avec une sorte de hâte irrésistible, de désir surmultiplié par cet enfant (...) (A, 144).

vi) La lignée de mort-nés. Christine dit souhaiter:

que jamais, je puisse survivre à ces instants pénibles qui ont suivi: l'arrêt, la coupure brutale du plaisir ressenti, de la jouissance aveugle (...) (A, 201).

Cette jouissance n'est que ces liens inextinguibles qu'elle tisse avec son propre déclin - ce qui décrit bien la notion de Chute, de chute pure. C'est à tomber ainsi qu'elle découvre la liberté. C'est au moment où cette scène se reproduit (entre Franconi et Christine) que Christine dira: «Chose étrange, je ne me sentais plus honteuse, mais libérée, libre enfin...» (A, 232). C'est dans la Chute, dans la bassesse, dans l'horreur infinie qu'elle accède à ce qui n'est plus repérable dans un système de violence: la vie éternelle. Or, c'est même toute une lignée de mort-nés qui, à la suite de la scène amoureuse avec Franconi, sort de sa bouche:

J'ai le sentiment soudain que mes labiales s'enfoncent dans un épithalame ombrageux dont les divers personnages (Jean-William, Robert, le Docteur Franconi, moi enfin) sont revêtus de costumes de nuit. (A, 209)

Et l'on aura été sensible à la référence à l'Eucharistie/cannibalisme, dans cette expression: «mes labiales s'enfoncent dans (...)».

viii) La Crucifixion. La séquence amoureuse mène Christine à ces considérations sur les idées de sainte Hildegarde et sur la conception que cette sainte se faisait de l'homme tétragonal «parfait, cruciforme (...), crucifié!» (A, 208). Et Christine d'ajouter:

Mais l'orgasme de cet «homme carré» n'a pas été considéré assez sérieux, non plus que celui (indécent) de la femme tétragonale que j'ai été dans les bras de docteur Franconi. (A, 208)

Christine (comme son nom le dit bien) est le Christ crucifié - qui plus est, elle est le Christ crucifié dans les bras de Franconi comme Dieu le Père, celui-ci ayant les «yeux bleus» (A, 232); de ce bleu qui est, pour Renata, «à l'image qu'elle se faisait de l'infini divin...» (A, 33)¹. On note ici le renversement significatif du thème oedipien du parricide. Dans cette séquence amoureuse entre Franconi et Christine, c'est le Père qui, par le filicide, «tue» le fils, fait choir le fils - c'est le Père qui troue le fils.

Ce renversement est tout à fait inédit d'un point de vue psychanalytique. Dans l'acception freudienne (qui n'est pas niée ici), c'est le fils qui formule des souhaits de mort à l'égard du Père; dans la scène d'amour entre Franconi/Dieu le Père et Christine/Crucifié, le contraire

¹ On note que le slip de Christine est bleu («la ligne bleu-turquoise de mon slip» (A, 67)). C'est dire que le vagin de Christine est l'oeil de Dieu.

se produit, mais dans l'absence totale de violence (car Christine se sent «libérée, libre enfin...» (A, 232)).

Reprenons la question de plus loin. On se souvient qu'on ne peut fonder un système d'oppositions (un Etat, une collectivité politique) qu'à refuser d'entendre la différence comme différence, le S_1 , bref, qu'à laisser choir Dieu. Or, c'est ce refus qui est la mise à mort du Père.

Par cette mise à mort, le fils écarte le rival qui barre l'accès au Sens (à la Mère). Le système d'oppositions peut donc s'emballer, atteindre son point de violence et d'entropie maximale: la fusion, en inceste simple, entre même et autre, mot et chose, fils et mère.

Le parricide aquinien commence à la fin, à la consommation de cette mise à mort; il commence au moment de fusion de tous les fils dans une collectivité (uniformisée) par l'universalisation de la loi de la Mère.

Distinguons deux moments dans ce parricide:

1) Le filicide. Le Père «tue» le fils, soustrayant celui-ci à la mort dans la Mère. Au moment de cet acte, le fils (et avec lui, le Père) est déjà, toujours déjà en fusion avec la Mère. Le filicide est donc ce par quoi la Mère s'«in-existe» dans la VOIX (cf. ici-même, pp. 140-141).

2) Le parricide. Le parricide est, dans ce même acte de filicide, ce par quoi le Père «tue», dans son fils, le père de la Mère (car le fils est ce père qui engendre la Mère par la fusion avec elle, qui, pour ainsi dire, la consolide, universalisant

sa loi d'opposition et d'entropie).

Dans cette version aquinienne de la Crucifixion où Christine «chute» dans les bras de Franconi («la femme tétragonale que j'ai été dans les bras du docteur Franconi (...) plonge[ant] dans un gouffre sans fond!» (A, 208)), dans cette version de la Croix, dis-je, il n'y a pas de sacrifice: le fils ne se refuse pas la Mère, car le parricide commence au moment de la mise à mort du père. Le parricide n'est donc pas le recours à une dernière violence qui empêchera toutes les autres, mais le premier acte de non-violence («dialectique d'amour» (BE, 101)): il s'agit d'écouter dans le cycle de la mort, dans la mise à mort du Père, le filet vocal du parricide: le S_1 , cette VOIX en chute, hors des registres de violence:

- Non, je vous prie, non non (mais je criais déjà, ma voix était complètement déportée, hors-registre, je hurlais presque...) (A, 200).

Résumons en une phrase le parricide aquinien: c'est à occuper TOUTES les positions en acte (c'est à généraliser l'inceste): père, mère, fils, fille -, que les systèmes d'oppositions (la mise à mort du père sous la loi de la Mère) sont enrayés, et que, s'exerçant, la fonction paternelle fait trou.

Nous avons (depuis la p. 146) considéré deux scènes d'inceste:

- 1) Renata qui se scandalise à la seule idée que Rosalita («rose de Saron» (A, 119)) ait été engrossée par son père/prêtre. Cette seule pensée fait trou.

2) Franconi et Christine qui s'unissent dans un acte dont Christine ne cesse de souligner le scandaleux. C'est dire que cet acte fait trou. De plus, cette scène d'amour livre la logique (aquinienne) de la «folie» (1 Cor 1, 18), du contre-sens de la Croix. C'est le parricide (inversé, si l'on veut), ce par quoi le fils comme père, chute (tombe de la position Mère) dans la VOIX du Père, devenant, par ce fait, le sujet qui dit la vie éternelle. Cette vie éternelle fait trou dans la Mère.

Trou

Dans L'Antiphonaire, les références à la trouée ont, par rapport à celles dans les deux romans précédents, un caractère à la fois plus abstrait, et s'approchant déjà de leur point de convergence: le vagin. Toutefois, certains exemples de trouée véhiculent, pour ainsi dire, toute la gamme, depuis le concret jusqu'à l'abstrait. Ainsi, puisque la Chute «coûte cher», on insère son dernier dix sous dans le sexe: «j'ai pris mon dernier dix sous pour le glisser dans la fente prévue pour son insertion (...)» (A, 98). En passant, avouons que cette interprétation n'est probable que dans la mesure où elle se trouve articulée sur ce puissant courant thématique de l'argent dans le roman. Depuis la prostitution d'Antonella (que l'on paie pour sa «fente»), jusqu'aux «88 sous d'acide» (A, 132) que coûte à Christine les quelques lignées d'écriture de la journée, la Chute hors du Paradis Terrestre de la violence coûte quelque chose, engendrant même une économie que l'on pourrait appeler:

économie de l'inadéquation.

Mais revenons à la trouée et à un deuxième de ces (rares) exemples qui conjuguent toute la gamme, depuis le concret jusqu'à l'abstrait: «la jouissance obtenue (...) me rend circulaire (...) me fait tourner en rond et plonger dans un gouffre» (A, 208). Cet exemple nous livre la circularité toute directe, plus l'aspect plus «abstrait» de la femme enfin trouée et de la Chute. C'est d'ailleurs Franconi qui rend ainsi Christine «circulaire» (A, 208), qui la troue.

Mises à part quelques références à fleur de texte: «Le Rhin mélancolique qui se recourbe» (A, 21), le trou est déjà marqué de son appartenance à ce qui se représente mal, à ce qui échappe aux systèmes et à l'idéologie de la représentation. On ne voit plus le trou en toute simplicité dans une écriture courbée ou dans une route dont les virages sont tout en «épingle à cheveux» (PE, 46).

Ainsi, dans L'Antiphonaire, la trouée est-elle «amnésie lacunaire» (A, 16), «chute giratoire» (A, 61). Le pénis du pharmacien est une «colonne trajane en torsade» (A, 67). Christine a vu Jean-William «trouer d'une balle» (A, 132) le pharmacien, L.G. Gordon. Et, comme nous le disions, ces allusions ont toutes, comme point de convergence, le sexe féminin - ce qui nous amène à nos premières hypothèses:

A, B et C)

Les trois hypothèses rassemblées sont: nous lisons L'Antiphonaire non en lecture droite-gauche, mais droit dans la page. Il sort de cette page (et à angle droit par rapport à elle), de la bouche/vagin de Christine/Renata, des mots/corps confus, c'est-

à-dire, il sort de cette page/bouche/vagin une lignée généalogique.

Il y a dans L'Antiphonaire une preuve de la lecture à angle droit dont l'immédiateté probante s'approche de celle de l'ex-libris dans Prochain Episode: c'est le regard du pharmacien qui, pour ainsi dire, plonge droit dans le sexe de Christine. Avec cette preuve clé à l'esprit, commençons l'énumération des preuves à l'appui des hypothèses A, B et C:

1) Christine décrit le pharmacien scrutant son sexe:

je découvris le pharmacien dans mon champ de vision, agenouillé (...) en train de dégrafer mes attaches de bas et de me libérer (...) de mon slip (...) il continuait systématiquement son inspection précautionneuse. (A, 67)

Or, Zimara avait occupé cette même position, regardant droit dans le sexe de Renata:

il devint curieux; presque voyeur, et, dès lors, il se transforma en un curieux actif - préoccupé de caresser impunément la pauvre qu'une crise violente secouait. Il était agenouillé devant Renata (...) (A, 61)

2) Christine écrit: «jè me place en fonction de ce que je vois venir sur la page, devant les yeux du lecteur conditionnés à ce spectacle» (A, 58). (Les yeux du lecteur sont conditionnés par la myopie, la cécité, pourrait-on ajouter tout de suite: le pharmacien, lui, «était myope» (A, 67). Or, ce livre que

Christine écrit «est composé en forme d'aura épileptique» (A,17) qui devra donc laisser ou même creuser «un cratère béant dans [la] mémoire» (A, 14) du lecteur, dans les yeux de ce lecteur, tout comme l'épilepsie faisait une telle trouée dans la mémoire de Jean-William (cf. A, 14).

- 3) Du ventre de Renata (en coït avec Chigi) sort cet arbre, cette «forêt tout entière d'amoureux» (A, 88). Et, des lèvres, des «labiales» (A, 209) de Christine (après le coït avec Franconi) sort un «épithalame ombrageux dont les divers personnages [sont] Jean-William, Robert, le docteur Franconi, moi enfin (...)» (A, 209).

Commentons ce premier groupe de trois preuves (et nous parcourrons ces preuves à rebours: 3, 2, 1). La lignée, l'arbre généalogique sort du ventre (et donc du vagin) de Renata, alors que cet arbre sort des labiales de Christine. Or, nous sommes en droit de demander: quelles labiales? Du vagin ou de la bouche? Si la bouche est indiquée parce que ce sont des poèmes «épithalamiques», reste que dans le croisement de ces deux expériences (Renata/Christine), la confusion bouche/vagin se trouve établie - et, dans le même temps, se trouve établie la confusion mots/corps que ce contexte-ci livre ainsi: épithalame/forêt d'amoureux.

Cette bouche/vagin est la page comme cratère. Et, enfin (nous arrivons à la première des trois preuves), ce que voient le pharmacien L.J. Gordon, et l'imprimeur Carlo Zimara, ce sont ces mots/corps sortant, en lignée inextinguible, du vagin de Christine/Renata. Et c'est ce que

nous voyons, nous, lecteur de L'Antiphonaire, sortant de la page comme d'un trou.

Cette page est, ce trou est le corps, le sexe de Christine en plein exhibitionnisme:

mon pauvre récit (...) s'est transformé en une autobiographie. La pauvre folle que je suis s'y étale en pleine lumière, corsage nu, topless, seins à l'air et l'âme en déconfiture. 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 (...) ici en train de forger des phrases pour mieux dégraffer mon soutien-gorge et exposer, à la vue des maniaques, la peau légèrement décolorée de mes deux seins. (A, 44-45).

En regardant ainsi droit dans le vagin de Christine (dont nous avons déjà découvert le secret du nom), nous, lecteurs de ce roman, regardons droit dans le vagin du Christ.

Or, du vagin christique vient l'arbre de vie, celui que Dieu, dans la Genèse, Interdit à Adam et Ève sous peine de connaître la mort:

Et Yhavé Dieu fit à l'homme ce commandement: «Tu peux manger de tous les arbres du jardin. Mais de l'arbre de la connaissance du bien et du mal tu ne mangeras pas, car le jour où tu en mangeras, tu deviendras passible de mort.» (Gn 2, 16-17).

Dans L'Antiphonaire, cet arbre apparaît sous au moins deux formes: c'est d'abord l'arbre du bien-aimé du Cantique des cantiques:

Oui, tu es beau, mon bien-aimé, oui, tu es charmant, comme un pommier au milieu des arbres de la forêt... (A, 119);

J'ai désiré l'ombrage de mon bien-aimé, et m'y suis assise, et son fruit a été doux à mon palais... (A, 224).

C'est la première forme que prend l'arbre de vie. Il est facile de reconnaître que la Fiancée mange du phallus du bien-aimé, et que ce phallus est l'arbre généalogique. Tout le thème du cannibalisme (et de l'Eucharistie, car cet arbre est, effectivement, christologique: il est issu de Christine) se trouve déjà présent.

Inutile de préciser qu'il n'y a pas de transgression chez Aquin. Que la Fiancée mange du phallus - et, nous venons de voir que c'est bien de cela qu'il s'agit - du bien-aimé, ne constitue par une transgression, et cela pour deux raisons:

- 1) Nous sommes assez rompus à la logique aquinienne pour détecter, dans cet acte de manger le phallus du bien-aimé, l'inceste. L'inceste étant impossible, il ne saurait y avoir de transgression, mais seulement Interdit en acte.
- 2) La Loi de l'Interdit est, chez Aquin, une Loi sans code¹, et donc une Loi qu'on ne peut transgresser.

La deuxième forme que prend l'arbre de vie dans L'Antiphonaire se trouve dans la séquence du viol de Christine par le pharmacien dont le pénis est justement décrit comme étant «durci comme une branche de noisetier au printemps» (A, 67), et comme une «colonne trajanne en torsade»

¹ La Loi (l'Interdit) est sans code car la VOIX dit sans dire quoi que ce soit de spécifique, elle dit et se contre-dit dans l'acte même de dire. Elle ne saurait donc donner naissance à un code, à un ordre prescriptif. Pour la même raison, on ne saurait transgresser cette Loi.

(A, 67). Le «noisetier» renvoie de toute évidence à l'arbre de vie, alors que les «torsades» du pénis rappellent l'imagerie chrétienne qui montre le serpent tourné en spirale autour de l'arbre de vie, tentant Eve.

Or, nous verrons plus loin (cf. p. 177) que cette ligne (cet arbre phallus) est en retrait infinitaire, c'est-à-dire, cette ligne, ce phallus fait trou. On pourra dès lors parler de la confusion inadmissible phallus/vagin, contresens qui n'est pas fusion, qui n'est pas l'androgynat, mais la différence comme différence, l'impossible comme impossible.

L'androgynat serait plutôt l'union possible des deux sexes. Le lecteur de L'Antiphonaire ne voit pas l'androgynat, mais le contresens, le S_1 (Dieu) impossible à dire, l'énigme qu'on ne peut inscrire ou ré-inscrire dans un système de violence - le lecteur voit, pour le dire de nouveau, ce qui fait trou dans la violence. (On assiste ici à la naissance, si l'on veut, d'une articulation qui prendra toute son ampleur avec Neige noire: lisant le texte aquinien, je vois Dieu comme vocal. C'est la confusion VOIX/lumière de Neige noire: «la musique de la mer de Barents est lumière» (NN, 81), confusion qui a peut-être sa source dans l'Evangile selon Saint-Jean: «Le Verbe était la lumière véritable» (Jn 1, 9).)

Le lecteur de L'Antiphonaire lit donc la trop grande proximité de ce qui ne peut être fusionné: phallus/vagin. Il lit leur impossible fusion, leur dé-fusion, ce que nous désignons simplement par le mot «confusion».

On peut, grâce à cette séquence, vérifier de nouveau que le texte d'Aquin est bel et bien le refus de la rencontre des contraires. Ce qu'il le texte met en scène, c'est l'impossible rencontre des contraires - autrement dit: la rencontre des opposés (comme dans un système d'oppositions) est strictement impossibilisée, et ce, par cette Loi fondamentale et vocale.

Bref, le lecteur, lisant L'Antiphonaire, lit l'Interdit. Il mange l'arbre de vie, chutant ainsi hors des systèmes binaires. (Et c'est Christine qui, s'exhibant (cf. A, 44-45) devant nous, nous incite à l'Interdit en acte, à manger de cet arbre qui sort de sa page/vagin.) Nous avons vu le même effet textuel dans Trou de mémoire où, selon RR, le lecteur n'attendait que l'instant de «dévorer» (TM, 201) l'«hostie de roman» (TM, 42) ou le roman-hostie de Pierre X. Magnant.

C'est à un tel point que l'on touche à l'ambition aquinienne d'inscrire ces romans (ici L'Antiphonaire) dans la collectivité, l'acte du lecteur et la logique de cet acte se trouvant inscrits dans le roman.

Or, nous savons que, chez Aquin, lire c'est déjà écrire, entendre c'est déjà parler, de sorte que l'inclusion de l'acte de lecture dans les romans nous mène, nous lecteurs, au seuil de cette obligation d'écrire, obligation au style. Selon cette logique, tout lecteur de L'Antiphonaire, s'il entend «vraiment» le roman, s'il entend ce roman en son point de non-violence, l'écrira - il écrira le S_1 , et répandra ainsi la «Bonne Nouvelle»: le message divin de non-violence au coeur même de l'Etat et de la violence collective.

Ajoutons deux remarques détachées avant de reprendre l'énumération

des preuves à l'appui des hypothèses A, B et C. Une première remarque apporte des preuves additionnelles, s'il est nécessaire, pour étayer un aspect de ces trois hypothèses réunies, à savoir, l'affirmation qui veut que du vagin naissent des mots. En tant que contrebandière, Renata porte le manuscrit de Jules-César Beausang sous sa jupe, comme si elle était enceinte de, et allait donner naissance à ce «Traité des maladies nouvelles» (A, 38) de ce Beausang: «Elle est partie à l'aube de San Bernardino en cachant le manuscrit sous sa jupe (...)» (A, 29), et: «Renata eut vite fait de ranger le colis sous sa jupe de lin à larges plis (...)» (A, 36).

Celui qui a engrossé Renata est donc Jules-César Beausang, et ce, par un coït vierge puisque ce Beausang n'a jamais touché ni même rencontré cette Renata. (On pourrait même s'aventurer à dire que c'est le sang beau, le sang précieux (Beausang) qui a fécondé Renata.) Or, si nous attribuons ici à Beausang la paternité de l'arbre qui surgira du ventre de Renata (cf. A, 88-89), nous pouvons, sans contradiction, attribuer à Chigi la paternité de ce même arbre au moment du coït Chigi/Renata. C'est que, au fond, cette paternité est une fonction du NOM, de la VOIX. Elle ne relève pas, cette paternité, de la biologie, du domaine du vérifiable; elle n'est pas à forte probabilité, ne se laissant jamais «coincer» par l'interrogation étatique: qui est le père de tel enfant? Cette paternité est plutôt improbable, elle est l'improbable en acte. C'est dire qu'il s'agit d'une paternité généralisée (comme dans l'inceste du même nom), non-localisable, non-assignable, bref, il s'agit d'une fonction.

C'est ce même raisonnement qui nous fera dire dans la conclusion que Saussure n'engendre pas AGAMEMNON au moment de prononcer le vers de l'Illiade, et que Homère n'a pas non plus «paternisé»: Aasen argaleon... Les deux, Saussure et Homère, ont tout simplement exercé la fonction paternelle par l'écoute de la VOIX du Père, ou, en termes moins bibliques, par l'écoute de la différence.

Voici maintenant notre deuxième remarque. Les mots/corps issus de la bouche/vagin sont confus. Comme la VOIX, ces mots/corps ne s'entendent pas, ayant souvent cet aspect de bruits confus:

la respiration stertoreuse, ce ronflement funèbre qui précède la terminaison de la crise (A, 16);

respiration hyperventilée et rauque (A, 22);

son souffle était très rapide, haletant presque (A, 42);

[Renata] demeura dans sa transe profonde, immobile et ronflante. (A, 60);

Je dus me trouver immobile et ronflant bruyamment. (A, 66).

Selon le docteur Franconi, Robert, atteint d'une balle dans la tête (et donc «troué») «souffre pour quelque temps encore d'altérations assez importantes du langage» (A, 176).

L'orgasme provoque des cris, des râles: «je fus surpris de m'entendre moi-même crier tout haut mon orgasme (...)» (A, 146), et: «mon râle» (A, 149). Et rappelons la voix de Christine en coït avec Franconi, voix qui est «déportée, hors-registre» (A, 200).

Poursuivons maintenant l'énumération de nos preuves en appui des hypothèses A, B et C:

4) Les nombreux déplacements des personnages donnent lieu à de longues énumérations de noms de villes et de lieux: cf. le parcours de Jean-William rentrant de la Californie (A, 115), les déplacements de Beausang à travers l'Europe (A, 129), le voyage de Christine et de Jean-William dans l'Italie du nord (A, 130), les pérégrinations du couple Chigi-Antonella (A, 133-136). Or, si elles sont en quelque sorte horizontales, toutes ces énumérations sont à penser verticalement, les personnages ne cessant de s'enfoncer davantage dans le contre-sens, dans ce trou pratiqué dans la Mère. De même, Christine dit être «une sorte de gâchis vivant, un tas de pourriture qui ne fait que se prolonger (par quelle aberration...?) sur les feuilles bi-dimensionnelles de [Franconi]» (A, 196). C'est elle-même qu'elle écrit sur ce «papier à ordonnance» (A, 176) de Franconi, et qu'elle donne comme remède au lecteur de L'Antiphonaire, remède qui n'est autre que la Chute (la plongée dans le trou) comme voie vers la liberté. Ce qu'il y a à retenir de cette preuve, c'est que ce qui s'étire droite-gauche doit être pensé comme forant droit dans la page.

5) Il y a superposition évidente de langues dans L'Antiphonaire: français/latin. Or, nous savons que tout ce qui, dans le roman, est successional: des passages en latin venant après des passages en français pour être suivis par d'autres passages en latin etc., tout ce qui est ainsi successional se lit ou doit se lire superposé en un lamellage infini, plongeant droit dans la page

jusqu'en son fond in-épais.

- 6) Nous avons déjà commenté le thème de la descente verticale:

«abominable scène qui m'a jetée par terre...» (A, 210), «chute giratoire» (A, 61). Il n'est donc pas nécessaire d'y revenir, sauf pour préciser qu'il s'agit de la descente droit dans la page.

- 7) Nous allons nous pencher sur la séquence (aussi capitale que la séquence amoureuse entre Franconi et Christine) où Robert exige de Christine qu'elle lui confesse ses aventures érotiques. Et c'est bien de confession sacramentelle qu'il s'agit: «Je me confessais de tout ce que j'avais vécu avant de le rencontrer (...)» (A, 76; nous soulignons), dit Christine. Que veut Robert dans cette séquence (cf. A, 76-82)? Il veut «l'abominable vérité (...) il ne voulait rien moins que tout (...)» (A, 76-77). C'est dire que Robert veut l'inceste en acte, il veut provoquer, devant lui, cet inceste, le généraliser:

(...) Robert accélérait le défilé des autres hommes qui m'avaient touchée, prise, aimée (...) j'étais allée de plus en plus vite (...) (A, 78).

On note que c'est Robert qui «accélérait» ce défilé. Il engendre cette «abominable vérité» par le «cursus vélox» (procédé stylistique dont parle Christine: A, 109 et 118). Il provoque le télescope, la trop grande proximité des mots/corps (les amants) dont accouche, devant lui, la bouche de Christine:

j'étais comme envahie par tout ce défilé de partenaires amoureux (ou vénériens) que Robert m'imposait de décrire dans le détail... (A, 78).

Ainsi, dans cette séquence Robert oblige-t-il Christine à confesser le péché originel qui, de tous les péchés, est le seul qui soit impossible à dire, à avouer. Mais ce péché se met en acte, et c'est précisément ce que Robert veut et ce que cette scène réussit: la mise en acte de l'inceste, de la faille originelle. Effectivement, Christine accouche d'une lignée de mots/corps ou de noms/corps dont les éléments discrets vont se rapprochant les uns des autres en cette trop grande proximité de l'inceste. Robert, donc, «ne voulait rien moins que tout» (A, 77), c'est-à-dire, il veut et obtient, de Christine, le TOUT en acte qui seul permet d'entendre la VOIX de Dieu; c'est par l'accélération, par la généralisation de l'inceste (c'est dans l'acte) que Christine se lave de la faute originelle:

j'allais de plus en plus vite et toujours avec moins de scrupule (ou du moins de culpabilité), et j'en étais arrivée à dire tout ce qu'il attendait de cette confession. (A, 78).

- 8) A cette série de confusion page/bouche/vagin, il nous faut ajouter: oeil, la page trouée devenant l'oeil crevé d'Oedipe. Christine, nous l'avons déjà vu, s'aperçoit que son «arcade sourcillière saignait» (A, 47). Robert, lui, est «blessé au front» (A, 169). Et Christine nous renseigne sur le fait que le pharmacien voyeur, L. J. Gordon, «était myope» (A, 67). Il a donc l'oeil crevé dans un certain sens. Tout comme la bouche/

vagin donne à entendre la VOIX qui ne s'entend pas, l'oeil (en position de récepteur ici), l'oeil crevé est l'acte de voir l'impossible à voir comme impossible à voir. Au fond, on peut même affirmer que l'oeil entend comme impossible à entendre, tous ces bruits confus émis par le vagin. Et le voyeurisme myope du pharmacien est l'exemple le plus éloquent ici.

Cette série de preuves (de 1 à 8) dit: lisant L'Antiphonaire droit dans la page, le lecteur lit l'impossible à lire comme impossible à lire. Nous émettons maintenant une nouvelle série d'hypothèses.

D) Les mots sortant de la page sont le sang ménorrhéal. C'est l'hypothèse D. Il n'y a pas d'expressions dans L'Antiphonaire qui permettent de passer directement des mots au sang comme c'était le cas pour Prochain Épisode et Trou de mémoire: «sang des mots» (PE, 167), et ces «petites taches de sang» (TM, 52) qui maculent la page sur laquelle écrit Pierre X. Magnant. Dans le cas de L'Antiphonaire, nous devons nous en remettre au raisonnement suivant: si de l'oeil, il sort du sang («mon arcade sourcillière saignait» (A, 47), on peut présumer qu'il sort du sang de la bouche/vagin de Christine (c'est «mon hémorragie séminale» (A, 150) dont parle celle-ci), de sorte que l'on peut affirmer que les mots/corps issus du trou de la page sont le sang ménorrhéal. Ce raisonnement fait, on peut voir que ce sang, comme «sang aqueux» (A, 50) de Christine, rappelle le sang du Christ crucifié:

un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et il sortit aussitôt du sang et de l'eau. (Jn 19, 34).

C'est ce sang christique qui, sortant de la bouche de Christine en défilé accéléré d'amants (cf. ici-même, pp. 166-167, la scène de confession entre Christine et Robert), lave la faute originelle. Rappelons ce fragment de la première Epître de Saint Jean: «le sang de Jésus, son Fils, nous purifie de tout péché» (1 Jn 1, 7).

- E) La conception des mots/corps, de la lignée généalogique a lieu au moment le plus improbable, le plus impossible du cycle menstruel: au moment des règles. Au moment du viol de Christine par le pharmacien L. J. Gordon, moment de conception de l'enfant à naître «le 25 décembre» (A, 158), Christine avait ses règles. L'instant avant de se rendre à la pharmacie, Christine dit: «heureusement que demain ou ce soir j'allais avoir mes règles» (A, 48). Et le coït même se décrit ainsi:

Etrange jouissance (...) pleine (...) de flux et de reflux du sang fou de la transaction génitale! (A, 68).

Et quelques lignes plus haut: «J'étais irriguée par les petites rigoles qui forment un filet divin autour de mon propre corps(...)» (A, 68), ces «petites rigoles» et ce «filet divin» étant le sang christique. (La citation précédente avec son «sang fou de la transaction génitale» laisse entendre que L. J. Gordon éjacule du sang de ménorrhée, mais le texte n'est pas assez clair

sur ce point pour que l'on puisse affirmer en toute certitude une ménorrhagie chez le pharmacien.)

F, G et H)

Ces hypothèses auront chacune droit à une section entière.

F: la lignée de mort-nés

La lignée généalogique qui sort de la bouche/vagin de Christine est la lignée de mort-nés. C'est notre hypothèse F. Or, nous avons déjà pu vérifier cette hypothèse (cf. p. 151). Après avoir connu l'amour dans les bras de Franconi, Christine souhaite «que jamais je puisse survivre» (A, 201). L'expérience re-vécue quelque trente pages plus loin (A, 232), la description en précisera le caractère libérateur. A ces deux sentiments (désir de mourir et sensation de liberté) s'ajoute:

mes labiales s'enfoncent dans un épithalame ombrageux dont les divers personnages (Jean-William, Robert, le docteur Franconi, moi enfin...) sont revêtus de costumes de nuit. (A, 209).

L'«épithalame ombrageux» et les «costumes de nuit» pointent à la mort, qui plus est, à la mort en lignée de mort-nés: Jean-William, Robert, etc. Conclusion: c'est dans cet en deçà de la mort que se présente la vie éternelle.

L'Antiphonaire compte deux exemples d'enfant mort-né comme tel ou s'approchant. Christine confesse à Robert: «je suis devenue enceinte l'an dernier, par accident, et... je me suis fait avorter» (A, 79). Et

Christine nous apprend qu'Antonella n'a connu qu'un «seul accouchement (une fille morte à l'âge de trois semaines) (...)» (A, 135).

Dans le contexte de cette hypothèse, on peut aussi invoquer la logique de l'inceste généralisé: dans cet inceste on s'entre-engendre dans la mort. C'est-à-dire, il y a une confusion vie/mort, naissance/mort dont l'accélération laisse entendre un point vide de toute mort (vide aussi de toute vie du genre routine binaire, ce que Trou de mémoire appelle tourner «en rond avec un bruit régulier de machine à coudre» (TM, 69)), dont l'accélération, dis-je, laisse entendre la mort impossible / la vie impossible, celle du Royaume éternel.

C'est ainsi que, dans L'Antiphonaire, les couples unis en inceste généralisé ou accéléré vivent l'amour, l'expérience érotique et vitale, comme déjà traversé par la mort. Christine veut donc:

rejoindre Jean-William qui, après tout ce temps sans moi,
me prendrait d'abord une dernière fois avant de me tuer.
Car je sais bien qu'il me tuerait (...) (A, 241).

Ce que le texte d'Aquin dit (ici, dans L'Antiphonaire) avec une grande subtilité se disait déjà dans Prochain Épisode avec une simplicité toute poétique: «nous nous sommes entretués sur un lit d'ombres (...)» (PE, 95), «Et notre étreinte (...) qui nous a tués tous les deux (...)» (PE, 35).

On retrouve un peu cette même simplicité, lorsque Christine décrit le dénouement des ébats amoureux entre elle et Robert: «[je] trouvai la mort dans un spasme final (...). Cela me tint lieu de jouissance: c'était mon cri de guerre» (A, 150; nous soulignons). Ce «cri de guerre» laisse entrevoir une lignée soumise à la «mort-naissance».

Mais, il y a deux exemples encore plus frappants, dans L'Antiphonaire, de la lignée de ~~mort~~-nés.

Le premier est frappant parce qu'il reflète le codage minutieux et habile (ne créant aucun heurt dans le texte, bref: on ne s'en aperçoit même pas, si réussi est cet encodage, si bien est-il intégré au déroulement normal du récit). Il s'agit de l'épisode où, sous l'impulsion diabolique d'Antonella, l'abbé Chigi dénonce Renata à la police. Chigi invente de toutes pièces cette information:

cette jeune fille (...) répétait toujours qu'elle venait de tuer Monsieur Zimara et qu'elle ne faisait que commencer: elle disait à haute voix, qu'elle allait tuer d'autres individus, de la même façon qu'elle avait tué Monsieur Zimara... (A, 93).

Entendue depuis la totalité de la logique aquinienne, ce que Chigi dit est tout à fait vrai. Renata est cette jeune fille capable d'inceste accéléré- elle tuera donc dans l'engendrement. Elle engendrera bel et bien l'arbre ou des lignées de mort-nés. Elle est capable de cet acte subversif contre la raison, contre les systèmes binaires, contre l'Etat. Et donc Chigi fait bien de dénoncer cette fille auprès des autorités pour qu'elle soit «condamnée à être pendue» (A, 93).

Si nous ironisons (mais si peu), c'est pour faire ressortir ici la souplesse, et enfin disons-le, bien que le mot soit honni, le génie de l'écriture aquinienne, le contrepoint de bien et de mal, de moral et d'éthique étant noué avec l'aisance impossible d'un Mozart. Tentons de mesurer cet art.

Renata est cette jeune fille capable du scandale que Chigi a si bien décrit, à son insu, pour l'avoir vécu quelques instants auparavant

(cf. le coït Chigi/Renata, A, 88-89).. La dénoncer est donc tout à fait indiqué, et à travers cette dénonciation, Chigi actualisera sa part de «tuage» que comporte l'inceste accéléré. Il l'enverra, elle aussi, à son «lit d'ombres» (PE, 95) par l'intermédiaire ou avec l'aide des pouvoirs binaires parfaitement incarnés par le policier: «Monsieur l'abbé, [dit le sergent] pompeusement, la justice humaine fera le reste...» (A, 93). C'est dire que même la justice binaire et violente accomplit le message de non-violence de Dieu: «j'ai mal agi... mais c'est par amour... oui, je vous le dis: par amour...» (A, 94), dit Antonella. À ces paroles d'Antonella (où l'on entend l'écho du «en vérité, en vérité, j'en vous le dis» christique de l'Evangile), Chigi répond: «Je ne comprends pas...» (A, 94) (de nouveau, écho de Saint-Jean: «Le Verbe était la lumière véritable (...) et le monde ne l'a pas reconnue» (Jn 1, 9)).

On note bien qu'Antonella ne personnalise pas cet amour. Elle ne l'adresse à personne. Et que Chigi ne comprenne pas, c'est l'indication que le mouvement même du texte adresse cet amour à Personne, à celui qui ne se nomme pas.

Et c'est, pour ainsi dire, sur cette même lancée que toute la fin de cette séquence (cf. A, 94-95) affinera les fils (les filons) jusqu'au «All shall be forgiven» shakespearien:

(...) Chigi chérissait secrètement l'idée d'expiation par la brûlure profane une autre brûlure (profane, mais combien extatique!) qu'il avait ressentie avec Renata. (A, 94).

C'est la Chute chassée dans la Chute, l'inceste par l'inceste, l'acte par l'acte. Ainsi, Chigi accorde-t-il à Antonella le pardon bien mérité:

- Et pour Renata, vous me pardonnez ce que j'ai fait...?

Il prit un temps, puis...

- Oui, dit-il à Antonella, je te pardonne. Errare humanum est... (A, 95)

Et cette séquence se conclure avec: «Et ils s'éloignèrent, en empruntant un chemin secret qui les conduisit à la chambre nuptiale...» (A, 95).

Or, l'articulation de l'«épithalame ombrageux» (A, 209) de Christine sur cette fin de séquence Antonella/Chigi, fait voir, fait entendre, dans celle-ci, l'acte déjà préparé dans la dénonciation, l'acte de cette lignée de mort-nés au voisinage certain de la résurrection.

Le deuxième exemple (que nous disions aussi être frappant) tient en une seule phrase: «Jean-William s'est tué en auto sur la route, près de Saint-Lazare» (A, 245). Jean-William se suicide «près de» la vie éternelle, son suicide étant déjà la «résurrection et la vie» (Jn 11, 24) que le Christ communique à Lazare.

Comme pour les deux romans précédents, nous proposons cette formule pour traduire l'hypothèse d'une lignée de mort-nés:

Figure 10

... a | a | a | a | a | a | a | a | a (...)

que nous savons pouvoir réduire à:

Figure 11

a | a

Dans la Figure 10, la lignée est inextinguible: il y a naissance infinie, mais dans l'obstacle; $a \mid a$, se dit: a engendre a dans la mort. Cette formule montre que le(s) géniteur(s) est(sont) la lignée engendrée: il n'y a que du a dans toute la série, mais du a qui, pour ainsi dire, s'entre-tue dans l'engendrement: c'est le rôle que joue la barre. On obtient ainsi la vie impossible + la mort impossible, tels qu'écris par le texte de L'Antiphonaire dans les exemples que nous avons privilégiés.

À ce point-ci dans les deux chapitres précédents, nous abordions les trois phénomènes du bégaiement, des doubles et du ralentissement. Nous ne les reprenons pas ici, ce que nous disions alors s'appliquant en entier à L'Antiphonaire.

Signalons toutefois que, s'il n'y a pas de références au bégaiement comme tel dans L'Antiphonaire (nous avons dans Prochain Épisode: «je deviens bègue» (PE, 154), et dans Trou de mémoire: «cette poignée de comédiens bègues» (TM, 56)), le bégaiement se produit tout de même dans l'écriture du texte. Nous nous référons aux scènes décrites au moins deux fois, ou à des éléments répétés, repris dans des circonstances semblables. À de tels moments le texte, pour ainsi dire, «bégale». La crise qui, dans un bosquet la nuit, s'abat sur Renata, est deux fois évoquée (cf. A, 30 et 37). Des situations se reproduisent: Renata, «dans une sorte de fauteuil» (A, 60), est violée par Zimara, et Christine, dans un «fauteuil-relax» (A, 66), est violée par le pharmacien; Zimara viole dans son «bureau» (A, 60), L.J. Gordon dans son «office» (A, 66), et Franconi possède Christine «dans son bureau» (A, 184). Enfin, les événements se produisant au XVIIe siècle se trouvent imités, repris au XXe, ce qui équivaut à une sorte de bégaiement dans le temporel.

En fait, le bégaiement est déjà la question des doubles. Mais si l'on se limite, dans cette question des doubles, aux personnages, on en décèle le coup d'envoi explicite lorsque Christine dit: «Mon nom est Renata Belmissiéri (...).» (A, 28). Dans l'inceste généralisé: filles de son fils, c'est parce que toutes les positions sont occupées, c'est parce que tout est doublé par tout dans l'acte, dans la folle accélération, que s'entend un point vide (in-exprimable en termes d'oppositions) et qui est la porte de sortie hors des doubles et de la mort des doubles. Bref, dans l'accélération s'entend le double impossible et impossibilisé.

G: ralentissement

Notre hypothèse G pose que le ralentissement ou l'entropie aquinienne se manifeste entièrement en deçà de la stase.

On peut résumer en un seul point les huit points (valables ici aussi) qui nous permettraient de saisir clairement la notion d'hypo-statisme (cf. ici-même, pp. 122-125). Voici ce résumé d'un résumé: c'est au point d'entropie maximale qu'on entend celui vide de toute lenteur, le point d'une vitesse infinie qui écrit la différence impossible.

C'est ainsi que l'on peut expliquer que, dans L'Antiphonaire, il y ait tant de séquences où s'exprime la lenteur, et le désir avoué d'une stylistique en «cursus velox» (A, 109 et 118).

Ce cursus velox, nous l'avons vu dans la séquence de confession où Robert provoque l'accélération du défilé des amants de Christine. C'est dire que dans la mort (c'est-à-dire dans les rapports incestueux que

Christine a eus avec chacun des amants), dans la stase, Robert cherche à provoquer, par une vitesse qui n'est plus repérable en termes d'oppositions (est-ce vite ou est-ce lent?), l'écoute de l'infini en acte.

Notons que, bien qu'il n'y ait aucun exemple d'hypo-statisme, son hypothèse serait toujours valable. Elle surgirait d'elle-même à la croisée d'autres hypothèses, notamment de cette hypothèse qui pose la notion d'une lignée de mort-nés, de morts en deçà de la mort.

En dernier lieu, nous opérons la conversion qui nous sera bientôt utile: ralentissement en deçà de l'immobile = une ligne en retrait infinitaire.

H: noir / blanc

La lecture à angle droit (hypothèses A, B et C) ne peut pas ne pas entraîner l'hypothèse H d'une lecture en traversée noir vers blanc.

Le jeu du blanc et du noir est extrêmement riche dans L'Antiphonaire - possiblement plus riche que dans Trou de mémoire, pour ce qui est du passage d'une couleur à l'autre ou d'une couleur vers son intensité (et donc vers son identité) impossible.

Christine est blanche, et même dit-elle, «mes seins frappent (...) par leur blancheur» (A, 45). Par contre, elle s'identifie à la Fiancée, à l'épouse du Cantique des cantiques: «je dois me considérer comme l'épouse du Cantique (...)» (A, 117). Or, celle-ci est noire: «Je suis noire mais belle (...)» (A, 119).

Christine est donc la confusion blanc/noir.

Au début du roman, Jean-William, lui, est noir: «bronzé (...) visage brûlé par ce trop plein de soleil» (A, 10). Mais sa neuvième crise le blanchira: «Jean-William est frais comme une rose, blanchit (...)» (A, 16).

Jean-William est donc, comme Christine, la confusion noir/blanc. Mais le passage s'est fait en sens inverse: noir en page 10, Jean-William est blanc en page 16; blanche en page 45, Christine est noire en page 117.

Christine, toute noire qu'elle est («honteuse» (A, 228) comme elle dit), se trouve couchée sur Franconi qui est décrit comme étant blanc lumineux: «le compagnon lumineux» (A, 201):

Il me retourna et je me trouvai - plus honteuse encore - couchée sur lui... (A, 228)

C'est dire, dans ce rapport incestueux où Christine se trouve par dessus Franconi, le noir est sur le blanc - comme c'est le cas pour une page écrite: le noir des caractères est sur le blanc de la page.

En début de cette séquence les positions étaient inversées, Franconi étant sur Christine (le blanc sur le noir): «Il se trouvait dans mon dos, couché sur le lit, nu lui aussi (...)» (A, 227), comme pour indiquer l'intervention continuelle dans les rapports de couleurs: noir/blanc, blanc noir.

Il y a des passages encore plus subtils du noir au blanc, et que l'on peut déceler en traduisant, comme nous le faisons, ces fragments du Cantique des cantiques. Ce que dit la Fiancée: «Je suis noire mais belle (...)» (A, 119), nous le traduisons ainsi: je suis noire mais

blanche. Et ce que dit le bien-aimé de la Fiancée noire: «il n'y a pas de tache en toi (...)» (A, 119), nous le traduisons par: ton noir est sans tache, il est blanc.

D'ailleurs, la Fiancée dit bien: «Je suis (...) le lys des vallées (...) je suis noire (...)» (A, 119) - ce qui engendre l'image d'un lys blanc/noir.

Christine nous apprend que les Genèvois disaient que «le Mont blanc se noircissait (...)» (A, 174).

Enfin, il y a le passage du blanc au plus-de-blanc, et du noir au plus-de-noir:

grande débauche de blanc séminal... (A, 22);

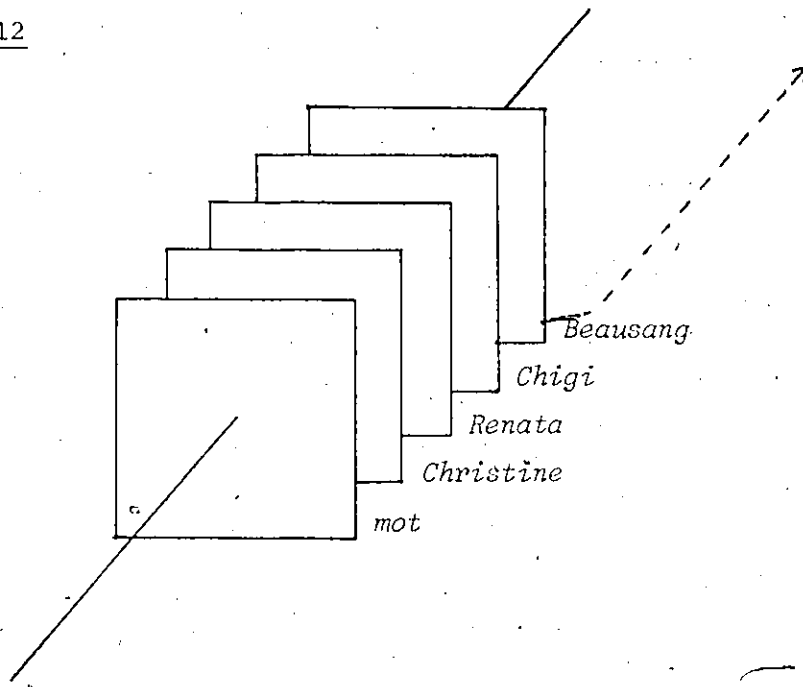
la noirceur la plus opaque (A, 210).

Ainsi, lisant L'Antiphonaire, le lecteur lit le noir se transformant en ce blanc contraire de la blancheur, et le blanc en ce noir contraire de la noirceur. C'est-à-dire, les systèmes d'oppositions se trouvent épuisés, toutes les positions, toutes les couleurs étant occupées dans l'acte. Nous employons le mot «épuisés» pour indiquer qu'il s'agit bien d'entropie (d'une volonté d'entropie de la part du texte) menée jusqu'à la différence impossible.

La langue transsubstantielle

Nous sommes maintenant en mesure de traduire, en Figure 12 et sans préambule, toutes les hypothèses (A à H) émises jusqu'ici:

Figure 12



La Figure 12 montre la page dans laquelle plonge le regard du lecteur comme dans un vagin. L'attitude du lecteur est ici identique à celle du pharmacien qui, poursuivant son « inspection précautionneuse » (A, 67), regarde droit dans le vagin de Christine.

Dans un seul mot de L'Antiphonaire, il y a déjà tout le roman. Ainsi, lisant un mot, le lecteur lit le TOUT de L'Antiphonaire en acte, ce qui a pour effet de l'aveugler - de l'aveugler au système d'oppositions, de le rendre incapable de discernement (incapable de distinguer le noir du blanc, le meurtrier de la victime, l'autre du même) et donc incapable de reconduire les systèmes ératiques de violence:

Je me sens très lourde de fatigue, épuisée, incapable, en fait de continuer sainement ce livre dont la forme insensiblement se désintègre et m'échappe. Ce nombre incalculable de mots s'agglutinent en une poudrerie qui fait écran: je ne vois plus rien soudain, je suis aveuglée par les réfractions obliques de la lumière solaire. Tout est éblouissant dans cette nébuleuse qui m'entoure, pourtant (je sais bien...) tout est terne, rien ne brille. (A, 185).

Cette citation est précieuse, car elle contient de nombreux éléments de preuves: i) dans cette citation, c'est le ralentissement qui, s'accroissant (s'accélérait, dirions-nous), inaugure et même lance cette séquence; ii) on trouve, dans cette citation, les «yeux crevés» de l'Oedipe: «je suis aveuglée»; iii) on y trouve la confusion noir/blanc: «Tout est éblouissant, tout est terne»; iv) on y trouve aussi la Transfiguration du Christ évangélique (cf. plus bas, p. 186).

Or, vis-à-vis de cette citation (que nous reportons directement à la Figure 12), il faut résister à la tentation d'interpréter en termes de fusion. La totalité du texte aquinien (qui est le point de vue depuis lequel nous menons notre analyse) ne supporte pas une interprétation de fusion, malgré l'expression «mots s'agglutinent». La fusion connote un état de norme maximale: les opposés enfin réconciliés dans une norme, une loi universelle, uniformisante, valable pour tous indistinctement. L'idée de Transfiguration qui traverse ce passage (et à laquelle nous reviendrons) ne suggère pas la norme fusionnelle, mais l'excès; elle suggère ce qui excède toute pensée normative, tels l'hypo-statisme, la vie éternelle, l'inceste en interversion des liens, etc., bref, toute cette trame aquinienne qui excède, pourtant systématiquement, tout système¹.

¹ Le héros de Prochain Episode décrit son écriture comme relevant d'une logique improbable, étant systématiquement hors système:

Condamné à une certaine incohérence ontologique, j'en prends mon parti. J'en fait même un système dont je décrète l'application immédiate. Infini, je le serai à ma façon et au sens propre. Je ne sortirai plus d'un système que j'ai créé dans le seul but de n'en jamais sortir. (PE, 14)

Plusieurs événements textuels de L'Antiphonaire peuvent être reportés sur la Figure 12.

- 1) L'arbre généalogique avec toute sa série d'amoureux en appariement sexuel qui sort du ventre de Renata:

Mais cela (...) ne pouvait ainsi durer sans faire éclore une floraison secrète et hallucinante, une forêt entière d'amoureux enlacés les uns aux autres (...) (A, 88).

- 2) Le défilé des identités changeantes de Chigi: «le grand Chigi (alias Jean-William, alias Beausang, alias Léonard de, alias Alfarabi...)» (A, 209).
- 3) Le défilé en accéléré des amants de Christine. Ce défilé, provoqué par Robert comme confesseur, sort de la bouche de Christine comme d'une page tournée.
- 4) La série d'illustrations composant le livre tel que projeté par Christine (c'est-à-dire, elle projette de composer son livre entièrement d'images, en fait de «lumière» - ce qui renvoie à cette notion de Transfiguration):

Jean-Etienne de Calcar, dessinateur patient des innombrables autopsies de Vésale me sert de modèle (...). Je cherche à composer ce livre comme un recueil d'illustrations - mais toutes ces illustrations ne représentent qu'une seule et même crise étrange (...) (A, 18).

C'est dire, en fin de citation, que toutes ces illustrations représentent un seul et même trou, un seul et même «cratère béant dans [la] mémoire» (A, 14). Si l'on considère que l'idée d'illustration renvoie à celle de lumière, on retrouve, à l'évocation de ce trou, la VOIX et le Verbe johannique selon lequel Verbe = lumière: «Le Verbe était la lumière véritable» (Jn 1, 9).

6) Christine comme confusion ou superposition inacceptable:

je n'étais plus que cette épouse enceinte d'un inconnu capable de copuler avec un autre inconnu, tandis que son mari, non loin, était l'objet de «soins intensifs de réanimation» (...) (A, 201).

7) Un simple lapsus, mais trois fois répété, se projette sur la Figure 12: «votre mari monsieur Bernatchez...» (A, 214), «votre mari - monsieur Bernatchez» (A, 215), «Et... je crois que votre mari reprend actuellement du mieux...» (A, 215). Ces trois lapsus (ces lapsus ne sont pas à mettre au compte de l'infirmière qui les prononce, mais au compte du texte) superposent Robert Bernatchez à Jean-William, véritable mari de Christine.

La Figure 12 indique donc qu'il y a coït et pénétration incestueuse, mais, étant retraits infinitaires, ce coït est vierge. Le défilé accéléré d'amants qui sort de la bouche de Christine sert d'exemple clé ici, car c'est par l'accélération, le rallongement ou l'étirement de ce défilé

(son érection phallique, pour tout dire) que le péché originel se résorbe, se retire, disparaît: la faute originelle (le coït) est donc vierge.

On peut se demander pourquoi, en parlant de la Figure 12 (comme de la Figure 6 et de la Figure 9 d'ailleurs), on privilégie la notion de langue, nommant la Figure 12, la langue transsubstantielle. Pourquoi pas corps transsubstantiel ou image transsubstantielle? Ou même Renata transsubstantielle, tout élément valant tout autre? Mais nous privilégions effectivement le mot langue et l'expression langue transsubstantielle pour pointer à la VOIX qui est, avec l'inceste, l'élément capital du système Aquin. Etant impossible à entendre et à dire, la VOIX fait trou. C'est parce qu'elle est tous les énoncés à la fois (tout le feuilleté inextinguible de la Figure 12) qu'elle est le TOUT dans l'acte d'effondrement. La VOIX est ce qui se prolonge en trouée, ce qui s'érige phalliquement en trouée.

Résumons notre analyse de L'Antiphonaire depuis le tout début: dans L'Antiphonaire, il y a inceste impossible (inceste vierge), et, puisqu'impossible, cet inceste fait trou (il n'y a de place dans un système d'oppositions que pour l'inceste tout court qu'un tel système maintient comme étant possible). Or, ce trou est la VOIX du texte judéo-chrétien.

Le texte judéo-chrétien dans L'Antiphonaire

La Bible occupe une place franche dans L'Antiphonaire. Si, comme dans les deux romans précédents, il y a ici tout un lacs implicite de

références bibliques, la Bible comme telle est lue et citée dans L'Antiphonaire. De cet exemplaire de la Bible que Jean-William lui donne en cadeau (cf. A, 221), Christine dira: «je ne me suis jamais défait de ce livre précieux que je lis et relis avec la même passion intérieure» (A, 222). C'est justement la parole biblique qui la pénètre, qui la perfore, qui (si l'on peut dire) la «sexue»:

Ces paroles produisent en moi une (...) extase physique, quasiment d'orgasme solitaire et désespéré (...) et me confère[nt], en même temps, une vision extra-lucide de la vie et de l'amour. (A, 221).

Nous n'avons qu'à nous reporter à la Figure 12 où la parole biblique (la ligne droite de la Figure 12) pénètre le vagin de Christine (c'est-à-dire la page que la Figure 12 représente par un carré).

Sur cette lancée, décodons quelques autres références bibliques pour les ajouter à celles que nous avons déjà mises au jour:

- i) Yahvé et Israel, l'épouse prostituée. Ce thème biblique du peuple d'Israel comme cette épouse de Yahvé qui se livre à la prostitution (cr. Ez 16 et 23) a ses sources dans Le Livre d'Osée où Yahvé commande à Osée: «Va, prends une femme se livrant à la prostitution (...) car le pays ne fait que se prostituer en se détournant de Yahvé» (Os 1, 2). Dans L'Antiphonaire, Chigi (qui, en sa qualité de prêtre, est le représentant du Christ) s'unit à Antonella qui, de son côté, s'adonnera au commerce de son corps. Et l'épouse de Jean-William, elle, s'adonne à toutes les infidélités, les cumulant jusqu'à l'inacceptable: «je n'étais plus que

cette épouse enceinte d'un inconnu capable de copuler avec un autre [etc.] » (A, 201). Nous expliquons ainsi la portée de ces rapports: c'est par l'union avec la femme réellement trouée (et même trouée par cette union), celle qui, connaissant l'accélération du péché originel, s'en trouve lavée - c'est par l'union avec une telle femme que TOUTE la vérité advient, TOUTE la vérité étant ici cette VOIX de Dieu qui est l'acte de dire: l'inceste n'existe pas. La Vierge Marie (Antonella et Christine) est donc cette femme en état d'hypo-Chûte, seule capable d'entendre cette VOIX et ce message impossibles à entendre. On trouve déjà en 1964, dans un texte intitulé: Le pont (VIII), l'état d'hypo-Chute incarné par Elga von TOD (Elga de la mort):

A vrai dire, je ne suis rien: je ne suis même pas un homme, mais une femme! Eh oui! Et c'est peu dire: je suis une hypo-femme puisqu'un déterminisme cruel me condamne à l'inexistence vénérienne. (BE, 233-234).

- ii) La Transfiguration. Même s'il est déjà présent dans la « lumière aveuglante » (PE, 125) de Prochain Épisode, on peut situer la naissance de ce thème dans Trou de mémoire au moment où Pierre X. Magnant écrit: « Véritable corps glorieux, je suis ma propre fulguration. La gloire, je sais ce que c'est (...) » (TM, 21). Dans L'Antiphonaire, ce thème se repère dans ce « recueil d'illustrations » (A, 18) (et donc dans ce recueil de lumière) que Christine veut composer, et dans ces « mots [qui] s'agglutinent en une poudrerie » (A, 185), aveuglant cette même Christine jusqu'à lui faire dire: « Tout est éblouissant » (A, 185). Ce corps

glorieux qui émerge, ébouissant, de la page/vagin est l'acte de dire: l'inceste n'existe pas. C'est l'acte de dire: la mort n'existe pas, ce corps glorieux (cet arbre généalogique issu du vagin) étant déjà la vie éternelle - étant déjà, au fond, la VOIX inextinguible.

La VOIX

Avant d'aborder la VOIX comme telle, nous revenons à cette allusion, dans L'Antiphonaire, à la Chute.

iii) La Chute d'Adam. S'adressant au lecteur, Christine avoue à celui-ci «qu'un certain Adam Goddam (mort en 1501 après avoir violé une religieuse!)» (A, 220) n'a rien à voir avec son propre écrit. Or, Christine pense sans doute au lecteur atteint de binarisme, si l'on peut dire, et pour qui les seuils de pertinence font loi, car cet élément a tout à voir avec L'Antiphonaire. Cet Adam damné par Dieu (Adam Goddam) a connu la mort pour avoir violé, troué une vierge (conservons à la religieuse d'Adam Goddam sa virginité, malgré l'esprit de libertinage que l'on prête aux couventines du XVIIe siècle). C'est donc à travers ces deux éprouvés, Adam Goddam et la religieuse vierge, que nous renouons avec le thème du Mystère de l'Incarnation.

Dans Trou de mémoire, les mots «perforer» (TM, 29 et 133) et «trans-

percer» (TM, 90), nous avaient alerté à ce que l'on peut appeler «la trouée des trouées», celle qui rend la femme poreuse à la Parole Divine: Pierre X. Magnant perforait «la grille humide» (TM, 29) du ventre de Joan, et Joan, à son tour, perforait RR d'un «badelaire sévillan» (TM, 133).

Dans L'Antiphonaire, on rencontre le mot «transperçait» (A, 68) dans la scène du viol de Christine par ~~de~~ pharmacien, L.J. Gordon. Or, c'est dans ce viol qu'est conçu l'enfant qui, devant naître le «25 décembre» (A, 158), n'est autre que le Christ:

j'étais partie pour le septième ciel, enivrée, emplie de ce petit pharmacien modeste dont la lame en acier traité au tungstène me transperçait comme les flèches des cupidons transpercent le coeur extatique de la Sainte-Thérèse du Bernin. (A, 68)

De plus, Christine a été engrossée par les oeuvres (et donc par la VOIX) de ces auteurs préférés de Beausang: «Scot Erigène, Cassiodore, Boèce, Abbon de Saint-Germain, Osborne de Gloucester, Hraban Maur et le fameux Remi d'Auxerre» (A, 83). Et Christine de commenter:

je me suis complue à la lecture de ces auteurs dits «modernes», laissant ma «delectatio» précéder - comme il va de soi - ma «fruitio» (A, 83).

Et de fait, dans la pharmacie, Christine laisse sa delectatio («j'étais partie pour le septième ciel enivrée» (A, 68) précéder sa fruitio: le Christ, fruit des entrailles de cette femme, la seule trouée entre toutes.

Jean-William avait d'ailleurs mis Christine en état d'entendre la VOIX comme impossible à entendre par un coup dans la région de l'oreille:

«j'ai reçu un coup de poing à toute volée sur la tempe» (A, 41), «Jean-William a heurté le lobe temporal gauche supérieur de ma pauvre tête» (A, 44). Et enfin, elle lie ce coup près de l'oreille à l'acte d'écrire et à la Chute:

si je n'avais pas reçu sur la paroi temporale gauche un certain coup de poing de Jean-William, je ne serais pas ici en train de forger ces phrases pour mieux dégraffer mon soutien-gorge et exposer, à la vue des maniaques, la peau légèrement décolorée de mes deux seins. (A, 45).

Jean-William mettra Robert dans ce même état VOCAL: «Robert fut abattu par deux balles (...). Il tomba inconscient sur le seuil, blessé au front et à l'oreille...» (A, 169).

Renata, elle, est engrossée, en coït vierge, par Beausang (cf. p. 200), du moins par son ouvrage (et donc par la VOIX) qu'elle porte sous la jupe.

De plus, le coït Chigi/Renata a lieu dans la VOIX, Chigi lisant le Cantique des cantiques et le commentaire d'Origène à une Renata émerveillée:

Elle se réveillait en écoutant la voix émue de l'abbé Chigi lui réciter les passages les plus merveilleux de la Bible (...) elle se laissait porter par la voix de ce jeune prêtre turinois (...) (A, 88).

Et plus loin dans la même scène: «Renata se laissait bercer par la musique psalmodiée du Cantique des Cantiques (...)» (A, 89).

Mais retournons au moment où, se réfugiant dans un bosquet, Renata s'effondre sous les coups d'une crise épileptique.

L'Antiphonaire compte un certain nombre d'allusions au buisson ardent

biblique (Ex 3, 2) dans lequel Moïse entend la VOIX de Dieu lui annoncer sa mission: «Maintenant va, je t'envoie auprès de Pharaon, fais sortir d'Egypte mon peuple, les Israélites» (Ex 3, 10). Ainsi, dans L'Antiphonaire, y a-t-il ce «bosquet tranquille» (A, 30 et 37), et ce «bosquet» (A, 53) tout court où Renata, en pleine crise épileptique est, pour ainsi dire, mise en état VOCAL (fécondée par la VOIX) et ainsi chargée, comme Moïse, d'une mission: «ce livre qu'elle transporte lui confère une sorte de sentiment contraignant de mission implacable» (A, 53).

Renata porte donc sous sa jupe ce texte / mission mosaïque dont elle est grosse, et qui n'est autre que la VOIX (le nom de Renata Belmissieri veut d'ailleurs dire «belle mission»).

Or, nous savons que sortira de son ventre l'arbre généalogique composé d'amoureux enlacés les uns aux autres en inceste accéléré. Cet arbre est aussi l'arbre des textes, l'arbre composé d'écrivains enlacés les uns aux autres dans la VOIX: Scot Erigène/Cassiodore/Boèce/Beausang/Chigi/Christine/... Car cet acte de frelatage auquel se livrent Chigi («Chigi imitant les grandes périodes de Beausang avait intégré l'oeuvre frelatée à son propre récit (...)» (A, 133; nous soulignons)) et Christine («je me trouve à écrire au hasard de Chigi et de Beausang» (A, 176)), cet acte de frelater, dis-je, auquel se livre Chigi/Christine, cet acte de rendre impur, d'actualiser la Chute, est cet acte d'inceste accéléré, gagnant l'arbre entier de la Parole, issu du corps de Renata.

C'est dire que l'acte confusionnel d'écouter/parler, de lire/écrire, parcourt cet arbre VOCAL sur toute sa longueur, et ce, jusqu'à nous, lecteurs de L'Antiphonaire qui nous trouvons obligés au style.

C'est par l'écoute de ce texte en frelatage accéléré, par l'écoute de cette VOIX impure, scandaleuse même, cette VOIX en Chute que le lecteur de L'Antiphonaire sortira d'Egypte, qu'il écrira, dans la VOIX, son exode hors de cette Egypte et de l'oppression étatique.

NEIGE NOIRE

Avec Neige noire, Aquin semble hausser le ton, l'intensité, jusqu'à l'insupportable, comme s'il craignait de ne pas être entendu: «si je crie, comme dit l'autre, c'est pour qu'on m'entende...» (PF, 9).

Mais le simple fait de crier est déjà une indication qu'il y a, dans la voix, quelque chose qui ne se dit pas et qui ne s'entend pas: la VOIX. Le cri (et dans les romans d'Aquin, les personnages ne cessent de crier, de hurler leur orgasme) n'est rien d'autre que le NON, l'Interdit en acte - c'est-à-dire, le cri est l'acte de dire: «il y a de l'impossible à dire et à entendre».

C'est sans doute l'origine du «caligarisme» (NN, 65) de Neige noire, de son ton «déclamatoire» (NN, 16), de ses côtés «artificiels» (NN, 199). Au fond, tous les romans d'Aquin donnent dans l'excès, mais aucun ne va aussi loin dans l'accélération de la cruauté et de la mort. Mais la ruse aquinienne est peut-être de s'assurer que la non-violence et la VOIX ne s'en trouvent que plus impossibles à entendre comme impossibles à entendre.

Inceste

Si les mots «inceste» et «Oedipe» ne figurent pas plus dans Neige noire que dans les trois romans précédents (exception faite de l'«incesteusement» (TM, 95) de Trou de mémoire), l'inceste n'y est pas moins

«épelée» devant nous dans les rapports entre Michel Lewandowski et sa fille, Sylvie. Ces rapports sont, par contre, de l'ordre de l'inceste simple, du moins à première vue.

Les personnages de la pièce Hamlet ont, eux aussi, dans la version aquinienne de cette pièce, des rapports incestueux: «les relations secrètes que la reine Gertrude aurait eues avec Fortinbras à Undensacre où le fils a été enterré» (NN, 204). L'ambiguïté que l'on perçoit dans cette citation - s'agit-il de Fortinbras père ou de Fortinbras fils? - est levée à la fin du roman:

(...) Gertrude allait retrouver secrètement Fortinbras, le jumeau d'Hamlet, un peu comme Sylvie Lewandowski, se rendait parfois, mais jamais assez souvent, à Undensacre retrouver son père en secret. (NN, 261).

En fait, cette citation, tout à la fois, lève et conserve l'ambiguïté. Gertrude y retrouve son fils, alors que Sylvie/Gertrude y retrouve son père, de sorte que Fortinbras, jumeau d'Hamlet et fils de Gertrude, est ce Michel Lewandowski père de Sylvie/Gertrude. Et nous voilà en plein inceste généralisé.

Sylvie est la mère de son père: elle est filles de son fils. Et cet homme qu'elle va retrouver en secret est, à la fois, Fortinbras père (puisque Michel occupe la position de père), et Fortinbras fils (puisque c'est le fils que Gertrude allait rencontrer).

Symétriquement, Gertrude est filles de son fils Fortinbras.

On remarque en passant que cet inceste fait communiquer entre eux deux niveaux textuels, et donc deux niveaux de personnages qu'il est (normalement) Interdit de confondre: les personnages de Neige noire avec

les personnages de Hamlet. Ces mélanges (qui, chez Aquin, vont jusqu'à inclure le «personnage» du lecteur), ces superpositions, ces intrusions d'un niveau dans l'autre sont une constante aquinienne. Et, nous le savons maintenant, sur l'axe d'intrusion ou de pénétration, il y a la VOIX. C'est elle qui est, pour ainsi dire, la poussée intrusive.

Mais revenons aux personnages eux-mêmes. Dans Neige noire, Fortinbras père se trouve enterré en deux endroits à la fois: en Norvège et à Undensacre où se rendait le petit Amlethe qui deviendra le fils adoptif de Fortinbras père:

Fortinbras fils tenait ce nom d'emprunt du roi Fortinbras qui (...) connaissait l'existence du jumeau d'Hamlet. Il a adopté le fils maudit Amlethe (...). Le règne de Fortinbras fut de courte durée et par une ambiguïté de l'histoire il fut enterré sous le nom de Fortinbras dans son propre pays et à Undensacre, l'endroit même où se rendait le petit Amlethe quand il a trouvé la mort au large des côtes danoises. (NN, 202-203).

Il devient évident que ces questions de parenté nous mènent ici, et par-degrés insensibles, vers un point très précis d'ultime confusion, celui du TOUT mis en acte. Ainsi que constate-t-on dans cette dernière citation? Hamlet y est son propre jumeau, Amlethe. Ayant, à toutes fins, le même nom, les deux (Hamlet et Amlethe) sont la même personne. Et ces deux-ci (et pas seulement Fortinbras fils) sont, suivant le filon de la nomination, à la fois Fortinbras père et Fortinbras fils. Enfin, cette citation conduit directement à confondre Hamlet père avec Hamlet fils (Hamlet est donc deux fois son propre jumeau: Hamlet père/Hamlet fils, et Hamlet/Amlethe-Fortinbras), et à confondre Hamlet père avec Fortinbras père.

Bref, Fortinbras père et Hamlet père sont fils de Gertrude/Sylvie, fille et mère des deux.

À s'enfoncer plus avant dans la ronde incestueuse, on découvrira qu'Ophélie et Laerte, frère et soeur dans la pièce de Shakespeare, le sont aussi d'Hamlet dans Neige noire. Ce lien de parenté que Neige noire vient ajouter passe par Sylvie en tant qu'Ophélie. On sait que l'Ophélie de Shakespeare devient folle et qu'elle se noie. Or, Sylvie est décrite comme «cette folle dont Nicolas était fou...» (NN, 234; nous soulignons), et cette même Sylvie tentera de se suicider, de se noyer dans la baignoire d'une chambre de l'hôtel Bonaventure:

la chevelure blonde de Sylvie trempe dans l'eau et sa tête renversée complètement immergée: un masque d'horreur et de détresse tire la peau vers le front, rendant plus lisse encore le visage de celle qui se noie. (NN, 236).

Sylvie/Gertrude/Ophélie est donc, non seulement fille de son fils, mais aussi soeur de Michel/Hamlet/Fortinbras (on aura deviné que le lien de soeur se serait déjà laissé déduire dès l'affirmation de l'inceste généralisé (cf. p. 193); nous ne sommes ici qu'à mettre les points sur les i).

Frère d'Ophélie chez Shakespeare, Laerte devient aussi le frère d'Hamlet dans Neige noire:

Somme toute, Fortinbras réussit finalement là où Laerte et Hamlet échouent. Il venge son père en reconquérant le royaume du Danemark en son nom. Trois fils vengeurs, un seul victorieux. (NN, 14).

Si cette citation ne nous livre pas ouvertement la fraternité Hamlet/Laerte (car, dans Shakespeare, Laerte a lui aussi un père à

venger: Polonius assassiné par Hamlet), nous savons ces trois fils (Hamlet, Fortinbras et Laerte) issus du même père qu'ils sont les uns pour les autres. Nous nous permettons donc cette remarque additionnelle pour resserrer le grain des preuves: dans Shakespeare, Ophélie et Laerte sont les enfants de Polonius, alors que, dans Neige noire, Sylvie/Ophélie est fille du Polonais Lewandowski qui, lui, est Fortinbras père/Hamlet père dont le fils est Hamlet/Amlethe.

Il reste trois personnages à considérer: Nicolas, Linda Noble et Eva Vos.

Linda Noble se trouve assimilée à Ophélie/Sylvie puisqu'elle joue le rôle d'Ophélie à la télévision, et qu'elle est censée jouer celui de Sylvie dans le film de Nicolas. Eva Vos se trouve, elle aussi, assimilée à Sylvie (et ainsi à Ophélie) par un lapsus que commet Neige noire:

Eva fait demi-tour pour se changer sans doute. Une main accroche l'ourlet de sa robe. Elle se retourne vers Nicolas, manifestement irrité (...). Eva se dégage, mais on entend un déchirement. Nicolas fait craquer le tissu de la robe. (NN, 210).

Tout de suite après, cette séquence est répétée, mais au lieu du nom d'Eva, c'est celui de Sylvie qu'on y lit: «Reprise parcellaire de la scène où Nicolas tire la robe de Sylvie» (NN, 212). Plus loin, Eva se donne un baiser dans le miroir, disant comme à son double: «Pauvre Sylvie...» (NN, 241).

Ainsi, Linda et Eva font-elles, elles aussi, partie de cette ronde incestueuse, aspirées, pour ainsi dire, au point Sylvie/Ophélie, les deux (Linda et Eva) devenant fille de leur fils Hamlet/Fortinbras/Michel.

Nicolas, enfin, est déjà inscrit dans cette ronde puisqu'il joue le rôle de Fortinbras fils. Mais on peut aussi voir son insertion réalisée par le biais de cette citation où il occupe la position de père pour Sylvie: «Nicolas tient Sylvie comme une enfant qui tombe de sommeil au cours d'un long voyage» (NN, 43).

Nicolas est donc fils de sa fille Sylvie. Mais Nicolas est aussi une femme, car il éjacule du sang cataménial:

Il pousse un cri d'horreur en sentant le sang de son pénis couler sur ses cuisses et dans ses mains. (NN, 47)

Ce qui nous autorise à décrire les rapports Sylvie/Nicolas ainsi: fil
de sa fille.

On peut se demander si la pièce de Shakespeare supporte une telle interprétation (Fortinbras fils comme frère d'Hamlet). S'agit-il d'une ré-interprétation de la part d'Aquin, ou bien Aquin a-t-il reformulé Shakespeare, a-t-il remanié les éléments de la pièce pour pouvoir lier celle-ci en continuité avec le projet de Neige noire? Il y a deux points à retenir dans cette question de l'utilisation faite par Aquin de la pièce de Shakespeare:

- 1) Le point de départ de la ré-interprétation aquinienne de Hamlet se trouve dans cette affirmation de Fortinbras: «J'ai quelques droits sur ce royaume, on s'en souvient, et l'occasion me presse de les revendiquer» (NN, 15). Le texte de Shakespeare ne précise pas la nature de ces droits: est-ce une question purement politique de conflits entre nations et de droits de domination

(on peut noter que dans les faits historiques, c'est plutôt le Danemark qui avait des droits de conquérant sur la Norvège), ou est-ce une question de sang et de lien de parenté, et donc de droit par héritage?

- 2) Aquin resserre les liens entre Ophélie et Hamlet, en en faisant des liens de parenté. Il réussit à établir ou à créer de toutes pièces ce lien en faisant de Polonius le frère d'Hamlet, et ce, par le biais du Polonais Michel Lewandowski, ce Fortinbras qui est à la fois père, fils et frère d'Hamlet/Amlethe.

Radiographiées ainsi, on peut mieux apprécier les transformations apportées par Aquin à la situation hamletienne. Dans 1, il s'agit d'une interprétation, Aquin ayant opté pour la question du sang. Dans 2, il s'agit d'une intervention dans le texte de Shakespeare.

Toutefois, ces deux déplacements (un par l'interprétation, l'autre par l'intervention) permettent à Aquin d'accélérer l'inceste simple qui sert de point de départ à la pièce (inceste simple entre Claudius et Gertrude). L'accélération de cet inceste fera entendre le S_1 , la VOIX dans cet excès de liens, dans cette accélération, dans ce TOUT mis en acte.

Dans Hamlet, les conseils que le prince du Danemark adresse aux comédiens venus donner des représentations à Elsenor, sont tous axés sur le naturel: le jeu du comédien n'est authentique que dans la mesure où il imite fidèlement la nature. Dans Neige noire, Nicolas/Hamlet préconise, dans le jeu du comédien, le non-naturel, le ton artificiel et «déclamatoire»

(NN, 16). C'est d'ailleurs ce ton emphatique qu'Eva et Linda réussiront à obtenir dans la toute dernière séquence du roman: «Nous sommes engagées dans une transcréation infinie et nous nous pénétrons, l'une l'autre, d'une semence féminine» (NN, 259-260), etc.

Ainsi, en passant de la pièce de Shakespeare à son insertion dans Neige noire, on passe de l'inceste simple à l'inceste accéléré, et, symétriquement, du naturel recommandé par le Hamlet de Shakespeare au déclamatoire recherché par Nicolas; il dit à Eva:

Je me réjouis que tu dises «artificiels»... Je veux des dialogues plus articulés, plus compliqués que les échanges de répliques auxquels on nous a trop habitués. Pour moi, les dialogues qui sonnent un peu faux ont, plus que les conversations réalistes, le pouvoir de rendre le fantastique (...). J'ai une tout autre idée de la parole dans la vie: la parole engendre, elle ne fait pas qu'orner ou accompagner l'existence... (NN, 199; nous soulignons).

Tout se joue au niveau du cri (de l'excès) dans Neige noire. Ainsi, lorsque Nicolas et Eva écoutent Hamlet à la télévision, «Nicolas écarte les jambes d'Eva et les maintient dans cette position» (NN, 180):

Hamlet émet un cri long et strident (...) la plainte d'Eva continue le cri du prince du Danemark; elle gémit d'amour (...) (NN, 180).

Il faut bien remarquer que, dans cette scène d'amour, Nicolas n'a pas encore caressé Eva et donc que le gémissement d'amour d'Eva est provoqué par un autre «agent», si l'on peut dire. Et effectivement c'est le cri d'Hamlet qui pénètre dans les cuisses entrouvertes d'Eva. Ce ne sera qu'après ce long cri d'Hamlet pénétrant Eva que Nicolas/Hamlet relatera la VOIX de l'oeuvre de Shakespeare:

Nicolas la caresse avec son souffle (...). Eva gémit sans arrêt tout en regardant et en écoutant Hamlet. Des cuisses ouvertes d'Eva, on aperçoit l'image versicolore de la télévision (...) (NN, 180).

Ensuite, Nicolas pénètre subitement Eva-là même où il a murmuré quelques instants plus tôt, des mots inaudibles (NN, 182; nous soulignons). Shakespeare/Hamlet/Nicolas féconde Eva par la VOIX, par le cri, ici murmuré par Nicolas au sortir de l'écoute. Et Nicolas de dire: «J'ai le sentiment d'aller jusqu'au bout de ton ventre et que je vais te trouer...» (NN, 183; nous soulignons).

Ce coït est le coït vierge. Eva, la nouvelle Eva, la nouvelle Eva Norvège («Je suis la nouvelle Norvège» (NN, 192) est la Vierge Marie dont l'Ave a été inscrit à rebours en Eva. Linda dira bien à Eva: «Tu es vierge et tu resteras toujours vierge...» (NN, 262).

C'est par cette trouée vierge, impossible à repérer en termes binaires (car elle est le binaire en acte, le binaire accéléré) que passera toute la vérité.

C'est-à-dire, c'est par l'accélération des jumeaux (Hamlet/Amlethe, Fortinbras père/Fortinbras fils, ces deux derniers enterrés dans le même tombeau) que Père et Fils se retrouvent un dans l'inentendable, dans cet irrepérable tombeau d'Undensacre («Mais personne ne sait avec certitude où se trouve Undensacre» (NN, 203), les deux (Père et Fils) en Chute libre dans ce trou VOCAL d'où vient la vie éternelle:

le point oméga que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation. (NN, 264).

Trou

Dans les trois paragraphes précédents, nous nous sommes permis de conjuguer ensemble plusieurs éléments (accélération des doubles, coït vierge, Chute, trou, VOIX) que l'analyse des trois premiers romans nous a habitué à saisir. Reste qu'il serait avantageux de bien séparer ces éléments les uns des autres et de retarder leur conjugaison.

Le trou, dans Neige noire, n'a pas, comme thématique, ce caractère abstrait qu'on lui a vu dans L'Antiphonaire. Ou plutôt, cette thématique se maintient ici, à la fois, dans l'abstraction (comme trouée irrepérable de la Résurrection) et dans l'obscène (le vagin) ou même dans le brutalement concret (le ravin dans lequel Sylvie tombe).

Dans la mesure où l'on n'oublie par le rôle princeps de la VOIX dans tout l'oeuvre d'Aquin, y inclus Neige noire, on peut affirmer que l'ambition de ce dernier roman d'Aquin est tout entier centrée sur le trou à pratiquer dans la femme: «rien ne passe à travers [Linda Noble], surtout pas la lumière» (NN, 27). Regardant Linda, Nicolas se sent «confiné à la surface» (NN, 28). Un commentaire vient tout de suite préciser: «L'être humain, si doué soit-il, reste toujours à l'extérieur de ce qu'il veut percer (...)» (NN, 28). Beaucoup plus loin, deux commentaires viennent insister: «on ne fait que glisser sur le toit d'une mer qu'on ne peut jamais percer» (NN, 195), et: «le mal d'être sur l'écorce impénétrable du réel» (NN, 196).

On aura déjà deviné que cette lumière à laquelle Linda n'est, pour ainsi dire, pas poreuse, n'est autre que la lumière de la VOIX, la lumière du Verbe johannique: «Le Verbe était la lumière véritable» (Jn 1,9).

Neige noire est le premier des romans d'Aquin à articuler la question de la trouée en deux versants si clairement délimités: femme non-trouée et femme trouée -, et à situer l'amour, avec autant de clarté, du côté de la femme trouée.

Dans l'avion, en route pour la Norvège et leur voyage de noces, Sylvie et Nicolas n'écourent que «le bruit intime que les amoureux écoutent: le jaillissement de projets, cet élan commun qui recoupe la grande trouée que fait l'avion dans l'espace noir (...)» (NN, 43; nous soulignons). La lentille de la caméra «perfore [Sylvie] entre les deux seins, au point le plus échancré de son décolleté» (NN, 102). Enfin, cette thématique de la trouée, comme partout ailleurs chez Aquin, converge vers la bouche et le vagin: «Sylvie (...) entrouvre ses lèvres en tendant la bouche à la lentille de la caméra» (NN, 209), et:

[Michel Lewandowski] s'approche encore plus du sanctuaire [le vagin de Sylvie], ouvre avec ses lèvres et de ses doigts l'involucre vénusien de Sylvie comme s'il cherchait (...) le germe de toute vie. (NN, 226-227).

Cette dernière citation, surtout cette allusion au vagin comme germe de toute vie (et de tous les mots, ajouterons-nous tantôt), nous conduit à nos trois premières hypothèses.

A, B et C)

Les trois premières hypothèses regroupées sont: nous lisons dans Neige noire, non pas en lecture latérale gauche-droite, mais droit dans la page. Il sort de cette page, de cette bouche/vagin de Sylvie des mots/corps confus, bref, il sort, de la page/

bouche/vagin, une lignée généalogique.

Dans Neige noire, les preuves sont nombreuses, insistantes même, à l'appui de l'hypothèse d'une lecture à angle droit par rapport à la page, d'une lecture en trouée dans la page - car c'est bien le projet aquinien que de percer la page/Mère pour que puissent en sourdre les mots transfinis de la Résurrection. Allons aux preuves:

1) Nicolas et avec lui le spectateur, explorent le sexe d'Eva:

Quand on approche de cette carpelle qui se trouve au fond de la forêt pubienne, tout ne peut être qu'allusif. Le spectateur ne saurait voir ce que Nicolas ne fait que deviner et toucher de sa langue, non plus qu'assister à un spectacle qui ne peut être donné (...) (NN, 180-181).

On aura pris en note les termes de végétation utilisés pour décrire ici le sexe d'Eva: «carpelle», «forêt pubienne», mais qui renvoient, sans doute, au vagin sylvestre de Sylvie Dubuque.

De même y a-t-il des termes sylvestres dans ce passage déjà cité: Michel «ouvre (...) l'involucre vénusien de Sylvie comme s'il cherchait, au fond de cette ombelle, le germe de toute vie» (NN, 227; nous soulignons). Enfin, dans le tout dernier paragraphe du roman, le lecteur contemple une voûte rameuse:

le lecteur (...) s'abandonne (...) dans une voûte rameuse (...). Celui qui, comme Eva, contemple cette splendeur caverneuse est voué à la mort. (NN, 263).

- 2). À maintes reprises, Neige noire recourt à la technique cinématographique de la surimpression des images, invitant le lecteur/spectateur à considérer son regard comme pénétrant, forant droit dans un lamellage d'images ou dans un lamellage lumineux (en somme, c'est une invitation à pénétrer droit dans la véritable lumière du Verbe johannique):

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. (NN, 23)

En surimpression sur son visage apparaît une image. On voit, sur un plateau dressé dans un champ, une troupe de comédiens (...) (NN, 57).

Neige noire ne cesse d'accumuler ces indications de surimpressions, de «flashes» (NN, 18), et ce, jusqu'au dérèglement comme de l'image du téléviseur qui ne laisse voir que des striations: «Ce petit écran ne diffuse qu'un magma informe, strié, chevronné, à chrominance déréglée» (NN, 22).

- 3) La description de Sylvie figure celle-ci comme étant la source de toutes les œuvres et de toutes les successions:

(...) Sylvie est la femme-femme, le miroir de l'amour, le vaisseau creux du Snaebjörn, l'œuvre des œuvres. Depuis le début et pour un temps encore, Sylvie est la structure porteuse du film: tout se réfère à elle (...). Elle est l'origine et le terme de toutes les successions (...) (NN, 51).

Commentons ce premier bloc de preuves. Il sort du sexe de Sylvie une lignée d'oeuvres, de mots. En somme, le sexe de Sylvie est cet écran de télévision, ce «théâtre illuminé» (NN, 151-152 et 264), qui donne à voir la confusion d'image sur image, d'oeuvre sur oeuvre. C'est l'utilisation de l'expression «théâtre illuminé» pour signifier le sexe de Sylvie dans l'ultime phrase du roman qui permet de faire le lien entre l'écran de télévision (qui est effectivement un petit théâtre lumineux) et le vagin de Sylvie:

Eva et Linda s'approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les oeuvres humaines sont enchassées. (NN, 264).

Il sort donc du vagin / écran de télévision / théâtre illuminé de Sylvie, des mots en «effet cumulatif» (NN, 96), une langue confuse: «Sylvie émet une plainte qu'il faut transformer en ondes diffractées» (NN, 26), et:

Elle laisse échapper une suite de cris dont aucun ne ressemble à celui qui le précède et dont l'ensemble constitue un plain-chant exalté. (NN, 47).

S'il y a une lignée de mots sortant du vagin de Sylvie, peut-on aussi parler d'une lignée de corps? Tout ou presque tout dans Neige noire indique que Sylvie donne naissance à des mots uniquement. Mais certains passages, deux en particulier, nous permettent de parler d'une confusion mot/corps:

Le spectateur se trouve, ni plus ni moins dans la position foetale, porté par le film qu'il regarde ou par les personnages; 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. (NN, 70).

Le deuxième court passage donne à entendre qu'il sort de l'écran de télévision, non seulement ces mots shakespeariens qui fécondent Eva, mais du sang: «Finir la séquence sur Nicolas endormi devant le petit écran d'où coule une lave polychrome» (NN, 23).

Mais à tenter de donner une réponse trop littérale à notre question (en plus des mots, Sylvie donne-t-elle naissance à des corps?), on risque d'oublier que, chez Aquin, le sexe de la femme accouche d'une lignée transfigurée composée de «corps glorieux» (TM, 21). Ainsi, Eva, contemplant la «splendeur caverneuse» (NN, 263), c'est-à-dire, le sexe de Sylvie, dira: «je frôle le grand silence dans lequel la vie naît, meurt et renaît à l'échelle cosmique, peuplant ce vide d'un murmure de joie» (NN, 263).

Une dernière question: le sexe / théâtre illuminé / écran de télévision est-il à la page? Ce murmure de joie, sort-il de la page trouée? C'est encore une fois à la fin du roman, dans ce dernier paragraphe au ton extatique que se trouve la réponse: le lecteur «contemple cette splendeur caverneuse [il] sait que ce n'est pas un film qu'il regarde (...) mais un livre qu'il continue lui-même de feuilleter en tremblant» (NN, 263-264).

Continuons notre régime de preuves:

- 4) À cette série: bouche/vagin/théâtre/écran de télévision, il faut ajouter l'oeil crevé. La thématique oedipienne des yeux crevés est moins travaillée dans Neige noire que dans les trois

premiers romans. On la repère deux fois: «L'évidence crève les yeux: il s'agit bien d'un cimetière glaciaire (...)» (NN, 111), et durant la scène de torture dans la cabine du Svalbard: «Pauvre Sylvie, tes larmes sont rouges...» (NN, 249). Si l'oeil de Sylvie n'est pas atteint comme tel, elle pleure du sang comme si elle avait subi la blessure oédipienne. Or, l'écran de télévision, nous l'avons vu, pleure du sang comme l'oeil de Sylvie: «le petit écran d'où coule une lave polychrome» (NN, 23), ce qui confirme que l'écran de télévision est effectivement troué.

- 5) Ce qui sort du sexe de Sylvie n'est autre que le NOM (ce que nous appelons le plus souvent ici la VOIX). Il y a, dans Neige noire (cf. NN, 44-45), une séquence qui, si elle n'est pas aussi intense, aussi éprouvante pour les personnages, est, dans sa logique, identique à la scène de confession entre Robert et Christine dans L'Antiphonaire (cf. ici-même, pp. 166-167). Robert voulait provoquer le défilé de TOUS les noms d'amants, alors que, dans la scène analogue de Neige noire, Nicolas exige que Sylvie lui dise le NOM, celui qui résume tous les autres. Comme la VOIX, le NOM est l'impossible à dire puisqu'il est tous les noms:

[Nicolas] rêve encore, lui, à Amlethus, Ammelhede, Amlaidhe, Amlødi, Amlairh, Hamnet, Hamlett, Anleifr, Hamblet, Amlaigh, Anlaf (...) (NN, 202).

Revenons à la scène de confession du NOM entre Sylvie et Nicolas, scène qui se laisse réduire à ces trois lignes de dialogue:

Sylvie: Un nom, ça ne se dit pas...

Nicolas: Pourquoi?

Sylvie: C'est sacré, un nom... Ça ne se dit pas! (NN, 44).

Le refus de Sylvie vient de ce que ce NOM soit cet impossible à dire (et à entendre), un impossible qui fonctionne comme un Interdit. L'Interdiction d'invoquer le nom de Dieu en vain (Ex 20, 7) se traduit, dans la logique aquinienne, par une impossibilité. Il est impossible de dire le NOM car celui-ci en dit toujours un autre: on ne peut donc pas l'inscrire dans un système de différence. Sylvie, dans cette scène, finira par communiquer le nom que Nicolas veut entendre: le nom de Michel Lewandowski dont elle décline aussi l'état civil, ajoutant cette demande de pardon ambiguë: «Nicolas, j'ai commis une erreur, et je te supplie de me pardonner» (NN, 45) - elle demande pardon d'avoir eu des rapports avec un autre homme, certes, mais aussi, d'avoir prononcé l'imprononçable, ce NOM qui fait trou, qui, comme dirait Pierre X. Magnant, s'écrit «au niveau du pur blasphème» (TM, 57)¹.

¹ Dans La Mort de l'écrivain maudit, Aquin tisse explicitement les liens entre le nom propre et le blasphème (qui est strictement ce qu'on ne doit pas dire):

Au-dessus et bien au-devant de moi, je place par exemple un Gaston Miron dont la vocation exemplaire a je ne sais quoi de fracassant et d'absolument merveilleux. Lui, tel qu'en lui-même, c'est notre Christ... et je crois lui rendre hommage en disant que son seul nom constitue, de plus en plus, un blasphème extraordinaire... (BE, 149).

- 6) Au moment de trouver Eva, Nicolas crie: «Eva, Eva... je m'allonge démesurément en toi» (NN, 184). Nicolas s'allonge comme ces noms dans la nomination infinie («Amlethus, Ammelhede, Amlaidhe» (NN, 202)), etc. Il s'allonge comme ce NOM hors mesure, innommable car excédant les systèmes d'oppositions. Nicolas s'allonge donc en cette lignée généalogique (tous ces noms: Amlethus, Ammelhede, etc.) qui échappe à la mort, justement parce qu'elle échappe aux systèmes d'oppositions et de violence. S'inscrivant ainsi comme trou au sein de la violence, Nicolas accède à la vie éternelle (cf. «ne peut s'arrêter» dans la prochaine citation) et à la «dialectique d'amour» (BE, 101):

C'est une sensation bouleversante..., comme si j'étais maintenant lié à toi par une transplantation totale et qui ne peut s'arrêter (...) (NN, 184).

- 7) Il y a superposition des langues dans Neige noire. Le mot «chagrin» dont Nicolas cherche l'équivalent en norvégien (cf. NN, 84, 90 et 141) est: «Mélancolie comme en français...» (NN, 142). On remarque que la traduction du mot «chagrin» n'est pas «chagrin» comme en français, mais «mélancolie». C'est dire qu'il n'y a pas fusion des langues dont les mots se cherchent comme ces images en surimpression de Sylvie et Linda: «Les deux images n'arrivent pas à être au foyer en même temps, comme si elles se cherchaient l'une l'autre mais vainement» (NN, 23).

8) La confusion ou la superposition la plus audacieuse de Neige noire est cette confusion son/lumière: «la musique de la mer de Barents est lumière (...)» (NN, 81), «La cantate en miroir vient de se fracasser (...)» (NN, 196). Nous allons considérer la question sous son angle logique. Une fois hors des systèmes d'oppositions, on ne peut plus décider si ce que l'on perçoit est de la lumière ou du son. Il ne s'agit pas d'un état de perception qui fusionne son et lumière, et donc qui éliminerait l'indécidable. La fusion ne relève et ne peut relever que d'un système d'oppositions. En dehors d'un tel système, il ne peut y avoir que confusion, c'est-à-dire, l'indécidable en soi, croissant, sans borne, infini; bref, il ne peut y avoir que l'impossible à dire qu'est la VOIX. La confusion son/lumière ou voix/lumière est la VOIX: «Le Verbe était la lumière véritable» (Jn 1, 9). On saisit ici avec plus de précision ce qu'Aquin entend par la VOIX. Celle-ci n'est pas la voix que l'on peut entendre, on ne peut en avoir une perception décidable et tout à fait vérifiable. La VOIX est plutôt la fuyance du point de fuite, l'indécidable. La VOIX est ce qui fait trou dans la voix - d'où le cri chez Aquin. Les cris de jouissance émis par Sylvie sont émis dans la VOIX et font entendre la VOIX par opposition, si l'on peut dire, à la voix: «Sylvie émet une plainte (...)» en ondes diffractées» (NN, 26). Le mot «diffractées» de cette citation exprime tout l'indécidable de la VOIX qui n'est qu'une profonde poussée fractale, lacunaire. Voici un autre exemple, dans Neige noire, d'un cri de jouissance où la VOIX s'entend

comme in-entendable: «Elle laisse échapper une suite de cris dont aucun ne ressemble à celui qui le précède (...)» (NN, 47). Un peu plus loin, il est dit de Sylvie que «sa voix [est] un peu brisée» (NN, 51). La VOIX est justement cette «Union [qui] différencie» (BE, 102), l'aspect «différence» se trouvant bien marqué dans ces cris de Sylvie, d'abord par le fait qu'aucun de ces cris ne ressemble à celui qui le précède, ensuite par le «brisé» de sa voix. La VOIX est cette langue transsubstantielle où tous sont confondus et non pas fondus: toutes les substances, tous les mots, tous les êtres, enfin tous les mots/corps de l'infinie lignée généalogique. C'est la VOIX qui les transporte vers le point hors-violence, hors-mort (car elle échappe à tout système d'oppositions) vers la vie éternelle.

Ces preuves (de 1 à 8) confirment la lecture à angle droit par rapport à la page, et permettent d'affirmer que cette lecture n'engendre aucune fusion, mais plutôt une confusion. Nous pouvons maintenant passer à une nouvelle série d'hypothèses.

D) Les mots sortant de la page sont le sang ménorrhéal. C'est l'hypothèse D. Commençons par une scène évoquée vers la fin du roman: la scène de torture. À la suite de l'introcision, «[l]e sang coule de la vulve de Sylvie» (NN, 247). Nous n'avons aucune difficulté à identifier ce sang comme étant le sang ménorrhéal, le fait de l'introcision étant ici une ruse de la part du texte,

une ruse dont l'intensité violente (et on ne peut nier que cette scène soit quasi insupportable à la lecture) sert à nous détourner de cette lecture en termes de sang ménorrhéal, une lecture que toute la masse des références aux menstrues dans les quatre romans d'Aquin rend tout à fait plausible. À partir de ce fait (le sang des menstrues s'épanchant du sexe de Sylvie), on peut passer à cette affirmation triple: i) le sang de ménorrhée coule de l'écran de télévision (qui n'est autre que le sexe de Sylvie): «du petit écran coule une lave polychromée» (NN, 23; nous soulignons); ii) dans la mesure où les mots de la pièce de Shakespeare et précisément le cri de Hamlet (cf. NN, 180) sortent de l'écran de télévision, ces mots et ces cris sont le sang menstruel; iii) ainsi, coule-t-il de la page, du «livre [que le lecteur] continue de feuilleter en tremblant» (NN, 264) des mots / sang de ménorrhée.

- E) La conception des mots/corps a lieu au moment des règles, le moment le plus infécond, le plus improbable, le plus impossible du cycle féminin (de sorte que les mots/corps naissant ainsi naissent de l'Interdit). À la limite, une seule citation peut suffire ici, citation tirée de la scène amoureuse entre Eva et Linda à la fin du roman. Eva: «Nous sommes engagées dans une transcréation infinie et nous nous pénétrons, l'une l'autre, d'une semence féminine...» (NN, 259-260). Nous allons tout de même retourner à la scène d'amour entre Eva et Nicolas, scène qui se déroule durant la télédiffusion de la pièce Hamlet. C'est

durant cette scène, avons-nous dit, qu'Eva est fécondée par la VOIX, précisément par le cri d'Hamlet. Or, nous savons qu'il coule, de l'écran de télévision, du sang ménorrhéal («lave polychrome» (NN, 23)). Ainsi, le cri d'Hamlet coulera comme le sang des menstrues. Mais puisque c'est Eva qui est fécondée, il faut se demander si elle est en pleines règles ou non. Il y a deux indices qui pointent aux règles: i) on entend la voix de Hamlet qui dit: «je veux maintenant boire du sang chaud et faire oeuvre si amère que le jour frissonnerait de la voir!» (NN, 179; nous soulignons). De quel sang boit-il sinon du sang d'Eva qu'il transpercera quelques lignes plus loin, le «maintenant» que nous soulignons ramenant l'acte de boire au temps présent de la scène (rien de cela n'exclut qu'il y ait renvoi à la scène de torture dans le Svalbard où Nicolas boira le sang de Sylvie (cf. NN, 254-255)). Notons bien que cette oeuvre si amère qui fera frissonner n'est autre que l'acte, l'inceste accéléré, c'est-à-dire, la fécondation d'un corps glorieux qui, échappant aux systèmes d'oppositions, inspire l'horror infiniti; ii) bien qu'il ait une plus faible valeur de preuve, le deuxième indice se trouve dans cette «nudité rubescente» (NN, 179) des corps de Nicolas et d'Eva. On peut voir le rouge dans lequel baignent ces corps comme étant le sang des menstrues.

F, G et H)

À chacune de ces hypothèses, nous consacrons une section entière.

F: la lignée de mort-nés

Selon l'hypothèse F, la lignée généalogique qui naît du sexe de la femme est entièrement composée de mort-nés.

Neige noire est le seul roman d'Aquin où l'on ne trouve aucune allusion à des enfants mort-nés (c'est-à-dire, avortés ou morts très peu de temps après leur naissance). Après un travail sur un groupe de citations, nous avons vu que le «cimetière des Juifs portugais» (PE, 30) de Prochain Épisode constituait une allusion lointaine mais sûre à un enfant mort-né. Dans Trou de mémoire, la fille que Pierre X. Magnant a eue de Louise X. meurt «une quinzaine de jours après sa naissance» (TM, 85). Dans L'Antiphonaire, Christine s'était fait avorter (cf. A, 79).

Dans Neige noire, à part Charlotte, la soeur de Sylvie, qui est «enceinte de plusieurs mois» (MM, 160), et Sylvie qui «s'arrête devant une boutique de maternité» (NN, 67) et qui manifeste à Nicolas son désir d'avoir un enfant (cf. NN, 68), il n'y a aucune référence concrète à l'enfantement, et, ce qui est plus important pour nous, aucune allusion concrète à une grossesse qui n'est pas menée à terme - sauf celle-ci:

Les briques incarnation sont un rappel de tout ce qui a touché la peau de Sylvie, du sang de dragon à la rougeur de son propre sang. L'incarnation se rapporte à la mort, l'origine à son terme, retrouvant, par cette circularité, la structure voilée du film. (NN, 138).

Au mot «incarnat», Aquin a substitué le mot «incarnation», conservant ainsi la couleur rouge, et ajoutant une allusion très nette à la naissance, plus précisément à la naissance du Christ, de sorte que: «L'incarnation se rapporte à la mort, l'origine à son terme», va signi-

fier des «morts-naissances» se produisant dans le sang.

Sylvie, était-il dit, est «l'origine et le terme de toutes les successions» (NN, 51). En fait, c'est d'elle au point Hamlet (car c'est du vagin de Sylvie comme écran de télévision qu'émerge le cri de Hamlet), c'est d'elle ~~comme~~ Hamlet que sort toute la lignée. Hamlet/Sylvie est à elle seule toute cette lignée généalogique de noms qui, naissant à la vie éternelle, périssent hors-écoute, meurent à l'écoute binaire:

(...) Amlethus, Ammelhede, Amlaidhe, Amlødi, Amlairth, Hamnet, Hamlett, Anleifr, Hamblet, Amlaigh, Anlaf (...) (NN, 202).

Cette lignée rejoint le cryptogramme CINBEUPERFLEURD..etc. qui dans Prochain Épisode sort justement de cette crypte juive de tantôt, enfin — de la bouche de K; cette lignée rejoint aussi le défilé des «messies grimaçants» (TM, 95), naissant à l'image du crâne et de la mort dans Trou de mémoire; enfin, elle rejoint l'«épithalame ombrageux» (A, 209) avec ses personnages: «Jean-William, Robert, le docteur Franconi, moi enfin...» (A, 209), «mort-naissant», en lignée, des «labiales» de Christine.

Nous sommes maintenant à même de proposer la formule qui traduise la lignée de mort-nés. C'est ce que nous pouvons appeler, avec Neige noire, la structure du film, étant entendu que le film ici n'est autre que le roman sous forme de scénario: «L'incarnation se rapporte à la mort, l'origine à son terme, retrouvant par cette circularité, la structure voilée du film» (NN, 138).

Figure 13

$$\dots a | a | a | a | a | a | a | a | a \dots$$

qui se réduit à:

Figure 14

$$\sim a | a$$

Cette formule représente le «vivre tue» (NN, 114) de l'inceste généralisé: la naissance infinie dans l'obstacle infini.

Or, tout personnage (ou même tout élément) de Neige noire peut venir occuper, dans cette formule, la position a - par exemple: Hamlet fait obstacle à Hamlet.

Cette traduction de la formule est particulièrement intéressante puisqu'elle figure l'acte du parricide/filicide que nous avons déjà pu évoquer au sujet de Franconi/Christine dans L'Antiphonaire; qui plus est, elle met au jour un élément capital de l'interprétation aquinienne de Hamlet. Ainsi la formule: Hamlet fait obstacle à Hamlet = Hamlet tue son père / Hamlet tue son fils; c'est-à-dire, Hamlet/Nicolas/Sylvie tue son père polonais, ce Polonius qu'est Michel Lewandowski.

L'interprétation aquinienne - une interprétation qui est aussi une intervention: il faudra un jour analyser si les interventions que pratique Aquin dans le texte de Hamlet ne sont pas justement l'interprétation

la plus sûre qui noue tous les filons épars du drame - cette interprétation aquinienne, dis-je, est celle-ci: en tuant Polonius, Hamlet tue son propre père, caché comme un fantôme, à son poste d'observation derrière les rideaux, observant l'inceste mère/fils entre Gertrude et Hamlet.

Dans Neige noire, Hamlet tue-t-il son père Polonius? Au fond, la question est celle-ci: Nicolas tue-t-il Michel Lewandowski? Nous répondons par l'affirmative en nous appuyant sur deux citations:

Michel Lewandowski a dit à Eva qu'il chercherait à rencontrer Nicolas Vanesse au courant de l'après-midi (...) (NN, 255).

La question se pose: Michel a-t-il réussi à se mettre en contact avec Nicolas l'après-midi? Or, à la page suivante de Neige noire, nous sommes en fin d'après-midi ou en début de soirée:

Michel Lewandowski n'a pas reçu d'appel d'Eva Vos. Une heure plus tôt, il s'est précipité de son bureau du douzième étage dans la rue Saint-François-Xavier. (NN, 256)

Nous proposons la lecture suivante de ces deux citations: Michel a bel et bien rencontré Nicolas au courant de l'après-midi. Le suicide de Michel est aussi suspect que le «suicide» de Sylvie dans le Svalbard. Nicolas aurait tout simplement poussé Michel Lewandowski du douzième étage, le précipitant, comme Sylvie, dans un «ravin».

Mais, comme nous le disions pour L'Antiphonaire et les rapports Franconi/Christine, le parricide est aussi un filicide (car, dans l'inceste généralisé, toutes les positions sont occupées), le parricide étant ce par quoi le fils, comme père, chute (tombe de la position Mère)

dans la VOIX du père, devenant, par ce fait, le sujet qui dit la vie éternelle, cette vie éternelle qui fait trou dans la Mère (c'est le trou de l'Undensacre).

C'est-à-dire, Hamlet/Nicolas tue son fils, Polonius/Lewandowski, caché derrière les tentures de la chambre de Gertrude, faisant tomber ce fils, à la fois hors de la fusion indifférenciée avec la Mère, et dans la confusion de la VOIX où il est transporté hors-écoute, hors-violence, hors-mort vers ce point d'indécidabilité croissante, vie/mort, vers ce point où a lieu, loin de toute mort et de toute vie binaires et violentes, l'écoute/parole infinie du NOM. C'est en ce lieu, la trouée de l'Undensacre, que se parle/s'entend la VOIX, le Verbe johannique qui est la véritable lumière:

Tandis que les corps enlacés d'Eva et de Linda cheminent sur la voie illuminative, il apparaît de plus en plus évident que l'Undensacre de Fortinbras coïncide avec l'Odainsakr qui est une vision suspensive du temps (...). Ce chemin est celui de l'amour; il passe par les lèvres comme le souffle (...) (NN, 261 et 263; nous soulignons).

C'est en ce lieu du NOM que la vie est cette mort impossible d'une lignée de mort-nés. C'est en ce lieu VOCAL qu'est disparue, la première, Sylvie/Mère comme l'affirme le prêtre dans son homélie:

La mort est lente à venir pour celui qui a trouvé la lumière. Sylvie Vanesse, tu as été aveuglée par la lumière... Et maintenant, tu nous a 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 (...). Ils reconnaîtront en lui, le maître dont le nom est plénitude... Je suis l'alpha et l'oméga. (NN, 162; nous soulignons).

G: le ralentissement

Nous traduisons l'hypothèse G en trois énoncés qui sont strictement équivalents (la seule nouveauté par rapport à nos analyses précédentes étant l'accent que nous mettons ici sur le temps):

- 1) Le ralentissement aquinien est ralentissement continu et accéléré en deçà du statique.
- 2) Le temps aquinien est temps moins que temps zéro.
- 3) Chez Aquin, il n'y a pas de temps, qui plus est, il y en a de moins en moins (cette formule ne veut pas suggérer que le temps est absent de l'oeuvre d'Aquin; c'est même tout le contraire. C'est le temps historique qui est aboli en faveur d'une temporalité véritablement et même tragiquement fuyante).

Neige noire est presque un traité sur le temps qui pourrait à la limite se passer de tout commentaire. On pourrait s'en tenir au pointage des citations clés. Ce qu'il faut souligner - et re-souligner -, c'est que le temps aquinien n'est pas immobile, le tempus continuatum de l'ancienne Thulé (NN, 69) ne s'arrête pas. Qui plus est, c'est dès Prochain Épisode que le temps aquinien est en possession de toutes les caractéristiques que nous lui trouverons dans Neige noire: «Ma montre s'est arrêtée à 3 heures 15 (...) il n'y a pas d'horloge ici et je suis au coeur de la Suisse!» (PE, 135). Ce temps figé de Prochain Épisode

n'est, pour ainsi dire, que le commencement d'un temps encore plus statique: ce temps en décélération infinie en deçà du zéro, celui de la «stase volcanique» (PE, 70). Dans Neige noire, c'est celui de l'immobilité effrénée» (NN, 105) de Nicolas, ou celui de la «passivité du spectateur [qui] atteint (...) son paroxysme» (NN, 114).

Avant de nous plonger dans les preuves et les citations, retenons deux aspects du temps aquinien:

- 1) Comme nous venons de le mentionner, le temps aquinien ne tend pas vers la stase, vers son élimination, enfin vers sa spatialisation. Le temps statique est celui de la fusion, car, en l'absence de tout mouvement, tout est repérable depuis un point de vue (c'est l'arrêt qui, en fin de compte, permet le point de vue), tout est reportable à un point de référence et donc tout fusionne, se retrouvant même, dans cet étalon.
- 2) L'hypo-temporalité (c'est le temps aquinien, celui qui est plus statique que statique) ne signifie pas l'incapacité du colonisé de sortir de son état de dominé (comme pourrait le laisser croire, par exemple, Prochain Épisode). C'est même le contraire, l'hypo-temporalité étant la sortie hors du temps à écoulement régulier, hors du temps mort de l'histoire.

Commençons par cette citation qui décrit ce «tempus continuatum de l'ancienne Thulé» (NN, 69):

Le spectateur comme Nicolas et Sylvie, fait son entrée dans une grisante instantanéité. Le temps ne s'arrête pas, non! Le temps ne s'arrête plus: il supprime par le vide tout ce qui précède et tout ce qui suivra (...) même l'éternel retour semble inconcevable. (NN, 69-70; nous soulignons.)

Il nous semble parfaitement superflu de gloser un tel passage. L'expression «supprime par le vide» que nous soulignons, traduit, succinctement l'idée de cette temporalité dont la fuyance en deçà du zéro est impossible à chronométrer, à figurer en termes d'un écoulement régulier et réglable, car ce temps est hors-histoire. Il est pur effondrement, l'indécidabilité absolue: «Comment savoir quand ce sera demain?» (NN, 116 et 244), demande Sylvie.

Le temps contre lequel Aquin se dresse est le temps de l'histoire pris au sens hégélien d'un inlassable progrès, depuis un commencement bien repérable, vers un destin clairement énonçable et que l'on qualifiera d'achèvement, d'absolu. C'est cette conception du temps qui se retrouve dans «La nouvelle trahison des clercs»:

Si le Québec devenait cette province exemplaire, si les hommes y vivaient sous le signe de la liberté et du progrès (...) Ottawa même serait transformé (...) (CL, 16).

En plus de couler vers une fin, le temps de l'histoire est circulaire, sa fin étant programmée, (idéalement) vérifiable dans chaque segment. C'est un temps exemplaire, ou du moins doit-il l'être, c'est-à-dire, un temps qu'on se doit de répéter, de «cycliser».

C'est, disons-nous, contre cette temporalité mesurée de l'histoire, celle de l'attente et du sacrifice, enfin celle de l'exemplarité et de l'éternel retour («même l'éternel retour semble inconcevable» (NN, 70))

qu'Aquin met en scène l'hypo-temporalité.

Le temps de l'histoire est tout simplement un temps nié, spatialisé, et qui, de ce fait, nie le sujet comme infini en acte (à l'infini du sujet, l'Histoire cherche à substituer une fin):

La seule façon que l'humanité a trouvée de dominer le temps, c'est de le spatialiser ad nauseam. Le temps est le secret même de la subjectivité. (NN, 194).

Celui qui vit dans ce temps, ou qui se reconnaît de ce temps-là, n'est plus repérable, n'est plus rachetable en terme de participation sociale et historique. Son parcours n'est plus inscriptible dans les grands projets communiologiques, communautaires, étatiques, ces projets ne pouvant se fonder que sur un temps mesurable, comptable, un temps qui supporte prévisions, projections, planifications.

Le temps aquinien est non-circulaire. C'est le temps linéaire de la Bible, c'est-à-dire, le temps de la Chute irrémédiable, accéléré, le temps du Mal. Hamlet dit à Ophélie:

Si tu te maries, je veux te donner pour dot cette malédiction: quand tu serais chaste comme glace, pure comme la neige, le temps te souillera! (NN, 177; nous soulignons.)

On peut se demander pourquoi Neige noire supporte cette invention baroque d'un temps qui s'écoule en deçà du temps nul, arrêté. N'y a-t-il pas assez d'une temporalité (si l'on ose dire) «normale» pour, de son simple bouger, réduire à néant tout projet historique? Nous savons, par exemple, les langues traversées par le temps; elles évoluent, et, devenant impures, elles échappent à l'Histoire, c'est-à-dire, elles deviennent impropres aux témoignages historiques, inaptés à dire l'essence

de l'Absolu. Soit! Mais la perspective aquinienne est la suivante: toute temporalité, qu'elle soit arrêtée et donc spatialisée, ou rapide et relativement, mais seulement relativement, plus malaisée à contrôler, toute temporalité; dis-je, reste reportable à une Histoire. Un peu de recul, un peu d'Histoire (dans le cas des langues qui périssent dans le temps: un peu de grammaire et une saine pédagogie), et tout rentre dans l'ordre. C'est dire que la temporalité qui s'écoule, qui n'est pas encore arrêtée, est, elle aussi, figeable; elle est même toujours déjà arrêtée, car elle seule donnera naissance à une Histoire qui, un jour, en aval, la résumera jusqu'en amont comme d'un seul coup d'oeil.

Ce qu'Aquin recherche, c'est de donner à saisir une temporalité qui soit d'entrée et pour toujours irrécupérable, bref, une temporalité qui, comme le Royaume de Dieu, ne soit pas de ce monde. Le temps en deçà du temps nul est le seul à écrire le temps impossible.

Mais s'il se contentait, à la manière d'un traité, d'opposer le temps historique au temps hors-Histoire, le texte d'Aquin, malgré toute la conscience qu'il pourrait avoir de la problématique, resterait pris dans les rêts du temps historique qui est justement cette temporalité qui permet et même favorise de telles distinctions, de telles oppositions. Aquin s'en sort-il? Et, si oui, comment s'en sort-il? (Au fond, la question est deïridienne: Aquin parvient-il à sortir de la Métaphysique?) Or, Aquin en sort, et il en sort en écrivant l'impossible sortie, et ce, par la VOIX (ou par le style, c'est-à-dire, par le contre-sens soutenu).

La problématique aquinienne s'articule ainsi: ne plus se voir contraint de «glisser sur la peau reluisante» (NN, 195) de l'Histoire ou

de la page (contraint à la lecture latérale gauche-droite, lecture «spatialisée»), contraint de glisser interminablement sur la surface de la femme, de la Mère, mais enfin pouvoir pratiquer une trouée dans chacun de ces éléments (Histoire/page/femme/Mère), c'est-à-dire, une trouée dans l'espace.

Or, c'est à Odainsakr que sont mis en acte la trouée et le passage dans le temps in-historique; autrement dit: c'est à Odainsakr qu'ont lieu la sortie d'Egypte et l'inscription dans le temps éternel.

Ainsi, à la fin du roman, Eva et Linda cheminent-elles vers cet Odainsakr «qui est une vision suspensive du temps» (NN, 261). Odainsakr est une condensation d'Odense et d'Undensacre (cf. NN, 261); c'est dire que, étant situé en deux lieux à la fois, Odainsakr est l'indécidable: impossible de fonder une Histoire et la communiologie étatique sur un lapsus.

C'est dans le NOM, dans la VOIX - c'est dans Odainsakr comme VOCAL: étant deux noms à la fois, Odainsakr dit la différence impossible à dire et à entendre - c'est, dis-je, dans le NOM Odainsakr que Neige noire laisse entendre la temporalité in-historique.

Encore faut-il davantage préciser la logique de cet Odainsakr. Nous reprenons en spécifiant les articulations majeures:

- 1) L'espace est du temps arrêté, figé. Tout s'y reconnaît dans tout (tout élément discret dans tout autre élément discret), de sorte qu'il n'y a que du même, que des doubles. S'ils sont séparés dans l'espace, Odense et Undensacre n'en sont que plus

jumeaux, car ils répondent de la même continuité spatiale (de la même Mère si l'on veut). Précisons que l'étape «Odainsakr» n'est pas encore: nous sommes au point bas le plus bas (entropie maximale). C'est la proposition suivante qui nous conduit plus bas que ce point bas le plus bas.

- 2) C'est à accélérer les doubles, à accélérer le temps figé, l'espace: Odense + ~~condensacre~~ condensacre dans Odainsakr que l'on entend un point vide de tout espace et vide de tout temps arrêté (vide aussi de ce temps «normal» qui, nous l'avons vu, se ramène à du temps figé, Historique). Il y a donc du temps impossible, celui en deçà du temps nul. Plus rien ne lui faisant obstacle (ou, ce qui est la même chose: étant son propre obstacle), ce temps se multiplie, s'emballe dans la mort, dans l'immobile (c'est l'immobilité effrénée) (NN, 105) de Nicolas).

- 3) Ce qu'il faut garder à l'esprit pour saisir la deuxième proposition ci-dessus, c'est que Odainsakr laisse entendre la différence impossible. Cette situation d'écoute est identique à celle des anagrammes. Dans Aasen argaleon .. etc., j'entends simultanément: AGAMEMNON, c'est-à-dire, j'entends le clivage du vers, son impossible différence, j'entends l'in-entendable «entre», ce trou. Il en est ainsi d'Odainsakr. Or, cette différence impossible ne s'entend que dans la Chute, c'est-à-dire, elle s'entend comme pure entropie, bref, elle s'entend comme temps pur, comme ce sur-présent que vivent Eva et Linda:

Eva et Linda sont engagées dans une caresse qui progresse à rythme lent, comme si le présent se trouvait épaissi par le ralentissement bienheureux. (NN, 261) *

Le temps aquinien n'est donc pas une question d'horloge ou de chronomètre (leur arrêt n'étant que le début), mais une question d'oreille.

C'est dans ce temps VOCAL, plus lent que lent, que l'on rompt avec l'état de dominé, car qui situe son écoute dans ce temps, parle en lui, qui lit dans ce temps, écrit en lui, écrivant la sortie (réelle, et non seulement utopique ou promise) hors de l'Histoire, hors de l'Egypte.

(Nous proposons d'interpréter le passage suivant comme une possible allusion au partage de la mer rouge (Ex 14, 15-31) *

Eva et Nicolas sont immobiles, sur le trottoir d'une rue flanquée de deux séries d'immeubles en briques incarnation (...). Les briques incarnation sont un rappel de tout ce qui a touché la peau de Sylvie (...) (NN, 137-138).

La série d'immeubles couleur rougeur rappelle la «muraille à droite et à gauche» (Ex 14, 22) formée par la mer rouge fendue de l'Exode.)

Neige noire télescope toute cette logique (celle, par exemple, que nous résumons en trois temps ci-dessus) en une seule expression saisissante: «Le temps est une vierge enceinte» (NN, 157).

C'est dire que le temps est la Mère (l'espace) trouée par le NOM, par la VOIX - ce qui nous permet d'opérer la conversion suivante: le temps en deçà du temps nul (le ralentissement en deçà de l'immobile) = une lignée (c'est-à-dire, de l'espace) en retrait infinitaire. L'espace plus infime que le point géométrique fait trou.

H: noir / blanc

La lecture à angle droit (hypothèses A, B et C) entraîne l'hypothèse H d'une lecture en traversée du noir au blanc.

Dans un premier temps, nous prélevons quelques exemples du passage du noir au blanc et du blanc au noir (incluant la surimpression du noir sur le blanc, d'Eva sur Linda dans la scène finale d'amour). Dans un deuxième temps, nous prélevons les passages au-delà dans l'intensification de la couleur.

Premier temps. Il y a, d'entrée, le titre Neige noire qui porte l'empreinte de ce jeu entre le blanc et le noir.

Linda est blonde («Elle a de grands cheveux blonds (...)» (NN, 178)) et Eva est noire parmi un peuple de blondes: «Sa chevelure foncée la différencie de la grande majorité des Oslonaises (...)» (NN, 146).

La séquence qui termine le roman représente un véritable mariage mystique du noir et du blanc, mariage des mots écrits en noir et de la page blanche. La liaison de ces deux en ligne droite perpendiculaire à la page constitue justement la liaison Interdite qui, dans cette scène entre Eva et Linda, a lieu dans le NOM ou dans la VOIX:

Eva: Tu as un duvet blond, presque invisible sur tout le corps...

Linda: Toi, tu as une toison si abondante, si obscure que je te crois impénétrable. (NN, 261-262)

Mais ce mariage mystique (qui n'est pas fusion) se célébrait déjà partout dans le roman. C'est dire que l'on ne peut pas parler de progression dans ce roman. Ainsi, à la télévision, l'image de Sylvie

«blonde» (NN, 206) se substitue-t-elle à celle de Claudia Cardinale «aux yeux noirs» (NN, 206):

Le téléviseur diffuse encore les prises de vue (...) de Claudia Cardinale (...) sur l'écran, [Eva] voit Sylvie qui, telle un négatif, avance blonde dans un désert (...) (NN, 206).

Le procédé du négatif fait passer le noir au blanc et le blanc au noir dans ces deux exemples: «L'image passe au négatif quand l'on atteint sa crête» (NN, 26):

La gravure est comme soumise à une émulsion laiteuse dans laquelle elle devient lentement son propre négatif. (NN, 229).

La lumière (le blanc) pénètre, viole le noir: «une nuit ensoleillée (...) pénétrée de toutes parts par un intrus, violée par la lumière(...)» (NN, 71).

Deuxième temps. Le blanc ou la lumière va vers un plus-de-lumière comme dans l'homélie funèbre:

un royaume où tout est diaphane. Rien n'est opaque où tu te trouves, et la lumière rencontre la lumière... (NN, 162).

Ailleurs, la pellicule envahie de lumière engendre une «image surexposée» (NN, 189).

Enfin, le noir vire vers le plus-de-noir: «La nuit tombe sur la nuit» (NN, 40).

Nous tirons rapidement une conclusion: comme dans les trois romans précédents, il y a, dans Neige noire, une transpénétration infinie du noir et du blanc, c'est-à-dire, il y a inceste généralisé (transpénétration ou coït accéléré) par lequel se trouve confondu tout système binaire,

fusionnel.

Re-situons les termes bien clairement.

Ce qui est permis, ce qui relève de la différence possible, à l'exclusion de la VOIX, c'est la lecture latérale gauche-droite, lecture qui ne fait que «glisser sur la peau reluisante» (NN, 195) de la page, liant le noir au noir. Dans une telle lecture, les mots sont liés (du noir au noir, latéralement) dans leur ordre syntaxique «normal». C'est le procédé qui permet de capter le Sens, de le fonder. C'est dans ce sens que les mots se reconnaissent les uns les autres, se retrouvent mêmes, fusionnent. Autrement dit: c'est parce que les mots se donnent à lire en un système de différences possibles (à l'exclusion de toutes autres différences), en un système d'oppositions possibles qu'il peut y avoir cette entente, cette union où se trouvent gommées toutes les différences.

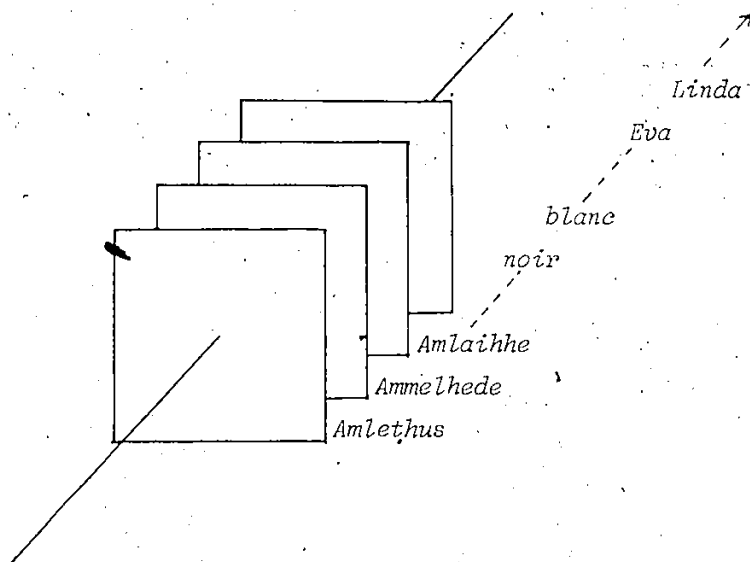
Ce qui est Interdit, et ce à quoi le texte aquinien nous invite, c'est la lecture en liaison perpendiculaire à la page, liant ou marlant ce qui ne doit pas l'être, ce qu'il est impossible de marier: le blanc au noir. Cette liaison en perforation de la page se réalise dans la VOIX. Étant cette entité une qui dit toujours autre chose, la VOIX est cette «Union [qui] différencie» (BE, 102), l'Union qui accouche de la différence impossible, c'est-à-dire de l'in-entendable langue transsubstantielle.

La langue transsubstantielle

Nous pouvons tout de suite effectuer la traduction visuelle des

hypothèses A à H par la Figure 15:

Figure 15



La Figure 15 montre la page trouée, cette «voûte rameuse» (NN, 261), cette «splendeur caverneuse» (NN, 261) dont il est question à la fin du roman, et que le lecteur et les personnages contemplant: «Celui qui, comme Eva, contemple cette splendeur caverneuse est voué à la mort» (NN, 261).

Il s'agit du vagin de Sylvie, ce théâtre illuminé d'où sort la lignée de noms, la nomination infinie (les oeuvres), bref, la VOIX;

Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les oeuvres humaines sont enchâssées. (NN, 264)

Lisant cette lignée de noms, le lecteur l'écrit. C'est dire que,

comme Nicolas s'allonge démesurément» (NN, 184) dans Eva, le lecteur exerce ainsi la fonction paternelle, non pas en son propre nom, mais au NOM-DU-PÈRE: c'est la VOIX de Dieu qui s'allonge, trouant cette Eva/Eve (celle responsable de la Chute d'Adam) à laquelle Linda dit: «Tu es vierge et tu resteras toujours vierge...» (NN, 262). C'est que cette VOIX, ce NOM est en retrait infinitaire de sorte que i) il y a coït et pénétration (car la lignée s'allonge), et ii) il n'y a pas de coït, pas de pénétration (car la lignée ne cesse de se retirer en deçà du point géométrique).

Ce coït vierge est donc l'Interdit en acte.

On n'aura aucune difficulté à reconnaître dans la Figure 15 la figuration de cette plainte de Sylvie «qu'il faut transformer en ondes diffractées» (NN, 26), son «plain-chant exalté» (NN, 47), sa «voix un peu brisée» (NN, 51).

Nous pouvons résumer en une phrase, notre analyse de Neige noire depuis le début: dans Neige noire, il y a inceste impossible (la série lamellée de la Figure 15 représente la trop grande proximité des noms s'allongeant (s'entassant, pourrait-on dire pour faire deux fois image) en deçà du point géométrique); cet inceste fait trou. Or, c'est par ce trou que passe la VOIX du texte judéo-chrétien.

Le texte judéo-chrétien dans Neige noire

Nous nous penchons ici exclusivement sur la scène de torture dans le Svalbard comme point de non-violence. Cette scène, prétendons-nous,

est un point hors-violence. Une telle affirmation peut paraître saugrenue face à l'évidence qui fait de cette scène la plus sanguinaire de tout l'oeuvre d'Aquin. Enfin, cette scène est (et nous sommes tout à fait d'accord pour le dire) quasi insupportable à la lecture.

Il serait peut-être utile de commencer par rassembler les principaux fragments de cette séquence:

- 1) Du cimetière glaciaire à la coupure lorsque Sylvie demande:
«Comment savoir quand ce sera demain?...» (cf. NN, 111-116).
- 2) L'homélie prononcée par le prêtre (cf. NN, 162).
- 3) Flash de Sylvie, la tête renversée sur la neige, et dans un état de douleur/jouissance (cf. NN, 216).
- 4) Michel Lewandowski fait part à Eva de ce qu'il croit être la meilleure solution pour la fin du film: le meurtre de Sylvie (cf. NN, 217). Eva rapporte les paroles de Michel à Nicolas (cf. NN, 222). Lisant à la dérobée le scénario de Nicolas, Eva, horrifiée, prend connaissance de l'ultime segment du film jusque là occulté (cf. NN, 238).
- 5) Reprise de la question de Sylvie: «Comment savoir quand ce sera demain?...», et suite jusqu'à la mort de Sylvie (cf. NN, 244-250).

6) Flash montrant le ~~front~~ de Sylvie ouvert (cf. NN, 253).

7) Nicolas suce le sang de Sylvie (cf. NN, 254-255).

L'hypothèse de base que nous voulons émettre sur cette scène est celle-ci: la scène du Svalbard est une réplique de la Passion et de la Crucifixion du Christ.

Dès leur arrivée dans le Svalbard, Nicolas et Sylvie se retrouvent devant le spectacle d'un «cimetière glaciaire» (NN, 111). Nicolas n'hésite pas à prendre un crâne dans la main et à discourir: «Tenez, voici un crâne. Ça fait trente-trois ans qu'il est en terre» (NN, 111).

L'allusion évidente à Hamlet et au crâne de Yorick en cache pourtant une autre: le Spitzbergen comme Golgotha. Lisons Saint-Matthieu:

Arrivés à un lieu dit Golgotha, c'est-à-dire lieu dit du Crâne, ils lui donnèrent à boire du vin mêlé de fiel; il en goûta et n'en voulut point boire. (Mt 27, 33-34)

Voici donc Sylvie arrivée à son Golgotha (et les 33 ans que mentionne Nicolas rappellent l'âge du Christ au moment de son supplice).

Dans le passage que nous citons de Saint Matthieu, il est question d'une boisson amère, du vin mêlé de fiel que le Christ refuse après y avoir goûté. De même, Nicolas propose à Sylvie une gorgée d'Aquavit (du vin/eau-de-vie/sang):

Nicolas: En veux-tu une gorgée?

Sylvie: Pas plus en tout cas, car ça me brûle...

Sylvie boit au goulot elle aussi. Elle lui remet la bouteille. (NN, 115).

Sur la question de Sylvie: «Comment savoir quand ce sera demain?...», il y a coupure, et il nous faudra attendre jusqu'à la page 244 de Neige noire pour lire la suite tragique de cette séquence.

Mais ce qui intervient dans le roman avant cette suite, c'est la suggestion de Michel Lewandowski, père de Sylvie, suggestion concernant la fin problématique du film: «La meilleure solution serait toutefois le meurtre...» (NN, 217), dit-il à Eva. Comme Nicolas l'avoue à Eva, c'est cette suggestion qu'il retiendra:

Et cette idée de meurtre final de Sylvie me tourmente. Je me dis que Michel Lewandowski a peut-être raison sur le plan formel (et je te remercie encore de m'avoir rapporté ses paroles...) (...) (NN, 222).

Nous aurons conservé à l'esprit que, dans la «réalité» romanesque, dans la «réalité» du récit, Sylvie n'est pas encore morte. Nous proposons donc la lecture suivante de cette intervention de Michel. C'est Michel comme père, comme Dieu le Père qui prescrit le destin de sa fille comme Christ. Comme un prophète biblique, Eva ne fait que transmettre la Parole et la volonté divine à Nicolas.

C'est dans l'axe de cette même lecture que nous situons le passage suivant où Eva, horrifiée, lit, dans le scénario, la décision ferme prise par Nicolas:

Sylvie mourra comme elle est morte; ne rien changer, ne rien modifier. Les gestes doivent être accomplis avec lenteur et jusqu'au bout (...) (NN, 238).

(Nous ne croyons pas nécessaire de justifier notre lecture face au «comme elle est morte» qui renvoie à un passé, car dans Neige noire,

«[d]emain relève de la mémoire» (NN, 157).) Les Evangiles sont catégoriques: tout doit se réaliser selon la volonté et la dure LOI du Père; c'est un thème essentiel, maintes fois repris et que le Christ résume avec vigueur:

N'allez pas croire que je suis venu abolir la Loi ou les Prophètes: je ne suis pas venu abolir, mais accomplir.
(Mt 5, 17).

C'est donc à la suite de la suggestion du PÈRE de Sylvie (cf. NN, 217), à la suite de la conscience pleine et horrifiée qu'Eva acquiert de cette volonté (cf. NN, 238) que peut avoir lieu le supplice de Sylvie/Christ (cf. NN, 244-250).

Or, durant son supplice, Sylvie, comme le Christ, ira jusqu'à pardonner à celui qui lui fait du mal: «Et même si tu n'ouvres pas la bouche, je te pardonne d'avance de m'avoir ligotée (...)» (NN, 246). De même, Jésus disait au moment de se faire crucifier: «Père, pardonne-leur: ils ne savent ce qu'ils font» (Lc 23, 34).

Enfin, c'est en enfonçant brutalement son poignard sous le sein gauche de Sylvie que Nicolas lui fait rendre son dernier souffle: «Il place la pointe de sa lame sous le sein gauche et l'enfonce d'un coup sec» (NN, 250). Or, dans l'iconographie chrétienne, c'est toujours le flanc gauche du Christ que l'on montre percé par la lance du soldat.

Mentionnons deux séquences, deux flashes qui, même sans la symbolique de la Passion, auraient suffi pour assurer à la séquence du Svalbard sa portée transcendente. Dans la première séquence, on voit Sylvie qui, bien que suppliciée, est traversée d'une jouissance extrême:

Coupe franche à Sylvie, la tête renversée sur la neige. Elle fait non de la tête, en regardant le ciel comme si au terme d'une étrange douleur elle atteignait un seuil intolérable de jouissance. (NN, 216)

(Dans ce «non de la tête» que fait Sylvie, y aurait-il une lointaine allusion au «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?» (Mc 15, 34) du Christ?)

Deuxième séquence: l'homélie du prêtre qui nous rappelle que Sylvie est allée trouver la lumière dans le NOM:

La mort est lente à venir pour celui qui a troué la lumière (...). Que les hommes élèvent leur pensée vers Dieu (...) dont le nom est plénitude. (NN, 162)

Ces deux courtes séquences nous confirment dans notre interprétation de toute la scène du Svalbard comme point vide de toute violence. Mais il nous faut aller au-delà de la simple affirmation de non-violence. La mise au jour de la trame christique ne peut suffire à éliminer la violence évidente faite à Sylvie, et à convertir cette violence en voie de salut. Ce serait faire croire que le texte d'Aquin doit chercher appui ailleurs, qu'il s'en remet à la seule réputation d'un autre texte, les Evangiles, pour se laver de la violence.

Avant de procéder, articulons clairement notre position sur cette scène:

- 1) Dans cette scène, il n'y a aucune violence, il n'y est pas question de violence.

- 2) Il ne s'agit pas d'un rituel de conjuration, ce qui suppose l'accomplissement d'une dernière violence (que l'on répète par la suite symboliquement et en souvenir) pour mettre fin à toute violence.
- 3) Il s'agit, dans cette scène, d'un Témoignage (nous voulons évoquer par la majuscule le Témoignage des Evangiles qui n'entretient pas le même rapport à la vérité que le témoignage juridique, par exemple. Dans le premier, le rapport passe par l'Ecriture et la VOIX; il n'y a tout simplement aucun factum pour démontrer le verum. Dans le deuxième, le rapport surgit d'un système de différences et d'«évidences», quitte à donner à ce mot son sens juridique anglais de «pièce à conviction»), il s'agit, disions-nous, d'un Témoignage qui laisse entendre la non-violence telle quelle.

Nous ne voulons pas que le premier point soit perçu comme manifestant de notre part, le simple désir du paradoxe, ou même de la provocation. Nous ajoutons donc un quatrième point dont nous aurons à démontrer qu'il n'est pas en contradiction avec les trois premiers.

- 4) L'intensité violente de cette scène est censée nous détourner de sa réelle portée. L'évidence de la violence est telle qu'il est impossible d'y voir de la non-violence. Il serait contre-sensé d'y voir de la non-violence. C'est ainsi qu'il nous est

Interdit d'accéder à ce qui s'y dit (La Parole de non-violence)
afin que ce qui s'y dise demeure in-entendable.

Reprenons l'argumentation de plus haut avec la distinction entre le texte engagé, moral, et le texte aquinien comme texte qui oblige au style (cf. ici-même, pp. 45 à 47).

Pour prêcher la non-violence, le recours à la scène exemplaire, à la mise en scène de rapports «écologiques» de bonne entente et de fraternité (comme dans toute vision d'un Etat utopique) ne peut que faire croire, insidieusement même, à la non-violence comme possible et représentable pour un sujet violent en mal de conversion. C'est-à-dire, il y a d'entrée une forme de mise en accusation. C'est ainsi que des textes moraux, engagés, écrivent (et s'écrivent dans) l'illusion que le Bien et le Royaume de Dieu peuvent être de ce monde, qu'ils peuvent (ce Bien et ce Royaume), s'inscrire dans l'ordre du biologique. Ces textes se supportent de l'opposition possible (mais illusoire) entre le lecteur et ce qu'il lit, entre un lecteur ignorant et un texte avisé, entre un lecteur immoral et un texte moral.

Chez Aquin, il est impossible de maintenir cette distinction classique, qui correspond, terme à terme, à une autre distinction tout aussi classique: lecteur/oeuvre = Mal/Bien (dans une certaine tradition de lecture, le lecteur est à renseigner sur l'oeuvre à lire, il est, en quelque sorte, défectueux par rapport à l'oeuvre à lire, d'où «l'examen et le concours, le filtre et la concurrence, qui touchent moins l'objet

que le groupe qui s'en occupe¹). Pour faire entendre la non-violence et la « dialectique d'amour » (BE, 102), il fallait qu'Aquin s'y prenne autrement que ces textes moraux, engagés. Ainsi le texte aquinien se veut-il le Témoignage en soi du Mal dans le monde. C'est l'horizon, la totalité du texte aquinien (son écriture comme Chute) qui nous permet d'affirmer: être dans le monde, c'est se retrouver dans l'impossibilité, c'est même écrire l'impossibilité de séparer l'un de l'autre, la scène et le spectateur, tous deux demeurant inexorablement unis dans le Mal. Dans une scène comme celle du Svalbard, le texte aquinien cherche à faire entendre à ce spectateur, à ce lecteur, et ce, dans l'acte même qui l'unit (incestueusement) au Mal, au monde, à la Mère, enfin au texte « qu'il continue lui-même de feuilleter en tremblant » (NN, 264), il cherche à lui faire entendre, dis-je, la fonction paternelle: la VOIX de Dieu qui écrit, dans ce monde et dans cette Mère et dans ce texte, la violence impossible et impossibilisée de la vie éternelle.

Situons avec précision la charnière de notre argumentation: en lisant Aquin, nous l'écrivons. Nous sommes donc déjà deux à exercer la fonction paternelle. De plus, la Parole évangélique traversant cette scène dans le Svalbard (les allusions à la Passion du Christ) ne se donne pas à lire comme couche symbolique sur-ajoutée. Son rôle n'est pas celui d'un faire-valoir prestigieux, mais celui de géniteur qui engendre (avec Aquin et nous) cette scène. Nous sommes donc trois, si l'on veut, à engendrer cette scène, ce dernier géniteur étant déjà multiple.

¹ Michel Serres, Feux et Signaux de brume, Grasset, Paris, 1975, p. 11.

À généraliser ainsi et même davantage cet acte (de paternité), à l'épuiser par le haut, la scène sanglante du Svalbard se laisse entendre comme ne pouvant relever d'une volonté individuelle (reportable à un sujet biologique), mais comme relevant d'une volonté expresse, bien qu'exprimée au sortir de l'écoute et de l'entendable par la VOIX du Texte, par la VOIX de Dieu. C'est cette VOIX qui fait percevoir, ouïr (car ce n'est qu'une question d'oreille) dans l'accélération de l'acte, dans l'accélération de cette Chute qui a uni nos «premiers parents» et, à leur suite, qui nous a unis, nous, au monde, au Texte biblique/aquinien - c'est cette VOIX, dis-je, qui, dans l'acte même, fait entendre le S_1 : la violence Interdite, la violence in-inscriptible dans aucun système d'oppositions, et donc «imperceptibilisée», in-existée dans l'acte.

Dans cette séquence du Svalbard, nous écrivons tous (l'Evangile, Aquin, nous) l'horror infiniti, le scandale de cette violence impossible et impossibilisée, enfin le scandale de la vie éternelle.. On peut résumer toute notre argumentation ainsi: la non-violence est impossible (dans le monde ici-bas), et c'est comme impossible qu'Aquin l'écrit - d'où le quatrième point énoncé plus haut (pp. 237-238): c'est dans l'impossible comme impossible que s'écrit la non-violence. Ce quatrième point peut maintenant se lire en continuité avec les trois premiers¹.

¹ Ce qui nous a obligé à travailler analytiquement cette scène du Svalbard jusqu'au point d'y entendre de la non-violence, c'est la prise de position de non-violence clairement énoncée dans «La fatigue culturelle du Canada-français» («La dialectique d'opposition doit devenir une dialectique d'amour» (BE, 101)). Si l'on ne voit dans la scène du Svalbard que de la violence, on se retrouve devant une contradiction inacceptable dans l'oeuvre d'Aquin. Il fallait donc d'abord ne pas esquiver le problème de la violence dans cette scène, ensuite mettre en place

Nous pouvons passer tout de suite à la section sur la VOIX, mais nous voulons tirer le maximum de cette séquence dans le Svalbard. Avec la séquence du Svalbard et la scène d'amour entre Eva et Linda (que nous commentons plus bas sous la VOIX), nous sommes conscient de commenter ce qui, au fond, constitue les dernières pages de tout l'oeuvre romanesque d'Hubert Aquin. C'est ce qui justifie les remarques d'ordre général qui suivront immédiatement et qui touchent à l'ensemble du projet romanesque d'Aquin. Ces remarques, en cinq points, veulent préciser la question de la fonction paternelle par laquelle l'inceste simple devient inceste accéléré:

- 1) Prétendre que la scène du Svalbard représente de la violence, c'est croire à l'inceste et à l'adéquation entre les mots et les choses, entre cette scène et ce qu'elle dit ou évoque. Prétendre que cette même scène dit autre chose que la violence, c'est croire tout autant à l'inceste, à la possibilité de rétablir l'adéquation entre les mots et les choses après traduction, interprétation, jugement. C'est-à-dire, c'est croire à la violence possible, assurée.

1 (suite)

un cadre théorique assez général qui puisse intégrer ces deux moments de l'oeuvre d'Aquin. C'est là tout simplement la démarche scientifique: chercher le point de vue le plus globalisant sur des phénomènes disparates. Ainsi, tout nouveau phénomène oblige-t-il à un remaniement de la théorie vers une généralisation ou une abstraction croissante, c'est-à-dire, vers une plus grande capacité d'intégration.

- 2) Mais prétendre, comme nous le faisons, que cette scène du Svalbard est le point de non-violence dans la violence, ou à même cette violence, c'est poser l'inadéquation foncière, impossible à racheter, entre les mots et les choses (c'est dire que les mots sont toujours déjà en chute hors des choses, hors de la Mère, s'inscrivant dans le NOM où ils sont hors d'atteinte de toute violence qui tenterait de préparer leur ré-intégration forcée dans les choses, dans l'ordre de la Mère).

- 3) Pour entendre la non-violence dans la violence, dans la mort et l'inceste, il faut savoir se détourner des évidences (se détourner de l'inceste simple). Par exemple, il est absolument de l'ordre du vérifiable que c'est l'individu biologique qui, dans un acte sexuel tout aussi vérifiable, engendre tel être biologique. L'être biologique doit, à partir de telles évidences, répondre à son géniteur, il devra se soumettre, se rapporter à celui qui est son origine, bref, il devra subir son jugement et donc sa violence. Pour entendre la non-violence dans la violence, il faut savoir se détourner des évidences, disions-nous, il faut savoir entendre le contre-sens dans ce qui se dit - ce qui a lieu, non pas en proposant de nouvelles évidences, meilleures, plus sûres, mais en accélérant l'évidence, en accélérant l'acte jusqu'au contre-sens de l'inceste généralisé par lequel l'enfant ne naît plus de et dans l'évidence biologique; il naît du NOM et il naît au NOM. Il n'appartient, comme sujet infini

en Chute infinie (car né du Mal accéléré), qu'à ce NOM où il s'inscrit innommable dans l'innommable, et donc impossible à repérer, à juger et à soumettre à quelque violence que ce soit. Ainsi, Dieu engendre-t-il Dieu, et la VOIX engendre-t-elle le sujet à l'image de la VOIX. Résumons ce troisième point. Il faut se détourner des évidences. C'est ce détournement que pratiquent les Evangiles en affirmant que ce n'est pas Saint Joseph comme individu biologique qui féconde la Vierge, mais la VOIX de Dieu - ce qui a pour effet qu'aucun géniteur biologique n'a droit de violence sur sa descendance. Seule la VOIX, impossible à écrire en termes de violence, impossible à faire fonctionner comme système d'oppositions (impossible non plus à entendre à partir d'un tel système) - seule la VOIX a droit sur les descendes dans l'axe desquelles elle ne cesse de dire la violence impossible et impossibilisée de la vie éternelle.

- 4) C'est donc le fini (la mort, le Mal, la Mère, le comptable) qui présuppose l'infini (la VOIX et le sujet en Chute dans le NOM) qui, comme trou dans le fini, engendre, laisse entendre l'infini scandale de la vie éternelle. L'infini engendre l'infini dans le fini = Dieu engendre Dieu dans la Vierge (cf. toutes ces femmes perverses chez Aquin, toutes ces femmes dans l'ordre du fini: RR, Christine, enfin Sylvie qui se dit «monstrueuse» (NN, 228)). Cette équation décrit l'inceste généralisé où le géniteur est la lignée engendrée. Enfin, qui entend cette VOIX génitrice,

existe en elle: c'est là l'intention derrière l'écriture aquinienne qui vise si intensément le lecteur¹.

- 5) Cette dernière proposition nous ramène, par l'infini scandale, à la scène du Svalbard. L'évidence nous oblige à dire, à avouer, que cette scène est traversée par la violence. Mais, nous le ré-affirmons, il faut se détourner des évidences - ce qui ne doit pas advenir par le refus de lire cette séquence. Refuser de lire cette séquence à cause de sa violence, présupposerait que la non-violence existe ailleurs et que le texte de cette scène est violent (c'est la réaction, soit dit en passant, des anti-pornographes); que l'on peut se défaire du Mal pour aller retrouver ou fonder le Bien ailleurs (c'est, de nouveau, la position des anti-pornographes, mais aussi de Trudeau). C'est plutôt dans le Mal qu'Aquin nous conduit à entendre le point vide. Ainsi affirmons-nous que l'horreur que peut nous inspirer cette scène est symptomatique - sa vérité s'inscrit dans notre réaction, et non dans le texte où l'évidence ne fait voir que de la violence. Nous disons bien que notre horreur, comme lecteur de ce passage, est symptomatique. C'est dire que (comme de cet acte qu'il faut généraliser jusqu'à la fonction paternelle) il faut concevoir notre horreur simple comme le symptôme d'une horreur sans borne, d'une horror infiniti que l'on n'éprouve

¹ « je suis préoccupé jusqu'à l'obsession par le lecteur »
(BE, 263).

que dans la VOIX. Ce qui, donc, nous inspire une horreur sans borne, c'est non pas la violence, ni l'inceste, mais que la violence, comme l'inceste et la mort, puisse ne pas exister ou puisse cesser d'exister dans cette scène, que, de la mort, vienne le scandale «horrifiant» de la vie éternelle, la seule forme de vie à échapper à tout système de violence. En entrant dans le tombeau vide du Christ, Simon Pierre «vit et il crut. En effet, ils ne savaient pas encore que, d'après l'Ecriture, il devait ressusciter d'entre les morts» (Jn 20, 8-9).

C'est depuis le lieu retiré de la lettre morte et évidemment violente de la scène du Svalbard, depuis le lieu au-delà de tout entendement et de toute réduction au Sens que, à ras de cette scène et à contre-sens de l'évidence de sa lettre, s'écrit la sortie hors de ce monde. En somme, c'est depuis le lieu infiniment retiré de la VOIX que s'entend la voie de passage, «la voie illuminée» (NN, 261) au travers même des limites de la mort.

Nicolas approchera sa bouche du sexe de Sylvie, fécondant celle-ci dans cette VOIX qui existe au sortir de l'écoute:

Nicolas n'entend plus déjà les cris de Sylvie qui sont de plus en plus perçants: Il se place à genoux entre les deux cuisses de Sylvie. Il se penche et pose sa bouche sur la toison blonde de Sylvie. (NN, 247; nous soulignons.)

La VOIX

Toute la section précédente peut se résumer ainsi: ce n'est que par la VOIX comme fonction paternelle que la vie sans fin advient dans la mort: «Il est ressuscité d'entre les morts (...)» (Mt 28, 7).

La scène sanglante du Svalbard mène directement à la scène amoureuse entre Linda et Eva qui clôt le roman. Dans le Svalbard, Sylvie comme Vierge (c'est effectivement leur nuit de noces, à Nicolas et Sylvie) est, nous venons de le voir, perforée par la VOIX; Nicolas «pose sa bouche sur la toison blonde de Sylvie» (NN, 247). Cet acte consommait l'oeuvre du Père, telle qu'elle était annoncée par l'Ecriture.

Neige noire ne reprend pas l'ultime parole du Christ crucifié: «C'est achevé» (Jn 19, 30) mais ce moment est bien celui de la consommation, et cela en deux sens:

1) Consommation de l'oeuvre du Père par le supplice de la croix.

2) Consommation du mariage sacramentel entre les deux membres de ces deux niveaux de couples qui se répondent:

Nicolas/Sylvie = Voix/Vierge Marie.

De ce supplice et de ce mariage consommés naît le Christ incarné. Il naît du vagin de Sylvie, de la «splendeur caverneuse» (NN, 263) de celle-ci, de sa «voûte rameuse» (NN, 263) qui n'est autre que la crypte, le tombeau d'où sort le Christ ressuscité.

Les deux femmes Eva et Linda viennent constater la résurrection en contemplant ce tombeau, cette caverne, enfin ce vagin que l'ultime phrase du roman nomme le théâtre illuminé:

Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les oeuvres humaines sont enchâssées. (NN, 264).

Dans l'Evangile selon Saint Matthieu, ce sont aussi deux femmes qui trouvent le tombeau vide:

Après le jour du sabbat, comme le premier jour de la semaine commençait à poindre, Marie de Magdala et l'autre Marie vinrent visiter le sépulcre. (Mt 28, 1)

Et comme le lecteur à la fin de Neige noire «continue lui-même de feuilleter [le livre qu'il lit] en tremblant» (NN, 264), ces femmes venues oindre le corps du Christ sont, chez Saint Luc, «saisies d'effroi» (Lc 24, 5), et, chez Saint Marc, «toutes tremblantes et hors d'elles-mêmes» (Mc 16, 8).

Ces femmes (celles de l'Evangile et celles de Neige noire) voient ce que l'on ne peut voir sans une horreur sans borne, infinie: «Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois!» (NN, 27 et 178) disent Nicolas et Ophélie. Ce que voient ces femmes, et avec elles le lecteur tremblant, c'est l'Interdit en acte: toutes les oeuvres humaines enchâssées dans la VOIX.

CONCLUSION

Récapitulation

Nous avons montré qu'il circule, dans chaque roman d'Aquin, un seul et même contresens. Ce contresens n'est autre que l'inceste. Or, il ne s'agit pas de l'inceste simple, mais de l'inceste généralisé, accéléré, qui est seul à poser l'Interdit dans l'acte même d'inceste. C'est inceste/Interdit est et n'est qu'une question d'oreille, enfin, de VOIX car il n'y a que la VOIX qui puisse cumuler toutes les voix dans l'effondrement, réalisant ainsi le TOUT impossible (l'inceste + l'Interdit).

On nommera donc le contresens qui traverse l'oeuvre d'Aquin: inceste généralisé ou VOIX, ces deux expressions étant strictement équivalentes.

Ce premier principe de l'oeuvre d'Aquin peut s'articuler en un réseau complexe de contre-sens que nous avons explicité grâce à une série d'hypothèses:

A, B et C)

Lecture à angle droit: des mots/corps sortent de la page
comme d'un vagin.

D) Les mots/corps sortant ainsi sont le sang ménorrhéal.

E) Les mots/corps naissent au moment des règles.

F) Les mots/corps forment des lignées de mort-nés.

G) Le ralentissement aquinien est ralentissement en deçà du statique, tout comme ces mots/corps naissent en deçà de la mort.

H) Renouant avec l'hypothèse A, l'hypothèse H affirme que le noir et le blanc s'interpénètrent en droite ligne noir vers blanc, et blanc vers noir.

Un schéma venait chaque fois résumer ces hypothèses (cf. Figures 6, 9, 12 et 15); la ligne droite y figurait les mots/corps/sang ménorrhéal /VOIX pénétrant, trouant la page qui, elle, était figurée par la forme carrée.

Ensuite, nous mettions au jour la couche judéo-chrétienne du texte aquinien (par exemple, le sang ménorrhéal de l'hypothèse D s'avère le sang du Christ qui lave les péchés du monde; les mots/corps sont le corps du Christ, la Parole incarnée).

Une dernière section nous ramenait à la question initiale de l'inceste, mais sous sa forme VOCALE¹.

Que la VOIX/inceste ne s'entende ni ne se dise, permettait au texte d'Aquin d'y voir deux aspects:

¹ On peut considérer qu'il s'agit, avec la VOIX/inceste et les diverses hypothèses, de la scène originare du parcours romanesque d'Aquin.

- 1) L'Interdit de l'inceste. Affirmer que la VOIX dit l'Interdit, veut donc dire que la VOIX dit à la fois NON et OUI à l'inceste.
- 2) La fonction paternelle, qui est ce par quoi la violence est in-existée. Étant in-entendable (ou, ce qui est la même chose, disant le OUI et le NON), la VOIX ne saurait avoir d'emprise violente sur une descendance; elle ne saurait lui transmettre un message clair, univoque pour la subjuguer, la soumettre à sa volonté. Elle ne transmet qu'une seule volonté, qu'une seule obligation: l'obligation au style, à l'indécidable, à l'énigme, au contre-sens ou, en termes aquiniens, à l'incohérence. (PF, 53).

Les sujets qui naissent ainsi dans la VOIX, naissent dans la nomination. Ils occupent TOUTES les positions, tous les noms (celles et ceux du OUI et du NON, du père, du fils, de la mère, du frère, etc.), de sorte qu'ils se trouvent hors d'atteinte de tout système d'oppositions. Le sujet est donc en Chute hors des systèmes, innommable par ces systèmes, et c'est par cette Chute qu'il atteint son infini: sa liberté et sa vie sans fin. Dans le NOM, le sujet est à l'abri de tout système de violence (quoi qu'il puisse advenir à son être biologique).

Or, qui entend cette VOIX, qui l'entend comme impossible à entendre, la parle. Lorsqu'à l'écoute du vers de l'Iliade: Aasen argaleon (etc.), j'entends AGAMEMNON, il m'est impossible de déterminer si le vers dit vraiment AGAMEMNON ou si c'est moi qui, croyant l'entendre,

l'y inscrit (on constate, d'ailleurs, que le rapport entre le verum et le factum est le même que dans les Evangiles, cf. p. 237. Il est à jamais impossible de prouver les anagrammes). Dans la VOIX, il y a une confusion lecture/écriture, écoute/parole.

Ainsi, est-il possible de concevoir une communauté de lecteurs/écrivains tous ensemble dans la VOIX qui, pourtant, les différencie. D'où vient cette différenciation, d'où vient-il qu'il n'y a pas simple fusion comme dans tout projet étatique? La différenciation vient de ce que, étant le TOUT dans l'acte de s'effondrer, la VOIX ne dit plus ce TOUT comme totalité achevée, enfin consommée. Elle rend le TOUT inentendable et donc improbable comme point de ralliement ou de référence. C'est précisément ici que l'on peut situer la différence entre la VOIX chez Aquin, et la vox populi (la voix du peuple).

Le texte d'Aquin n'invite pas à la démocratie puisque celle-ci, comme le suggère Trou de mémoire, n'est qu'une forme de violence organisée: «il y a belle lurette que j'en reviens du coït parlementaire du pouvoir avec l'opposition, de ce qui peut avec ce qui n'en peut plus» (TM, 23-24). Par définition, la voix du peuple est ce consensus qui, dans la multitude des voix individuelles, peut s'entendre. C'est ce que l'oreille, devenant sourde aux différences Interdites (dans le contexte de tel ou tel projet étatique), peut déceler pour fonder l'unanimité.

Chez Aquin, au contraire, la VOIX est ce qui ne s'entend pas, et donc ce qui ne peut servir de point de ralliement. Mais, c'est justement à cause de cela que la VOIX peut nous unir; elle nous unit dans la

A

non-violence actualisée, car qui entend la VOIX, la pratique. Ne pouvant articuler et s'articuler en des oppositions, cette pratique ne peut qu'actualiser la non-violence et l'amour. La VOIX est ce par quoi la « dialectique d'opposition [devient] une dialectique d'amour » (BE,101).

Dans le système Aquin, VOIX = Dieu. Mais cette équivalence n'est nulle part évidente, nulle part affirmée dans l'oeuvre d'Aquin. En fait, ni la VOIX comme nous l'entendons, ni Dieu (à quelques exceptions près), ni l'inceste généralisé ne figurent sous une forme explicite dans le texte aquinien.

Le texte d'Aquin met en scène le Mystère de l'Incarnation de cette façon: la VOIX advient de la Mère trouée. C'est par cette perforation que se réalise le message aquinien: l'inceste n'existe pas, c'est-à-dire, une fois la mère trouée, celle-ci n'existe plus, ne peut plus s'offrir à l'inceste.

La Mère représente les continuités de tous ordres: continuité et pérennité du Sens, emprise étatique avec ses projets à réaliser en temps chronologique ou historique, spatialisation ou stabilisation d'un système autour d'un point fixe, repérable, articulable, accessible à tous ou sujet à être perçu, entendu par tous. La Mère représente la langue comme communication, la langue dite «maternelle» qui permet à ses fils, à tous ceux qui se partagent son écoute claire et univoque, de fonder une communauté.

Le système Aquin est tout à fait en accord avec l'affirmation freudienne selon laquelle la société ou toute communauté est fondée sur un crime commis en commun: le meurtre du Père, l'élimination de la

confusion, de la VOIX, l'élimination, enfin, de l'infini¹. Or, ce meurtre, cette mise à mort du père n'est pas du tout l'équivalent du parricide par lequel le Père fait mourir le fils à la Mère, fait tomber le fils, le fait choir de la position Mère où il risquait de devenir le père de celle-ci.

Le sens de la Crucifixion, dans l'oeuvre d'Aquin comme dans les Evangiles, tourne autour non d'une mise à mort (ce qui est un acte de violence), mais du parricide qui est l'acte par lequel la vie éternelle est assurée dans le NOM².

La mise à mort est une exclusion, l'exclusion de ce qui inclut TOUT: la VOIX. La mise à mort est donc un meurtre fondateur (dans le sens girardien), utilitaire.

La Crucifixion est, au contraire, une inclusion, car elle est l'accomplissement de l'Ecriture, du Texte et donc de la VOIX. Elle ne fonde rien, mais consomme (comme dans consommation d'un mariage, mais plus précisément comme liquidation: elle liquide la violence en se situant droit dans l'axe de l'Ecriture Sainte, dans le NOM-DU-PÈRE).

¹ On sait que Freud, dans Totem et Tabou, se limite au meurtre du père commis par les fils. C'est notre analyse du texte aquinien qui nous permet d'affirmer que meurtre du père = élimination de la confusion, de la VOIX, de l'infini.

² Nous avons emprunté la distinction entre mise à mort du père et parricide aux élaborations du Movimento Freudiano Internazionale de Milan. Mais dans les textes des psychanalystes italiens que nous pouvons lire en français, la distinction demeure vague. A. Verdiglione lance à plusieurs reprises la formule: «Pas de sexualité sans parricide», mais sans plus expliciter. L'articulation que nous proposons ici du parricide versus la mise à mort du père, nous la devons entièrement au texte aquinien.

Tentons, maintenant, de concrétiser ce que peut vouloir dire l'idée de la VOIX trouant la Mère. Nous appuierons cette concrétisation sur l'exemple des anagrammes.

Dans Aasen argaleon (...), Saussure entend/écrit AGAMEMNON. C'est dire qu'il entend, dans ce qu'on peut appeler le vers-mère, deux énoncés à la fois, qu'il entend le brouillage, la confusion croissante. Un énoncé en «frelate» un autre, pour utiliser ce mot de L'Antiphonaire (cf. A, 133), rendant ainsi la langue impure. Celle-ci devient inapte au message clair et distinct, inapte à l'aveu, c'est-à-dire, elle devient l'inavouable même.

Il suffit maintenant de ne pas se limiter à n'entendre qu'une seule anagramme, mais d'entendre les anagrammes des anagrammes jusqu'à l'épuisement de la langue, jusqu'à ce que le vers s'ouvre en poussée lacunaire, écrivant le trou de mémoire, l'oubli, précisément, écrivant l'oubli de la Mère.

La VOIX aura ainsi «in-existé» la Mère, elle l'aura trouée, laissant entendre, dans cet acte de dénouer tous les liens de parenté avec elle, le message impossible: L'INCESTE N'EXISTE PAS.

De ce point vide, de ce trou, émerge le fils comme sujet infini (car il n'est plus lié à la Mère, à la lettre morte et évidente, il n'est plus lié à l'Histoire, etc.). C'est le Christ ressuscité.

Et c'est là le sens de la Crucifixion chez Aquin: la Chute hors du corps de la Mère et dans le NON-DU-PÈRE. C'est ce que l'épisode amoureux Franconi/Christine nous laissait entendre. Dans les bras de Franconi, Christine est «la femme tétragonale» (A, 208), la femme

crucifiée qui «plonge (...) dans un gouffre sans fond» (A, 208). (On voit, d'ailleurs, pourquoi Aquin fait du Christ une femme: pour éviter tout meurtre fondateur, toute exclusion. Ainsi, chez Aquin, la Mère trouée est celle qui chute hors d'elle-même, devenant ce fils ressuscité dans le NOM-DU-PÈRE.)

SCHÉMAS:

Figure 16

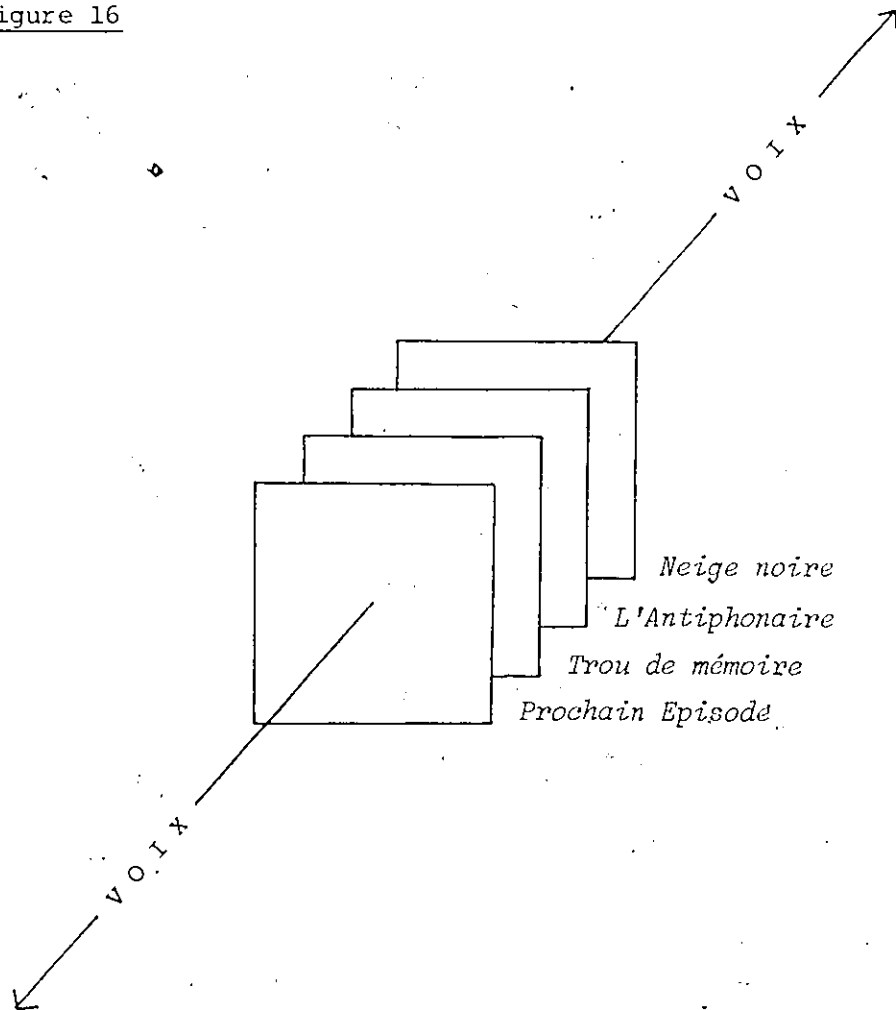
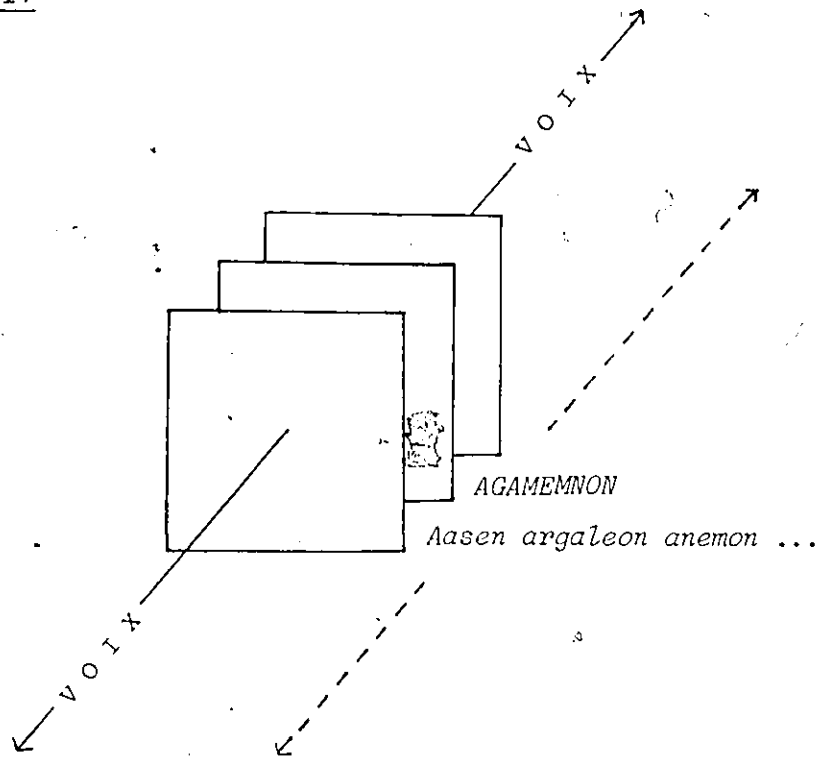


Figure 17



Les Figures 16 et 17 sont le résumé du résumé qui précède. Elles nous permettent de visualiser que ce n'est pas Aquin qui a écrit ses romans: «Je n'écris pas, je suis écrit» (PE, 89). Il n'a capté que quatre moments imaginaires de la VOIX - tout comme Homère a capté, dans la VOIX, le moment imaginaire qu'est Aasen argaleon (etc.), et Saussure a capté, dans cette même VOIX véhiculée par le vers, un autre moment imaginairé: AGAMEMNON. Ainsi, est-ce par l'écoute de la VOIX, par l'écoute du contresens, par l'écoute de ce qui ne s'entend pas qu'Aquin entendra et transcrira ces quatre moments imaginaires successifs correspondant aux quatre romans qu'il a publiés. Son écriture n'est donc que l'écoute (la lecture) de ce qui ne s'écrit pas, de ce qui ne se dit ni

ne s'entend.

Entendre les quatre romans à la fois, c'est entendre l'imaginaire en acte. C'est entendre l'axe symbolique (cf. ici-même, p. 12), c'est entendre la VOIX. C'est très précisément ce que nous avons donné à entendre en dégageant une seule et même structure pour les quatre romans.

Revenons à ce que nous venons tout juste de dire: Homère et Saussure captent chacun un moment imaginaire dans la VOIX. Cet exemple est précieux, car il permet de saisir avec un maximum de clarté, le sens et la portée de cette «Union [qui] différencie» (BE, 102).

Pour les besoins de l'illustration, nous allons tout simplement supposer Homère et Saussure contemporains l'un de l'autre. On ne peut pas dire que, dans le moment de l'écoute, ils soient unis dans la différence. Mais ils sont sur la voie de cette union. La possibilité d'un dissentiment existe toujours, car Homère et Saussure entendent deux moments irréconciliables: AGAMEMNON n'exprime même pas le sens du vers, il ne le résume pas, il ne le commente pas. Bref, la discorde est possible.

Mais à ne plus se limiter à tel ou tel moment précis de la VOIX, à refuser de sélectionner, enfin, à plonger son écoute dans le brouillage, de plus en plus loin dans celui-ci, à cumuler ou à accélérer les moments imaginaires, on entendra la différence comme différence: la différence impossible à entendre comme impossible à entendre. On n'entend donc plus ce qui peut donner naissance à la contestation. Aspirée dans le point vide, l'écoute n'entend plus de différences, plus de différends. Elle n'entend qu'une harmonie hors-écoute, hors-représentation,

et donc une harmonie absolument singulière et in-partageable. On ne saurait fonder une communauté historique (sociale et politique) sur cette harmonie. Mais on peut, sur cette harmonie, autour de cette psalmodie, ériger la communauté VOCALE, la communauté impossible.

Ainsi Neige noire nous invite-t-il à entendre le cumul d'au moins trois trames: celle du roman manifeste, celle de Hamlet de Shakespeare et celle des Evangiles. En somme, c'est là le coup d'envoi d'une écoute qui devra plonger droit dans l'infini lamellé des oeuvres. Notre écoute devra, comme celle d'Eva et Linda, s'approcher du «théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les oeuvres humaines sont enchâssées» (NN, 264). Cette conscience de diriger notre écoute dans le point vide comme point de confluence de toutes les oeuvres humaines existait déjà dans Prochain Episode:

Ce roman métissé n'est qu'une variante désordonnée d'autres livres écrits par des écrivains inconnus. Pris dans un lit de glaise, je suis le cours et ne l'invente jamais.
(PE, 90-91).

Ainsi, l'«Union [qui] différencie» (BE, 102) ne représente-t-elle pas le droit de deux individus d'extraire deux énoncés différents, enfin, d'entendre ce qu'ils veulent et ce qui leur plaît dans la VOIX une et unique (c'est le cas Homère/Saussure). L'«Union [qui] différencie» n'est pas la célébration de l'individualité et du droit à la différence (du genre: chacun-sa-vérité). La différence ne peut être plurielle sans retomber dans un discours de violence et d'insularité: à chacun sa case, protégeant son Lebensraum contre toute contamination, contre toute confusion, contre toute inauthenticité, contre tout Mal. Tout

cela présuppose un Etat redresseur des torts, et donc la croyance en la générosité du tyran qui redonne à chacun son droit. Bref, l'Union aquinienne n'est pas un plaidoyer pour la tolérance¹ (qui n'est autre que la violence organisée, institutionnalisée).

C'est ainsi qu'Aquin affirme que c'est par la valorisation de l'ethnicité et des différences, c'est par une morale de tolérance que l'Etat assure sa domination:

La domination d'un groupe humain sur un autre survalorise les forces inoffensives du groupe inférieur: sexe, propension aux arts, talents naturels pour la musique ou la création... Ne nous intéressons-nous pas, nous Canadiens français, à l'art esquimau et à la mythologie des Amérindiens que nous gardons dans des réserves? (PF, 50)

L'Union aquinienne, au contraire, laisse entendre la différence une et unique, absolument singulière, inimitable (et donc rompant à jamais avec la violence des doubles) et donc intolérable.

D'où une question dont la réponse nous mènera à la dernière section de cette conclusion sur l'Etat et le texte d'Aquin: comment le texte aquinien signifie-t-il le caractère impossible et intolérable de cette différence une et unique? De deux façons intimement liées: 1) par la réaction du spectateur ou du lecteur qui, comme dans Neige noire, conti-

¹ «La nouvelle trahisons des clercs» de Trudeau est tout entier un plaidoyer pour la tolérance. Trudeau ne cesse de citer des exemples de cultures polyethniques vivant sous une même loi étatique: «L'Etat de l'Inde est une république souveraine. Mais on y reconnaît officiellement 4 langues (...)» (CL, 3). Aquin répondra tout simplement: «Il n'y a plus d'ethnies (...). Les déplacements de population (...) ont produit une interpénétration des ethnies (...)» (BE, 81).

nue «de feuilleter [son livre] en tremblant» (NN, 264); c'est-à-dire, à travers l'horror infiniti éprouvée à des degrés d'intensité très divers selon la situation ou selon le spectateur/lecteur¹; 2) par la situation ou le spectacle même qui représente l'impossible comme impossible.

Dans Trou de mémoire, Luigi le maître d'hôtel du Neptune, manifeste son indignation devant le spectacle incestueux de Joan et de Pierre X. Magnant, spectacle qui «n'était pas possible» (TM, 77) tellement il outrepassait les normes de décence:

[Les clients] étaient stupéfiés, presque paralysés (...) nullement enclins à des réactions «naturelles» (...). Le temps du plaisir protégé par une sorte d'immunité, a devancé la prise de conscience de Luigi et des autres. (TM, 77; nous soulignons).

C'est dire que la prise de conscience, le «voir» fait défaut dans l'acte même de voir. Les clients voient donc l'impossible à voir comme impossible à voir.

L'article: «Eloge de la mini-jupe» (BE, 219), son titre mis à part, s'indigne, comme Luigi, mais cette fois devant le phénomène de la mini-jupe. Ce court article emploie deux fois le mot «indécent» (BE, 219) et n'hésite pas, dans sa condamnation, de s'étendre sur les dangers que représente la mini-jupe.

¹ Face à sa propre découverte des nombres transfinis, G. Cantor éprouvait un sentiment qui appartenait au même registre: «Je le vois mais ne le crois pas» («L'infini et la castration», Scilicet, no. 4, Seuil, Paris, 1973, pp. 92).

Le dévoilement indiciel de la cuisse haute a fait plus de victimes que l'éruption du Vésuve (...). Je me suis laissé dire que la peste bubonique qui s'est abattue sur Londres jadis a fait moins de victimes que l'apparition de la cuisse dans la brume freudienne de la Mer du Nord. (BE, 219)

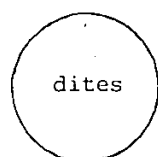
Or, Aquin condamne ainsi (ou plutôt feint-il de condamner pour faire passer de cet horror infiniti dans son texte) la mini-jupe parce que, comme le spectacle du Neptune, la mini-jupe laisse voir l'impossible à voir comme impossible à voir:

il serait indécent (...) de laisser entendre qu'on peut effleurer le visible à demi-invisible: ces cuisses presque libres que seul le vent peut caresser à souhait... Ce qu'on voit crève les yeux. (BE, 219; nous soulignons.)

L'instant de voir est aussi celui de l'aveuglement. Bref, la mini-jupe donne à voir l'Interdit comme Interdit.

Un dernier exemple, en plus d'illustrer le caractère intolérable de la différence aquinienne, nous permettra d'aboutir à un modèle, à un schéma qui réduise davantage à l'essentiel les Figures 16 et 17. Nous allons prendre la chose de plus haut avec l'exemple du puriste de la langue dont Aquin assume le rôle, mais ironiquement.

Avec ses ne dites pas... dites plutôt..., le puriste de la langue cherche à engendrer le consensus sur un état quelconque de la langue en écartant les expressions vicieuses:

Figure 18

ne dites pas

En éloignant l'impur, il veut consolider une aire pure. Il tente de rendre vierge le corps de la langue maternelle, par le refus, par le refoulement de tout mélange, de tout bruit, de toute confusion. Bref, il veut rendre la Mère possible, entièrement offerte par l'interdit de l'Interdit. Une fois l'Interdit éliminé, tout sera permis. Le puriste pourra jouir de la Mère sans la moindre contrainte (sans le NON-DU-PÈRE): c'est-à-dire, la langue sera devenue apte à l'aveu, à l'expression suffisante et claire. L'individu parlant saura enfin se reconnaître dans cette langue épurée de toute «inquiétante étrangeté»; il pourra se dire et se reconnaître fils de cette langue . On reconnaît ici la position de Trudeau qui demande aux intellectuels de ne plus gaspiller d'énergie sur les questions divisives afin qu'ils puissent se mettre à l'oeuvre sur un projet, un dites collectif, afin qu'ils puissent devenir les fils de ce projet reconduisant ainsi la structure de l'inceste simple: fils (ou fille) de la Mère .

Aquin, au contraire, veut faire entendre le ne dites pas , mais non pas comme un nouveau dites . Il ne veut pas instituer la tolérance, il ne cherche pas l'acceptation d'expressions naguère rejetées. Aquin

veut le ne dites pas comme ne dites pas.

C'est ainsi que, colère à l'appui pour ainsi dire, il fait appel, par deux fois dans Blocs erratiques, à la grammaire. Il s'agit des mots quarantine et mini-jupe, l'un et l'autre taxés, par lui, d'anglicismes. Il exprimera son horror infiniti (atténué bien sûr pour la situation) devant quarantine dans une note infra-paginale, attribuée à un tiers et où point le thème oedipien du «doigt dans l'oeil»:

L'auteur de cette rubrique s'est fourré un doigt dans l'oeil en utilisant, comme titre, ce jumbo d'anglicisme. (BE, 159)

Cette note qui contient, elle aussi, un anglicisme («jumbo») démontre que l'horror infiniti ne s'exprime pas sans humour chez Aquin.

De son côté, le préfixe «mini» mérite ce commentaire de la part d'Aquin:

Sur le plan sémantique, je m'inscris en faux contre ce préfixe qui ne cadre pas avec le génie de la langue française. (BE, 219)

Dans ces deux cas (quarantine et mini), c'est à même son refus avoué qu'Aquin choisit d'employer un mot que le puriste condamnerait à coup sûr. Il choisit d'utiliser le condamnable comme condamnable, le ne dites pas comme ne dites pas, l'Interdit comme Interdit.

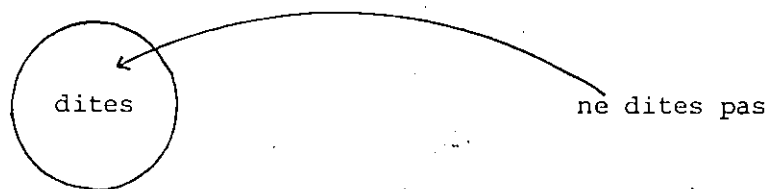
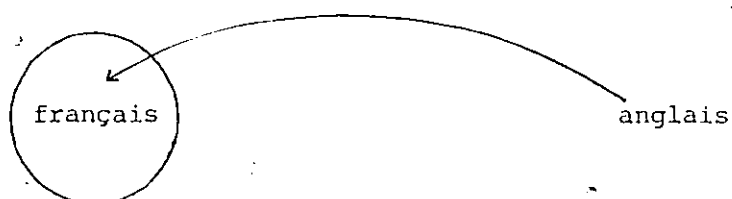
On aura donc compris qu'Aquin ne cherche aucunement à promouvoir la fraternité entre les langues, la libre circulation des expressions d'une langue à l'autre, il ne cherche pas à engendrer une langue universelle qui saurait tout exprimer. C'est sa colère feinte qui sert de symptôme ici.

Il cherche encore moins le conflit entre les langues et le règne du purisme comme l'indique son utilisation malgré tout de l'anglicisme qu'il condamne.

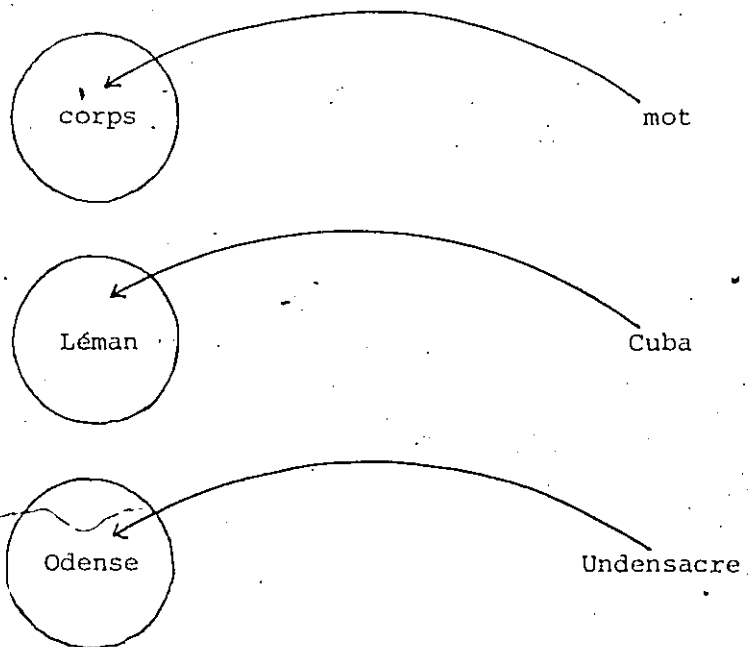
S'il ne veut ni une langue plus souple, plus universelle qui, par la communication enfin possible de tous avec tous, permette de plus grands projets en commun, une plus grande conversation, ni une langue fermée sur elle-même, sur sa pureté, que veut-il? Faire parler une langue par une autre pour que l'on entende la VOIX inacceptable. Par cette mise en scène autour de quarantine et mini, Aquin fait parler le français en anglais. Il veut faire en sorte qu'une langue en parle une autre (comme Aasen argaleon (etc.) «parle» AGAMEMNON») pour que soit entendue la confusion, pour que la domination de l'une ou de l'autre langue cède à la VOIX et à la nomination, pour que la violence de l'une ou de l'autre langue cède à la non-violence du NOM. Et nous retrouvons ce thème cher à Aquin: la possibilité de déjouer toute domination par l'incohérence, par la présence au NOM:

Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à proprement parler, c'est divaguer (...) le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie comme le sweet prince du royaume pourri. (PF, 53)

C'est ainsi qu'Aquin cherche l'inscription du ne dites pas comme ne dites pas, du refoulé comme refoulé dans le dites, dans la Mère, dans le social:

Figure 19Figure 20

Ce modèle traduit les effets de confusion que nous avons pu constater à maintes reprises dans l'œuvre d'Aquin:

Figure 21

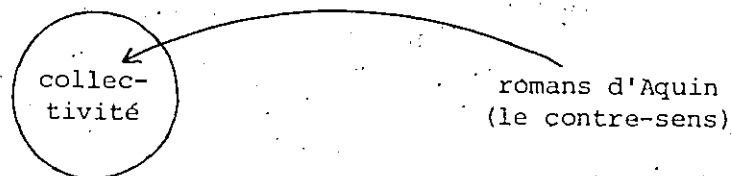
Cette dernière confusion, on se le rappelle, donne: «Odainsakr» (NN, 261). En somme, ce modèle est aussi celui du Mystère de l'Incarnation:

Figure 22



Enfin, comme nous le disions, c'est le modèle de l'inscription du texte d'Aquin dans la collectivité, l'inscription de l'esprit d'«incohérence» (PF, 53) dans l'Etat et l'esprit étatique. Si Aquin publie ses romans, c'est justement pour qu'ait lieu l'inscription du contre-sens dans l'ordre du social:

Figure 23



Cette confusion n'instaure aucune fusion; car l'inscription du ne dites pas dans le dites rend justement la langue incapable de dire la fusion. Elle se trouvera dans l'Interdit de dire, elle dira le refus de dire. C'est le projet aquinien: «produire un écrit dominé par une

thématique de refus d'écrire (...). Cette confusion met la langue dans tous ses états, pourrait-on dire; elle l'excède, elle la met dans l'impossibilité de dire l'inceste: «l'antique sérénité de notre langue éclatera sous le choc du récit» (PE, 172).

Le texte aquinien dans la collectivité

Il y a une distinction capitale à faire entre la vision anthropologique de l'inceste et la vision aquinienne. L'anthropologie a établi cette vérité que nous ne contestons pas: l'Interdit de l'inceste est le fondement même de toute société, de toute culture. Refoulant son désir pour la mère, le fils s'unit à une femme issue d'une autre cellule familiale que la sienne. Les liens sociaux et la continuité de la collectivité se trouvent ainsi assurés par l'interdit de l'Interdit, par le refoulement du refoulement (avec cette interprétation tout aquinienne, nous sommes déjà au-delà de l'anthropologie). De sorte que le social se donne, non pas comme violence enfin liquidée, mais comme violence organisée. L'interdit de l'Interdit n'est autre que la mise à mort du Père, l'évacuation de son NON à seule fin que les fils puissent, entre eux et sans entrave, se disputer toutes les femmes.

Une fois appariée, les couples se reproduiront, assurant la pérennité de la collectivité devenue la Mère nourrice dont les individus sont tous, au fond, les fils qui, eux, ne vivront que pour l'acte de la reproduire, l'acte de reproduire une espèce à laquelle est garantie une éternité à leurs dépens.

C'est l'inceste simple reconduit au niveau de la collectivité où cet inceste deviendra la raison d'Etat (c'est l'optique Trudeau, cf. notre introduction, pp. 13-14).

L'individu a donc, dans cet inceste et dans cette raison d'Etat, une origine et une fin certaine, décidable: la Mère. Issu du lien social, du lien à la Mère, il n'a plus droit à l'existence au NOM-DU-PÈRE. Il doit son existence au CORPS-DE-LA-MÈRE, pourrait-on dire, c'est-à-dire, à la Mère comme entité sociale qui assure sa survie corporelle, le temps nécessaire à la reproduction.

Les fils sont donc les pères de la Mère, dans le sens qu'ils garantissent à celle-ci l'éternité qu'elle ne saurait posséder autrement; et cette éternité, ils la lui garantissent à leurs dépens, c'est-à-dire, dans la perpétuation de la mise à mort du Père.

Ainsi, fondée sur l'interdit de l'Interdit, la collectivité est-elle ce qui pose l'inceste comme permis ou possible.

Aquin, au contraire, veut l'inscription de l'Interdit, mais comme Interdit, dans le social. Il ne cherche pas à rendre la Mère permise, offerte à tous comme origine et fin. Or, cet Interdit n'advient pas par décret (pas par une loi extérieure à ses parties), mais dans l'acte qui, conservant tout son caractère intolérable, ne débouche plus sur la reproduction des corps, dans l'acte qui met fin à cette reproduction.

Nous disions que c'est à généraliser l'acte de paternité, à l'épuiser par le haut que s'entend, dans l'acte même, le S_1 : la violence Interdite. Qu'est-ce à dire sinon l'Interdit de la reproduction des corps, enfin propre à être entendu dans et grâce à cette reproduction accélérée. C'est donc par l'inceste simple, c'est à travers le corps social nourrice

au moment où ce corps fait une récolte accélérée de morts que s'entend le S_1 , la VOIX de Dieu interdisant toute reproduction¹.

On peut maintenant mieux saisir pourquoi, chez Aquin, le Christ est une femme (cf. K et Christine). Il ne s'agit pas d'une quelconque prise de position féministe (on ne voit d'ailleurs pas pourquoi Aquin quitterait un système d'opposition pour un autre, on ne voit pas pourquoi il chercherait à perpétuer la guerre des sexes en saluant un vainqueur: la Femme, cf. la note p.53). En faisant du Christ une femme, Aquin affirme en acte que c'est du corps de la Mère atteignant son but, son achèvement, entouré du charnier de ses fils tous morts pour reproduire sans relâche ce corps maternel, c'est à ce point bas le plus bas que s'entend le filet du S_1 disant l'Interdit de l'inceste, et ce afin qu'adviennent, non plus des corps, des fils pour alimenter la machine de guerre (les systèmes d'oppositions), mais le Verbe, un Mot, une Parole qui disent enfin autre chose que la continuité des corps et que la pérennité de la violence (et disant autre chose, ce Mot dit NON à cette continuité).

Seul ce Mot peut assurer la résurrection de ce charnier, de tous ces corps, morts au service de la Mère.

¹ C'est à travers l'Interdit de la reproduction que, chez Aquin, les lignées de mort-nés prennent tout leur sens. Nous avons évoqué un certain nombre d'explications pour tenir compte des lignées de mort-nés, explications qui se résument à ceci: puisque la lignée de mort-nés représente la mort en deçà de la mort, il s'y écrit la mort impossible de la vie éternelle. De ces explications qui tiennent toujours, nous tenons maintenant la clé de voûte: l'arrêt de la reproduction, la rupture avec les cycles de reproduction. Il en est ainsi de ces naissances qui ont lieu au moment des règles. Il s'agit de la mise en acte de l'Interdit de la Mère, Interdit qu'il y ait effet Mère.

L'arrêt de la reproduction est donc cet intolérable, ce message subversif par excellence, celui qui demeurera à jamais inacceptable, impossible, irrecevable, in-entendable dans les termes de la Mère, de tout système d'opposition, enfin de toute raison d'Etat.

Mais justement, le texte aquinien affirme ce message d'une dissidence sans pareil: l'arrêt de la reproduction seul peut faire en sorte que «la dialectique d'opposition [devienne] une dialectique d'amour» (BE, 101; nous soulignons). Toute reproduction ne peut qu'alimenter le corps social et la violence de ce corps. Il n'y a que dans l'arrêt de la reproduction que le sujet puisse entendre (et donc écrire) la non-violence, l'amour; et donc, ce n'est que par l'arrêt de la reproduction qu'il puisse répandre le Bonne Nouvelle (le sens du mot Evangile) qui n'est autre que l'oeuvre du Père et la vie éternelle dans cette oeuvre des oeuvres qu'est le NOM du Père.

Nous affirmons donc qu'Hubert Aquin veut moins l'indépendance politique du Québec que l'inscription du peuple québécois dans ce que la fin mystique de Neige noire appelle «notre seule patrie» (NN, 264), enfin dans ce «sol natal» (PE, 143) qui, déjà dans Prochain Épisode décrit le Christ comme K. C'est dire que le véritable sol natal, la seule et vraie patrie est celle du NOM¹.

¹ Au fond, l'entreprise aquinienne tente de préparer la collectivité québécoise à l'écoute de la VOIX de Dieu, à mettre ce peuple en état VOCAL. Le thème de la sortie hors de l'Égypte que nous avons décelé dans L'Antiphonaire pointe en ce sens. C'est ainsi que, dans le texte aquinien, le peuple québécois est vu sous l'angle de la culture, avec

¹ (suite)

tout ce que ce mot comporte de référence à la langue, enfin à la langue éclatée, à la VOIX (c'est imprégné de la VOIX de Dieu, que le peuple d'Israel parvient à sortir d'Egypte). L'essentiel est donc pour Aquin:

l'appartenance à un groupe culturel homogène dont la seule spécificité vérifiable se trouve au niveau linguistique (...) il n'y a plus de nation canadienne-française, mais un groupe culturel linguistique homogène par la langue.
(BE, 81-82)

L'Union par le fait culturel représente donc pour Aquin, l'Union dans la langue éclatée, dans la VOIX. Et Aquin d'ajouter: «la culture, c'est le style (...)» (BE, 85).

BIBLIOGRAPHIE

I- OEUVRES D'HUBERT AQUIN

Prochain Épisode, Cercle du livre de France, Montréal, 1965, 176 p.

Trou de mémoire, Cercle du livre de France, Montréal, 1968, 208 p.

L'Antiphonaire, Cercle du livre de France, Montréal, 1969, 256 p.

Neige noire, Cercle du livre de France, Montréal, 1974, 264 p.

Point de fuite, Cercle du livre de France, Montréal, 1971, 164 p.

Blocs erratiques, Editions Quinze, coll. «Prose entière», Montréal,
1977, 284 p.

«Obombre» (roman inachevé), Liberté no. 135, mai-juin 1981, pp. 15-24.

II- ETUDES CONSACRÉES À HUBERT AQUIN

BELANGER, Jean. «L'Antiphonaire.» Etudes françaises, Université de
Montréal, vol. VI, no. 2, pp. 214-219.

- BRIND'AMOUR, Lucie. «Sur Trou de mémoire, le révolutionnaire pris au piège.» Voix et Images, vol. V, no. 3, printemps 1980, pp. 557-567.
- CHESNEAU, Albert. «Déchiffrons L'Antiphonaire.» Voix et Images, vol. I, no. 1, septembre 1975, pp. 26-34.
- DESAULNIERS, Léo-Paul. «Ducharme, Aquin: conséquence de la «mort de l'auteur».» Etudes françaises, Université de Montréal, vol. 7, no. 4, novembre 1974, pp. 398-409.
- FISETTE, Jean. «Le baroque d'Hubert Aquin.» Voix et Images, vol. IV, no. 2, décembre 1978, pp. 342-344.
- HOUDE, Christiane. «Scénario et fiction: Neige noire.» Voix et Images, vol. II, no. 3, avril 1977, pp. 418-435.
- KRYSINSKI, Wladimir. «Destin des pulsions, destins des narrations.» in: Carrefours des signes, Mouton éditeur, La Haye, 1981, pp. 345-375.
- LAPIERRE, René. Les masques du récit. Hurtubise HMH, Montréal, 1980, 136 p.
- L'Imaginaire captif. Les Quinze, Montréal, 1981, 185 p.
- LEFEBVRE, Jocelyne. «Prochain Épisode ou le refus du livre.» in: Voix et Images du pays, V, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, pp. 141-164.
- MACCABÉE-IQBAL, Françoise. Hubert Aquin, romancier. Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», no. 16, 1978, 288 p.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise. «L'appel du nord dans Neige noire: la quête de Narcisse.» Voix et Images, vol. V, no. 2, hiver 1980, pp. 365-377.

MARTEL, Jean-Pierre. «Trou de mémoire: oeuvre baroque (essai, sur le dédoublement et le décor).» in: Voix et images du pays VIII, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1974, pp. 67-104.

MELANÇON, Robert. «Le téléviseur vide ou comment lire L'Antiphonaire.» Voix et Images, vol. III, no. 2, décembre 1977, pp. 244-265.

PELLETIER, Jacques. «Sur Neige noire - L'oeuvre ouverte de Hubert Aquin.» Voix et Images, vol. I, no. 1, septembre 1975, pp. 19-25.

SMART, Patricia. Hubert Aquin, agent double. Presses de l'Université de Montréal, coll. «Lignes québécoises», Montréal, 1973, 138 p.

----- «Neige noire, Hamlet et la coïncidence des contraires.» Études françaises, vol. II, no. 2, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1975, pp. 151-160.

Voix et Images (en collaboration). vol. I, no. 1, septembre 1975; dossier «Hubert Aquin et le jeu de l'écriture.»

III- OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

BARTHES, Roland. Critique et Vérité. Seuil, Paris, 1966, 79 p.

----- Le Plaisir du texte. Seuil, Paris, 1973, 108 p.

- COTTET, Serge. Freud et le désir du psychanalyste. Navarin Editeur, Paris, 1982, 210 p.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. L'Anti-Oedipe. Minuit, Paris, 1975, 494 p.
- DERRIDA, Jacques. Positions. Minuit, Paris, 1972, 133 p.
- DESANTI, Jean-Toussaint. Un destin philosophique. Grasset, Paris, 1982, 306 p.
- DESCOMBES, Vincent. L'Inconscient malgré lui. Minuit, Paris, 1977, 179 p.
- Dissidence de l'inconscient et pouvoirs (en collaboration). 10/18, Paris, 1980, 310 p.
- FOUCAULT, Michel. La Volonté de savoir. NRF, Paris, 1976, 211 p.
- FREUD, Sigmund. Cinq psychanalyses. PUF, Paris, 1954, 422 p.
- GILSON, Etienne. Jean Duns-Scott: introduction à ses positions fondamentales. Vrin, Paris, 1952.
- GIRARD, René. Des choses cachées depuis la fondation du monde. Grasset, Paris, 1978, 637 p.
- GOÉMÉ, Christine. Jean Duns-Scott ou la révolution subtile. Editions FAC, Paris, 1982.
- HENRIC, Jacques. La peinture et le mal. Grasset, Paris, 1983, 244 p.
- KRISTEVA, Julia. Semeiotikè. Seuil, Paris, 1963, 380 p.
- La Bible de Jérusalem. Les Editions du Cerf, Paris, 1981.
- LACAN, Jacques. Écrits. Seuil, Paris, 1966, 924 p.

LACAN, Jacques. Le Séminaire XI. Seuil, Paris, 1973, 255 p.

----- Le Séminaire XX. Seuil, Paris, 1975, 133 p.

----- L'Envers de la psychanalyse. Piranha, s.l., s.d.,
94 p.

----- Le Savoir du psychanalyste. Piranha, s.l., s.d.,
126 p.

La Sexualité dans les institutions (en collaboration). Payot, 1976,
179 p.

LÉVY, Bernard-Henri. La Barbarie à visage humain. Grasset, Paris,
1977, 236 p.

----- Le Testament de Dieu. Grasset, Paris, 1979,
308 p.

L'Intellettuale e il sesso (en collaboration). Spirali edizioni,
Milan, 1980, 238 p.

Matière et pulsion de mort (en collaboration). 10/18, Paris, 1975.

MILNER, Jean-Claude. L'Amour de la langue. Seuil, Paris, 1978,
133 p.

NEMO, Philippe. L'Homme structural. Grasset, Paris, 1975, 250 p.

Psychanalyse et sémiotique (en collaboration). 10/18, Paris, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Payot,
Paris, 1978, 509 p.

SCARPETTA, Guy. Eloge du cosmopolitisme. Grasset, Paris, 1981,
304 p.

Scilicet (en collaboration). No. 4, Seuil, Paris, 1973, 343 p.

SERRES, Michel. La Traduction. Minuit, Paris, 1974, 269 p.

SERRES, Michel. Feux et Signaux de brume. Grasset, Paris, 1975,
379 p.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. W.W. Norton and Company, New York,
1963, 270 p.

SOLLERS, Philippe. Vision à New-York. Grasset, Paris, 1981,
238 p.

STAROBINSKI, Jean. Les Mots sous les mots. NRF, Paris, 1971,
162 p.

VERDIGLIONE, Armando. La dissidence freudienne. Grasset, Paris,
1978, 314 p.

----- La Peste. Galilée/Spirali, Paris/Milan,
1981, 282 p.

----- Dieu. Grasset, Paris, 1981, 252 p.

WAJEMAN, Gérard. Le Maître et l'hystérique. Navarin/Seuil, Paris,
1982, 286 p.