

# Hubert Aquin ou le terrorisme éthique

by

Olivier Jarsaillon  
B.A., University of Victoria, 1999

A thesis Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

We accept this thesis as conforming  
to the required standard



---

Dr. Marc Laprand, Supervisor (Department of French)



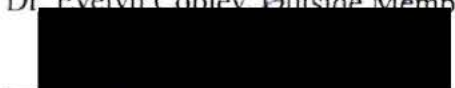
---

Dr. Mary Ellen Ross, Departmental Member (Department of French)



---

Dr. Evelyn Cobley, Outside Member (Department of English)



---

Dr. Luke Carson, External Examiner (Department of English)

© Olivier Jarsaillon  
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy or other means, without the permission of the author.

PS8501

Q5Z578


Superviseur: Dr. Marc Lapprand


## RÉSUMÉ

Pour comprendre le caractère révolutionnaire de *Prochain épisode* et de *Trou de mémoire*, il est premièrement nécessaire de les resituer dans leur contexte socio-politique, philosophique et littéraire.

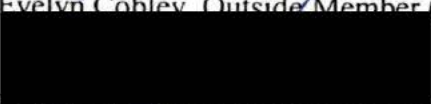
Le terrorisme semble la seule action possible pour engendrer la révolution permanente, c'est-à-dire : changer les mentalités, les valeurs, la morale. D'abord, il sera le moyen d'exprimer le problème ontologique qui s'attache au corps. Puis, il s'attaquera, en les faisant éclater, aux structures formelles du texte.

L'éthique est à trouver dans l'éternel retour dionysien, puisque ces deux romans mettent en pratique le principe éthique nietzschéen : « Quoique tu veuilles, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour ». La révolution permanente prônée lors de *Prochain épisode* deviendra un succès, le *Trou de mémoire* peut avoir lieu, permettant, ainsi, de voir naître le surhomme, qui n'est autre que le lecteur, porteur de nouvelles valeurs.

  
\_\_\_\_\_  
Dr. Marc Lapprand, Supervisor (Department of French)

  
\_\_\_\_\_  
Dr. Mary Ellen Ross, Departmental Member (Department of French)

  
\_\_\_\_\_  
Dr. Evelyn Cobley, Outside Member (Department of English)

  
\_\_\_\_\_  
Dr. Luke Carson, External Examiner (Department of English)

SOMMAIRE

<b>Résumé</b>	ii
<b>Table des matières</b>	iii
<b>Introduction</b>	1
<b>I) Les contextes :</b>	17
a. Socio-politique des années cinquante	17
b. La révolution tranquille	18
c. La philosophie	22
d. La théorie littéraire	31
<b>II) Le corps</b>	35
a. Motricité/ spatialité	38
b. Sexualité ; transgression	47
c. La parole, l'écriture	57
<b>III) Le formalisme</b>	67
a. Le baroque	69
b. L'intertextualité	80
c. Le rôle du lecteur	89
<b>Conclusion</b>	99
<b>Bibliographie</b>	102

Hubert Aquin « est le négatif de Sartre qui disait que la vie était une fulguration entre deux néants. Pour lui, c'est l'inverse, la vie est un néant entre deux fulgurations. » (Andrée Yanacopoulo, *Désafinado*, p. 292)

## INTRODUCTION

Est-ce que la littérature québécoise serait condamnée à osciller *Entre la sainteté et le terrorisme* ? comme se le demande Beaulieu. « Et voilà tout le curieux de la littérature et de l'écriture québécoises, qu'elles trouvent leur rédemption et, en même temps, leur naufrage, dans la violence exacerbée du terrorisme » (1984, p. 491). À propos de Hubert Aquin, il ajoute : « Aucune œuvre n'était allée aussi loin, aussi creux et aussi haut » (1984, p. 490). Aquin, nous dit-il, reprend le projet totalitaire de Jean-Paul Sartre : « tout dire, de soi, des autres, et inventer somptueusement le comment de se dire, dans une folie créatrice telle qu'elle ne pouvait pas ne pas devenir phénoménale et insupportable à vivre » (1984, p. 490). Pour Beaulieu, l'écriture aquinienne agit comme un acte terroriste. Aquin pense que faire la révolution en littérature « c'est divaguer. » Il ajoute : « Le terrorisme parle tout seul » (*P.F.*, p. 52<sup>1</sup>). Dans *Prochain épisode*<sup>2</sup>, le narrateur s'exclame :

Après mon procès et ma libération, je ne puis imaginer ma vie en dehors de l'acte homicide. Déjà, je brûle d'impatience en pensant à l'attentat multiple, geste pur et

---

<sup>1</sup> Hubert Aquin (1971) *Point de fuite*, Montréal, Cercle du Livre de France. Toutes les citations dans ce travail se référeront à l'édition critique établie par Guylaine Massoutre, (1995b), Bibliothèque québécoise, abrégée : *P.F.*

<sup>2</sup> Hubert Aquin (1965) *Prochain épisode*, Montréal, Cercle du Livre de France. Toutes les citations dans ce travail se référeront à l'édition critique établie par Jacques Allard (1998), Montréal, Bibliothèque québécoise, abrégée : *P.É.*

fracassant qui me redonnera le goût de vivre et m'intronisera terroriste, dans la plus stricte intimité. (*P.É.*, p. 19)

L'action terroriste chez Aquin, nous la retrouvons particulièrement dans ses deux premières œuvres, *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*<sup>3</sup>, publiées respectivement en 1965 et 1967. Ces deux romans s'inscrivent directement dans le contexte de la Révolution tranquille au Québec. L'acte terroriste est à relier à la préoccupation révolutionnaire et représente l'un des thèmes principaux de ces deux chefs d'œuvre.

Le terrorisme, c'est imposer un état de terreur par des coups d'éclat tragiques. Ses actes ont donc pour but de créer la terreur, non seulement par leur déflagration locale mais aussi par celle imposée à la société, qui sous le choc pourrait se réveiller de son « anesthésie générale » (*T.M.*, p. 40) : « Le Québec, c'est cette poignée de comédiens bègues et amnésiques qui se regardent et s'interrogent du regard [...]. Ils ne reconnaissent même pas le lieu dramatique et sont incapables de se rappeler le premier mot de la première ligne du drame visqueux qui, faute de commencer, ne finira jamais » (*T.M.*, p. 58).

Tout au long de son œuvre, on retrouve chez Aquin une volonté de déstabiliser les règles, les préjugés, les idéologies, la morale. La révolution ne pouvant être qu'un échec, un *Prochain épisode* remis au lendemain, le terrorisme semblait le seul acte possible. Et ce terrorisme, il l'a appliqué à la littérature, afin d'éveiller les consciences :

Dans ce pays désagrégé qui ressemble à un bordel en flammes, écrire équivaut à réciter son bréviaire, assis sur une bombe à nitroglycérine qui attend que la grande aiguille avance de cinq minutes pour étonner. (« Profession écrivain » *P.F.*, p. 46)

---

<sup>3</sup> Hubert Aquin (1967) *Trou de mémoire*, Montréal, Le Livre du cercle de France. Toutes les citations dans ce travail se référeront à l'édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall (1992), Montréal, Bibliothèque québécoise, abrégée : *T.M.*

L'acte terroriste, par la déflagration et la rupture qui s'ensuivent, on le rencontre à de nombreux niveaux du texte aquinien. Que cela soit sur le plan thématique lorsqu'il s'agit de la violence des rapports avec l'Autre, la femme, le pays, soi-même. Ou alors sur le plan formel, par les constructions fracturées, les ruptures qu'il voulait intégrer à ses romans. « Le mode romanesque de Hubert Aquin est un univers de ruptures où le reflet de la réalité se réfracte à travers de multiples fragments éclatés du miroir du texte » (Viswanathan, p. 107).

Le terrorisme est immoral, dans la morale qui le juge. L'éthique est la science de la morale comme l'ont définie de nombreux philosophes et en particulier Kant, dont notre société semble encore s'inspirer. Pourtant, nous ne parlerons pas de l'éthique de Kant, qui selon Nietzsche ne tolère ni le différend, ni la multiplicité, mais nous parlerons d'une critique de cette morale kantienne, qu'incarne le dieu multiforme Dionysos nietzschéen : « Agis comme si tu devais revivre d'innombrables fois et veuille revivre d'innombrable fois – car, d'une manière ou d'une autre, il te faudra revivre et recommencer » (Klossowski, p. 227). Ce modèle éthique semble s'appliquer parfaitement aux deux premières œuvres de Hubert Aquin, continuant ainsi de s'inscrire dans le contexte de la révolution qu'Aquin ne voulait pas tranquille mais « permanente ».

En outre, l'éthique, dans cet exposé, doit être appréhendée dans sa capacité à dialoguer et à communiquer avec l'autre. Pour Foucault, au début des années quatre-vingt, il s'agissait d'ouvrir le moi à une universalité « éthique » par le souci de soi et le souci des autres. Cet objectif étant indissolublement lié « dans la volonté de la raison d'atteindre à l'universalité dans la communication et le dialogue » (Ewald, p. 22).

Ce dialogue sera sans conteste celui entre l'œuvre et son lecteur, mais nous le retrouvons aussi chez Lyotard, qui, à la même période, explique le problème éthique par *Le différend* : « À la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait être tranché équitablement faute de règles de jugement applicable aux deux argumentations » (1983, p. 9). Il décrètera dans *La condition postmoderne* que « le consensus est un horizon, il n'est jamais atteint » (1979, p. 99). Dans le contexte aquinien, il ne pouvait s'agir ni de différend, ni même de consensus, mais bien de réaction à une condition d'aliéné. De prime abord, l'éthique aquinienne devra donc être comprise dans le rapport entre l'œuvre et son lecteur, établissant ainsi le succès de celle-ci dans sa permanence révolutionnaire.

Voulant lutter contre l'ordre établi, l'écriture aquinienne essaie de changer les mentalités par une démarche révolutionnaire. Hubert Aquin ne peut reculer devant cette volonté qui doit tout remettre en question, en essayant de provoquer un choc : « Il suffirait d'un blasphème, d'un seul Christ métonymique pour métamorphoser ce morne silence, en bruit d'enfer » (*T.M.*, p. 59). En fait, Hubert Aquin ne voyait dans la morale que l'acceptation passive d'un peuple asservi, incapable de produire de grandes œuvres :

[L]a plupart de nos romans sont lamentablement imprégnés de morale. Et Dieu sait que rien n'est plus éloigné de la beauté et du tragique que la morale. La morale tue le tragique, Nietzsche nous l'a enseigné. La littérature canadienne ne compte pas de tragédie, mais beaucoup de drames de conscience. Pour tout dire, toute morale est une morale du bonheur. (*M.L.*, p. 36<sup>4</sup>)

En outre, ce bonheur, il le refusait :

De notre faible productivité politique et artistique, je ne conclus pas que nous soyons un peuple heureux [...] Du moins je n'accepte pas ce bonheur. En

---

<sup>4</sup> Hubert Aquin (1994) *Mélanges littéraires II*, édition critique Jacinthe Martel, Montréal, Bibliothèque québécoise, abrégée : *M.L.*

assumant mon identité de Canadien français, je choisis le malheur ! Et je crois que, minoritaires et conquis, nous sommes profondément malheureux. (*M.L.*, p. 36)

Ce malheur devient une injonction à la création littéraire : « Que viennent aussi les écrivains et les artistes capables d'aller jusqu'au bout de leur malheur d'expression » (*M.L.*, p. 37). Ce malheur d'expression qui règne dans toute l'œuvre d'Aquin est à lier avec l'acte terroriste qui, lui aussi, est toujours tragique si ce n'est suicidaire.

Ce tragique, il est nécessaire de le rattacher à une conception nietzschéenne. Nietzsche dit : « C'est moi qui ai découvert le tragique, même les Grecs l'ont méconnu » (*Volonté de Puissance*, IV, Deleuze, 1973, p. 12). Gilles Deleuze comprend l'essence du tragique de Nietzsche « comme l'affirmation multiple et pluraliste » (1973, p. 19) : « On le comprendra mieux, si l'on songe aux difficultés qu'il y a à faire de tout objet d'affirmation. Il y faut l'effort et le génie du pluralisme, la puissance des métamorphoses dionysiaques » (1973, p. 19). Nous comprendrons que cette affirmation s'exprime soit par la « destruction active » soit par l'acte d'écriture, surtout si intervient la double affirmation d'Ariane, comme cela sera le cas dans *Trou de mémoire*.

De même que Nietzsche voulait critiquer la morale, l'œuvre de Hubert Aquin la terrorise en la transgressant. Il serait facile de s'arrêter à ce premier niveau de lecture et de la rejeter pour cette raison. Pourtant, on pourrait considérer qu'il existe « une éthique de la transgression » (Gagné, p. 112), qui n'est en fait que la transgression de toute idéologie permettant ainsi la remise en question du sujet. En outre, il faut essayer de comprendre plus avant les intentions de l'auteur qui se situent tout particulièrement sur le plan formel. Alors qu'il est en train d'écrire *Trou de mémoire*, en 1962, il décrit son processus

d'écriture, qui allie la recherche formelle et son projet de rupture, de fragmentation et de destruction :

[...] et je n'envisage ceci que dans le sens d'une construction plus savante dont le principe interne réside dans sa destruction [...]. Le lecteur se trouvera médusé, trahi, mis finalement en présence d'une œuvre détruite [...]. C'est la guerre ! La guerre totale [...], je multiplierai des signes (apparents) qui n'évoqueront nulle totalité, ne se référeront à nul système préconçu de signifiés. Ainsi, les parties de mon roman ne seront pas des parties d'un roman – mais des ensembles autistes, des chapitres schizophrènes réunis dans une même salle. (Journal 26 octobre 1962, *JO.*, p. 250<sup>5</sup>)

Ce passage fait référence à la multiplicité des voix narratives, toutes en quête de légitimité, qui posent finalement le problème de « Qui parle ? ». Foucault, dans « Qu'est-ce qu'un auteur », reprend Beckett : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle » (1970, p. 6). Dans cette indifférence, Foucault reconnaît un des « principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine » (1970, p. 6). Il ajoute :

Je dis « éthique », parce que cette indifférence n'est pas tellement un trait caractérisant la manière dont on parle ou dont on écrit ; elle est plutôt une sorte de règle immanente, sans cesse reprise, jamais tout à fait appliquée, un principe qui ne marque pas l'écriture comme résultat mais la domine comme pratique. (1970, p. 6)

L'écriture est donc avant tout une pratique éthique, un engagement dans l'expérience. L'éthique de Hubert Aquin se retrouve dans son engagement personnel, dans une réflexion littéraire extrêmement approfondie qui essaie de repousser les frontières, les limites de la compréhension et de l'art et de la réalité comme le propose Patricia Smart dans son ouvrage *Hubert Aquin, agent double ou la dialectique de l'art et du pays* : « Ainsi c'est au niveau de la forme que le problème de l'écrivain québécois se pose à Aquin. L'œuvre littéraire reproduit la structure profonde de la réalité de l'écrivain ; puisque la réalité est en train

d'éclater, l'œuvre aussi subira un éclatement structural, syntaxique et langagier » (1973, p. 11) :

La syntaxe, la forme, le sens des mots subissent aussi des déflagrations. Tout est syncope, et l'écrivain qui entreprend de faire vivre ce qui le tue, il écrira non pas l'histoire stendhalienne des carbonari canadiens-français, mais une œuvre aussi incertaine et aussi formellement malsaine que l'œuvre impure qui s'accomplit en lui et dans son pays. (*P.F.*, p. 57)

Foucault ajoute de son côté que la littérature retourne vers une conception ancienne du discours : « Le discours, dans notre culture, n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien ; c'était essentiellement un acte – un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire » (1970, p. 9), prônant ainsi une « éthique de créativité » (Maclure, p. 23).

En outre, l'œuvre aquinienne est aussi éthique par sa démarche qui demande une attention constante de la part du lecteur, « une éthique du partage<sup>6</sup> » comme semblent le suggérer Foucault et Gagnon. Le lecteur devenant co-générateur de l'œuvre se doit de remettre en question sa propre conception de la réalité y compris sa morale et son propre sens de l'éthique. Cette remise en question, cette introspection doit aboutir à une compréhension différente et aussi plus large de la relation de l'homme avec le monde, à un engagement dans l'expérience : le dialogue étant instauré, la possibilité de résolution est imminente, l'éthique est déjà là. Aquin reconnaît l'importance primordiale de la relation entre le lecteur et le texte, ce dernier ayant entre autre la possibilité

---

<sup>5</sup> Hubert Aquin (1992) *Journal 1948-1971*, Édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque Québécoise, abrégée, JO.

<sup>6</sup> Michel Foucault parle d'« affirmation du partage », (1963b, p. 756) ; Maurice Gagnon parle de « ontologie du partage » (1978, p. 161).

d'éveiller la conscience du lecteur, reprenant ainsi le thème mallarméen de « la disparition élocutoire du poète » :

Dans et par la lecture, l'écrivain et le lecteur se trouvent unis l'un à l'autre et ils participent, dans un synchronisme extra-temporel, à une célébration muette. Ainsi, la littérature existe pleinement non pas quand l'œuvre est écrite, mais quand un lecteur remonte le cours des phrases et des mots pour devenir, par ce moyen, cocréateur de l'œuvre. (« La disparition élocutoire du poète, Mallarmé », *B.E.*, p. 265-266<sup>7</sup>)

À la même époque, le Nouveau Roman invoque la même préoccupation par rapport aux lecteurs :

Ce que propose l'art d'aujourd'hui au lecteur, au spectateur, c'est en tout cas une façon de vivre, dans le monde présent, et de participer à la création permanente du monde de demain. Pour y parvenir, le Nouveau Roman demande seulement au public d'avoir confiance dans le pouvoir de la littérature, et il demande au romancier de n'avoir plus honte d'en faire. (Robbe-Grillet, p. 182)

Maurice Gagnon, dans une démarche structuraliste, montre que l'œuvre aquinienne génère « une lecture plurielle et renouvelée de la fiction comme réseau de structures formelles et conceptuelles, comme force médiatrice entre la littérarité du livre et l'historicité du fait » (1978, p. 162). Cet aspect de médiation donne, encore une fois, un sens éthique à l'œuvre :

Mythes de la dissociation et du redoublement, les livres d'Aquin sont autant de métaphores continues du processus de l'écriture, d'images des virtualités réelles de la conscience imaginante, de thèmes autogénérateurs de sens [...] Relativiste, la vision aquinienne lie écriture et histoire comme elle lie scripteur et récepteur en une ontologie de partage, depuis l'ouverture verbale pré-existante à l'écriture jusqu'à la sollicitation hors texte de l'histoire. (1978, p. 161)

Si l'œuvre de Hubert Aquin est sans conteste l'un des chefs d'œuvre de la littérature québécoise, elle reste pourtant souvent inappréciée, malgré sa beauté et sa richesse. En effet, elle est considérée comme difficile par sa complexité inquiétante et sa dérangeante violence. Elle n'en demeure pas moins fascinante, dans son admirable sensibilité à toucher notre secrète vulnérabilité. Il est vrai que

cette œuvre est souvent paradoxale ou ambiguë, parfois dichotomique mais néanmoins toujours exigeante dans sa relation avec l'Autre.

Pour la mieux comprendre, nous consacrerons la première partie de ce travail à la contextualiser d'abord, brièvement, dans le contexte socio-politique mondial d'après la deuxième guerre qui a vu l'émergence de nombreux discours de décolonisation. Durant la révolution tranquille, ces discours ont beaucoup influencé les intellectuels québécois, y compris Hubert Aquin. Mais c'est dans la mouvance philosophique de cette période que nous détaillerons le plus ce contexte, ainsi que celui de la théorie littéraire qui en découlait.

Nietzsche a eu beaucoup d'influence sur Hubert Aquin, ainsi que sur toute la philosophie occidentale. Ses concepts de « Surhomme, de L'Éternel Retour, et de Volonté de Puissance » (Birault, p. 13), qui se retrouvent combinés dans la création artistique, incarnés par Dionysos et son amoureuse Ariane, nous pouvons les percevoir dans certains aspects des textes aquiniens. Aquin crée dans le dessein, non seulement de prouver son échec, mais aussi de détruire autant d'idées reçues que possible dans son vertige fatal. Une « impuissance » qui lui vient de la généalogie de ses connaissances et de sa morale qu'il a entreprises, comme l'avait fait Nietzsche avant lui.

C'est un peu la même généalogie que reprendra Michel Foucault dans son analyse « des conditions de fonctionnement de pratiques discursives spécifiques » (1970, p. 5). Ces analyses, auxquelles Aquin porte beaucoup d'attention, partent d'un corps que nous appellerons corps phénoménologique.

---

<sup>7</sup>Hubert Aquin (1977) *Blocs erratiques*, Montréal, Les Éditions quinze, p. 45, abrégé, B.E.

Le projet de Michel Foucault partage de nombreuses affinités conceptuelles avec l'écriture aquinienne : un auteur qui s'absente et qui disparaît dans l'infini du langage et dans la transgression de ce dernier. Roland Barthes également comprend qu'à « la mort de l'Auteur » correspond l'émergence du scripteur. Dans une perspective structuraliste, le scripteur ne peut créer et renouveler l'art littéraire qu'à partir de son « immense dictionnaire » (1968, p. 16).

Ce structuralisme est repris par Alain Robbe-Grillet dans sa défense du Nouveau Roman. Il voit dans cette recherche littéraire la primauté de la forme sur le contenu, correspondant à la rupture d'avec la littérature classique, laissant ainsi la place à la subjectivité du narrateur, nous faisant découvrir son processus d'écriture : l'œuvre commençant à parler d'elle-même, le scripteur se laisse emporter par son langage, permettant aux lecteurs de devenir cogénérateurs de l'œuvre (1963, p. 147).

Dans une deuxième partie, nous analyserons comment l'écriture aquinienne interagit avec le corps dans sa spatialité et sa motricité, sa sexualité et, finalement, dans sa parole. En effet, il faut d'abord partir d'un corps phénoménologique, intéressé à effectuer sa généalogie pour être à même de faire une analyse des discours qui l'ont constitué, c'est-à-dire la structure formelle des romans aquiniens.

Le corps aquinien est toujours mal vécu, il est toujours de trop, blasphématoire, immoral parce qu'il est cloisonné, emprisonné, comme nous le verrons dans *Prochain épisode*. Il ne peut réagir que violemment. La motricité du corps aquinien est toujours réduite. La spatialité du corps, que nous comprendrons au sens large c'est-à-dire en y incluant son corollaire le temps,

montrera que même si l'espace et le temps essaient de s'élargir, le sentiment de claustrophobie ne disparaîtra pas.

Cette violence est souvent dirigée vers l'Autre dans sa sexualité, et tout ce qui peut mener à l'extase y compris les drogues, substitut du sexe. Dans *Trou de mémoire*, la violence sexuelle doit être comprise par l'intermédiaire de la figure mythique de Dionysos, centrale dans la philosophie de Nietzsche. Dans une atmosphère de fulgurations, le corps veut se délivrer des contraintes culturelles mais, comme le montre l'analyse de Roland Barthes, nous verrons que l'écriture aquinienne, comme celle de Sade, décrivent un monde clos sur lui-même, se révoltant contre une société qui les a marginalisés. Grâce au concept de « transgression » de Michel Foucault, nous comprendrons finalement que le langage érotique, ou celui du crime, est circulaire, renvoie à lui-même, s'enferme et va à sa propre mort. Nous retrouvons donc ce même enfermement dans la sexualité que dans la spatialité et motricité du corps.

L'échappatoire sera le langage, la prise de parole, l'écriture. Dans *Prochain épisode*, cette dernière ne peut que constater sa défaillance à s'émanciper du corps. Elle le précipite dans une chute vertigineuse, le fragmente, et finit par se dissoudre en elle-même, portant néanmoins les germes d'une révolution à venir dans un prochain épisode.

Dans la troisième partie, nous verrons que c'est pourtant à partir de ce langage que se structure la forme romanesque aquinienne. Pour Aquin, la forme était plus importante que le contenu.

Rebelle, révolutionnaire ou « terroriste », le langage, d'abord, se fracture, selon les principes de l'esthétique baroque. La fiction et le réel se mélangent indissociablement, la figure de l'anamorphose déforme toute conception de ce

qui pourrait être vrai. Pourtant, grâce à RR, alias Rachel Ruskin, alias Ariane, la fiancée de Dionysos, la révolution permanente sera un succès.

Ce langage émerge d'un « tissu d'art<sup>8</sup> » (*T.M.*, p. 57) dont l'écriture essaie vainement de se dissocier sans être à même de mener sa tâche à terme. Il se fracture et se dissout dans d'autres textes venus pas seulement du contexte québécois, mais provenant aussi d'Europe et en particulier du monde francophone : France, Suisse, Belgique, et même du monde africain, frères dans la révolte décolonisatrice. Ainsi, l'écriture aquinienne entreprend une « généalogie », remontant jusqu'aux Helvètes. L'analyse de l'intertextualité montrera la condition mythique du colonisé, lui donnant une sorte d'universalité.

En fait, tous ces procédés scripturaux mis en place formellement dans la structure du texte rendent la place au lecteur comme le dit Roland Barthes (1968, p. 17). Le lecteur tient une place prépondérante dans l'écriture aquinienne, il y est convoqué, interpellé. Il s'agit de bien plus qu'un dialogue entre le scripteur et le récepteur, il s'agit d'un lecteur devenant cocréateur de l'œuvre par la multiplicité des significations possibles. En outre, l'œuvre ne devient importante que lors de sa lecture, car elle peut fomentier dans l'individu une révolution intérieure, cataclysme dont il ne pourra pas sortir inchangé. Ce travail du lecteur créé par l'esthétique formelle de l'œuvre aquinienne lui donne une dimension éthique.

Avant de commencer l'analyse du terrorisme éthique dans l'écriture aquinienne, il est nécessaire de donner les synopsis des deux premiers romans

---

<sup>8</sup> Roland Barthes parle de « tissu de citations » (1968, p. 14).

publiés par Hubert Aquin, sur lesquels se concentre cette étude. Il existe, sans conteste une continuité entre ses deux romans publiés à deux ans d'intervalle. On y retrouve les mêmes thèmes souvent obsessionnels, de la révolution, du terrorisme, du sexe, de l'amour, de la mort, de l'écriture, et de la course automobile.

*Prochain épisode* est le titre d'un roman qu'un narrateur-scripteur écrit de l'asile où il a été emprisonné pour sa tentative d'acte terroriste. Pour conjurer son emprisonnement, et continuer la lutte, ce scripteur révèle qu'il va créer un roman d'espionnage dont il devient très vite le principal personnage. Nous assistons à un dédoublement des « je » narratifs et à une alternance de leurs états émotionnels : celui du scripteur souffrant de claustration derrière les barreaux, celui du narrateur qui fait part du processus d'écriture de son roman et le « je » du personnage du roman. Ce dernier évolue en Suisse, aux alentours du lac Léman. À l'hôtel d'Angleterre d'Ouchy, où il descend, il retrouve K, sa maîtresse canadienne, qui symbolise pour lui la révolution et son pays. Elle lui confie la mission d'assassiner, au nom de l'indépendance du Québec, un homme, de mèche avec la police montréalaise et à triple identité, la plus connue étant H. de Heutz. Après avoir reçu un message indéchiffrable de Hamidou Diop (personnage que le narrateur vient, soi-disant, de créer) et s'être d'abord fait capturé par H. de Heutz, le héros arrive à renverser la situation à son avantage, mais il ne pourra tuer son adversaire. En effet, il devient fasciné par ce H. de Heutz, représentant toute la culture qu'il essaie de renverser. Après trois tentatives infructueuses, il faut bien se rendre à l'évidence, l'acte est impossible à accomplir. Cette impuissance se transmet au processus d'écriture, qui devient de plus en plus difficile à produire dans son contexte terrifiant de claustration. En

outré, le découragement s'accroît par la perte de K qui ne l'a pas attendu et qui est partie en lui laissant un message l'enjoignant de rentrer à Montréal. De retour au Québec, notre protagoniste se fait arrêter et nous retournons au point de départ, l'emprisonnement. Le narrateur-scripteur, dans un dernier élan d'enthousiasme, remettra tout de même la révolution au lendemain, dans un projet d'amour total.

Le second roman commence, pourrait-on dire, là où s'arrête le premier. *Trou de mémoire* est un roman constitué de plusieurs parties autonomes écrites par quatre personnages. Dans le sens de la lecture, nous retrouvons, d'abord Olympe Ghezso-Quénum, puis Pierre X. Magnant, puis l'éditeur (présent dès le début par des annotations de bas de page) et enfin RR. Le récit débute par une lettre d'Olympe à Pierre, dans laquelle l'Ivoirien déclare être le jumeau de son homologue pharmacien révolutionnaire québécois. Le récit de Magnant commence tout de suite après, et tourne autour du processus d'écriture du roman, de la drogue, de la révolution, et surtout, du meurtre de Joan, confessé par Magnant dans le roman qu'il est en train d'écrire, justement pour ne pas avouer son meurtre. La figure de Joan morte devient peu à peu une véritable obsession. L'histoire de ce crime parfait à connotation révolutionnaire sera répétée dans ses extraits de journal intime, que l'éditeur, qui prend la parole en son nom, décide finalement d'inclure au reste du manuscrit après la mort supposée de son auteur dans un accident de voiture. Après d'autres extraits où Magnant s'épanche sur son impuissance, sur l'échec de la révolution et aussi sur son engendrement par le viol, l'éditeur reprend brièvement la parole pour rendre compte de son propre désespoir. Le texte s'arrête brutalement pour laisser RR, la sœur de Joan, qui n'était apparue que rarement dans les notes de bas de page,

prendre soudainement la parole et revendiquer la paternité du récit de Magnant, disant même que Magnant n'a existé que dans son imagination. En fait, ce serait elle qui serait amoureuse de Joan, qui n'est plus microbiologiste mais décoratrice de théâtre et spécialiste de l'anamorphose. Cette illusion d'optique baroque devient la mise en abyme du texte. L'éditeur, dans un nouveau chapitre, réagit violemment à l'imposture de RR et essaie de trouver des techniques pour décoder la figure de l'anamorphose dans les écrits précédents. Suite à cela, Olympe décide d'écrire son journal dans lequel il confie que Rachel Ruskin, sa maîtresse, vient de se faire violer par Magnant, en Suisse. Olympe obsédé par ce viol, drogue RR afin de lui faire avouer la scène, en guise de thérapie. Rachel, droguée, traumatisée et obsédée, ne cesse de revivre son viol dans un délire qu'elle remet en scène inconsciemment avec Olympe. Pourtant, elle ne peut se souvenir des instants précis. Olympe, jaloux, n'obtenant pas satisfaction, force RR inconsciente, dans son propre délire. Après un long séjour à Paris, ils retournent à Montréal où vivaient Joan et Magnant. Olympe, envoyé par RR, rend visite à l'éditeur Jean-Charles Mullahy, qui n'est autre que Magnant qui avait camouflé sa mort. Après cette confrontation où Olympe démasque Magnant, RR reprend et finit le récit, s'excuse de l'histoire qu'elle a inventée à propos de Joan qui est sa sœur. Elle confie aussi qu'Olympe et Magnant se sont tous les deux suicidés, qu'elle est enceinte de Magnant, qu'elle a changé de nom pour s'appeler Anne-Lise Jamieson et que son fils s'appellera Pierre X. Magnant comme son père ou Joan X. Magnant si c'est une fille.

Le manque de liberté qui se fait ressentir dans le premier roman et la violence du deuxième, ne peuvent être compris que dans leur remise en contexte, socio-politiquement avec la révolution québécoise, puis dans les préoccupations

philosophiques de l'époque et enfin dans la théorie littéraire foisonnante des années cinquante et soixante.

## PARTIE I : LES CONTEXTES

### LE CONTEXTE SOCIO-POLITIQUE DES ANNÉES 50

Au sortir de la deuxième guerre mondiale, les États-Unis ont assuré leur hégémonie économique sur le monde. Dès les années cinquante, l'Union Soviétique et le communisme traversent une grande crise idéologique, dont ils ne se relèveront pas en Europe, surtout après les révélations des différentes purges effectuées par Lénine et Staline. La dialectique matérialiste s'estompe, laissant la place au capitalisme qui ne rencontrera plus, dès lors, aucun obstacle. En outre, les horreurs de la deuxième guerre mondiale ont relancé une nouvelle vague d'humanisme ; la liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes est redevenue une priorité. Cet humanisme, héritage du siècle des Lumières, est d'ailleurs activement combattu par les intellectuels de l'époque.

C'est aussi à cette période que les anciennes colonies de la vieille Europe commencent à revendiquer leur indépendance. L'Indochine devient le Viêt-nam en 1954, l'Algérie n'est plus française en 1962, après six ans d'une guerre traînante que la France ne voulait pas et qu'elle ne pouvait pas gagner. La majeure partie du continent africain, mais aussi les Caraïbes sont touchées par cette vague d'anti-impérialisme occidental. Les discours se font virulents et même violents. Aimé Césaire, venu de la Martinique, commence son *Discours sur le colonialisme* en s'exclamant : « *L'Europe est indéfendable* » (1955, p. 5). Il accuse l'Europe et surtout la France d'avoir été complices du Nazisme : « Au bout du capitalisme, désireux de se survivre, il y a Hitler. Au bout de l'humanisme formel et du renoncement philosophique, il y a Hitler » (1955, p. 11). À la fin de son discours, il dira : « qu'a-t-elle fait d'autre, l'Europe bourgeoise ? Elle a sapé

les civilisations, détruit les patries, ruiné les nationalités, extirpé la racine de la diversité » (1955, p. 61).

Ce premier discours d'accusation s'accompagne d'un autre discours, celui de la rébellion contre l'apathie des siens à l'encontre de l'hégémonie colonialiste. Aimé Césaire, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, déclarera à propos des Martiniquais :

Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en mauvais gris-gris, punaise de moinillon [...]

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles des Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie [...], l'affreuse inanité de notre raison d'être. (1983, p. 7-8)

## LE CONTEXTE DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

Alors que la Révolution tranquille fait « rage », Hubert Aquin écrit au début des années soixante dans *Liberté*, une revue indépendantiste dont il écrira le manifeste, alors qu'il en est le directeur, en voilà les premières lignes :

La revue *Liberté* peut être considérée comme une agression. Au Canada français, en ce moment, notre entreprise se rapproche plus de la conspiration que du dilettantisme. Nous choisissons l'éclatement, la convulsion, l'attaque. (« Comprendre dangereusement », *B.E.*, p. 45)

Dans « L'Art de la défaite : considérations stylistiques » paru dans *Blocs erratiques*, il cite directement Aimé Césaire : « Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté » (*B.E.*, p. 113). Aquin accuse les Canadiens-français<sup>9</sup> de pratiquer l'art de la défaite, surtout depuis la rébellion de 1837-1838 qui « est la preuve irréfutable que les Canadiens-français sont capables de tout, même de

fomentent leur propre défaite... » (« Art de la défaite... », *M.L.*, p. 135<sup>10</sup>). Il ajoutera : « Conditionnés à la défaite comme d'autres le sont au suicide parce qu'ils ont de l'honneur, les Patriotes se sont vu soudainement obligés de survivre sans honneur, sans style et sans même l'espoir d'en finir un jour. Affreux moment de lucidité » (« Art de la défaite... », *M.L.*, p. 135). Cette lucidité nous la retrouverons dans tout le discours aquinien comme un abîme qui conduit au suicide.

En 1962, ce journal publie aussi « La fatigue culturelle du Canada français » qui est une réponse directe à l'article pro fédéraliste publié dans *Cité libre* de Pierre-Elliott Trudeau, « La nouvelle trahison des clercs ». « La fatigue culturelle » du titre se réfère à un discours prononcé par Aimé Césaire intitulé « Culture et colonisation » (Jacinthe Martel, *M.L.*, p. 382). Comme Césaire, Aquin dénonce la docilité de sa propre culture face à l'ennemi et essaie d'éveiller les consciences, par un acte provocateur :

Le Canadien français refuse son centre de gravité, et cherche désespérément ailleurs un centre et erre dans tous les labyrinthes qui s'offrent à lui. Ni chassé, ni persécuté, il distance pourtant sans cesse son pays dans un exotisme qui ne le comble jamais. Le mal du pays est à la fois besoin et refus d'une culture-matrice. Tous ces élans de transcendance vers les grands ensembles politiques, religieux ou cosmologiques ne remplaceront jamais l'enracinement [...].

Je suis moi-même cet homme « typique », errant, exorbité fatigué de mon identité atavique et condamné à elle. Combien de fois n'ai-je pas refusé la réalité immédiate qu'est ma propre culture ? J'ai voulu l'expropriation globale et impunie, j'ai voulu être étranger à moi-même, j'ai déréalisé tout ce qui m'entoure et que je reconnais enfin. [...] Un jour, nous sortirons de cette lutte, vainqueurs ou vaincus. Chose certaine, le combat intérieur, guerre civile individuelle, se poursuit et interdit l'indifférence autant que l'euphorie. La lutte est fatale, non la fin. (« La fatigue culturelle du Canada français », *M.L.*, p. 102-103)

---

<sup>9</sup> Ce terme de « Canadien-français » s'oppose à celui de « Québécois » dans l'esprit des intellectuels de la décolonisation de l'époque. Le terme « Québécois » deviendra populaire dans les années quatre-vingt.

<sup>10</sup> Cet article est paru dans les deux recueils de textes. La citation de Césaire ne figure pas dans l'édition critique de la B.Q.

À partir de 1963, il publie des articles dans la revue littéraire *Parti Pris*, qui reliait la révolution esthétique à la révolution politique et qui était aussi extrêmement intéressée par les discours théoriques sur la décolonisation qui se faisait à l'époque en Algérie et ailleurs (Janet Paterson, Marilyn Randall, Intro., *T.M.*, p. XIII). Randall, dans son analyse pragmatique de *Trou de Mémoire*, et qui vaut aussi pour *Prochain épisode*, nous dit que *Trou de Mémoire*, produit lors d'une période d'agitation révolutionnaire, semble remettre en question la possibilité même que les colonisés qui en sont les auteurs puissent posséder une identité originale et authentique. « Privé de l'autorité et de l'identité requises, l'artiste colonisé se rabattrait sur l'imitation, voire l'appropriation des discours dominants » (1990b, p. 197). En effet, selon la théorie de la décolonisation, le colonisé subit la dépossession des composantes qui lui fournissent une identité unique et stable. Cela conduit à une fragmentation du colonisé : d'abord le colonisateur le prive de son histoire et deuxièmement il lui inculque la sienne. Il en résulte la perte chez le colonisé de la mémoire historico-culturelle, ainsi que d'une « identité authentique et originelle » (1990b, p. 199), un « deux fois conquis » (*T.M.*, p. 38). « Si *Trou de mémoire* propose la mise en scène de la situation du Québécois en tant que colonisé, la source de ce modèle n'est pas la réalité sociale québécoise, mais bien le discours des théoriciens de la colonisation » (1990b, p. 199).

En outre, Aquin nous fait part de ses réticences à propos de la profession d'écrivain au Québec qui le classe, par son désir artistique d'émancipation, dans la catégorie des dominés : « 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... » (« Profession écrivain »,

*P.F.*, p. 48). Malgré ce défaitisme, il déclarera que l'écrivain doit rester dans son pays car : « [l']axe du pays natal coïncide implacablement avec celui de la conscience de soi [...]. Le problème pour l'écrivain, c'est de vivre dans son pays, de mourir et de ressusciter avec lui » (« Prof... » *P.F.*, p. 56).

Pourtant, la position d'écrivain lui confère la liberté de l'artiste, qui s'exprime comme il l'entend, mais cela n'est pas possible dans les pays aliénés : « Quant aux écrivains des peuples aliénés, ils peuvent honnir l'aliénation dont leurs frères sont l'objet. Mais ils se privent d'un statut de liberté, en tant qu'artistes, s'ils se limitent à n'être que des porte-parole de cette aliénation » (« Littérature et Aliénation » *B.E.*, p. 131). En effet, le seul moyen de résoudre cette aliénation de soi c'est de faire la révolution. Mais cette dernière doit s'effectuer à l'intérieur de chacun. L'écrivain, lorsqu'il accepte son rôle et son engagement, devient générateur de conscience ; il questionne, renverse les valeurs acquises, il les fait exploser par et dans son écriture : « Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur ; à proprement parler, c'est divaguer. Le terrorisme parle tout seul » (« Prof... » *P.F.*, p. 52) :

Écrire des romans non souillés par l'intolérable quotidienneté de notre vie collective et dans un français antiseptique et à l'épreuve du choc précis qui ébranle le sol sous nos pieds, c'est perdre son temps. (« Prof... », *P.F.*, p. 58)

Quelque chose d'autre m'importe, un au-delà littéraire qui n'est pas une métalittérature, ni un nouveau déguisement de la vieille ambition, mais qui est la destruction du conditionnement historique qui fait de moi un dominé. (« Prof... », *P.F.*, p. 51)

François Ricard constate que la littérature québécoise est passée très rapidement, sans transition, du roman paysan à un roman qui reniait toutes les valeurs du précédent, correspondant à un « *cataclysm*e culturel » : un phénomène dont les Québécois ne se sont pas rendu compte de l'ampleur. « Ce qui

constituait, dans l'ordre de la civilisation et de la culture, une véritable révolution copernicienne, a été vécu comme simple épisode, dans la béatitude d'une brève révolution tranquille » (1985, p. 133). Car, pour Ricard :

Il ne s'agit pas seulement d'une modification des structures socio-économiques et idéologiques ; il s'agit aussi, et peut-être en dernière analyse, d'un bouleversement qu'on pourrait dire *anthropologique*. Ce ne sont pas seulement les modes d'échange et de la production qui se transforment, ni les seuls rapports sociaux, c'est l'homme même, c'est-à-dire la conscience qu'il a de lui-même et sa connaissance de l'univers où il vit. Le temps n'est plus le même, ni la vie, ni la mort, ni le savoir, ni rien de ce qui compose la théorie de l'existence. Les Dieux ont chaviré. (1985, p. 133-4)

## LE CONTEXTE PHILOSOPHIQUE

C'est à partir de 1950 que Jean-François Lyotard fait correspondre la postmodernité, au moment où le projet moderne de Hegel ou de Habermas « n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, liquidé » (1986, p. 38). Lorsque Lyotard parle de la « délégitimation des métarécits » (1979, p. 7), il se réfère aux métarécits qui ont marqué la modernité :

Émancipation progressive de la raison et de la liberté, émancipation progressive ou catastrophique du travail (source de la valeur aliénée dans le capitalisme), enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste, et [...] le salut des créatures par la conversion des âmes au récit christique de l'amour martyr. (1986, p. 37)

Si à partir du contexte québécois, Ricard dit que les « Dieux ont chaviré », Frédéric Nietzsche à la fin du dix-neuvième siècle se demandait déjà : « Où est allé Dieu ? s'écria-t-il, je vais vous le dire. *Nous l'avons tué... vous et moi ! C'est nous, nous, nous qui sommes des assassins !...* » (*Le Gai Savoir*, § 125, 1977, p. 13). Il ajoute un peu plus loin : « Le plus grand des événements récents – la « mort de Dieu », le fait, autrement dit, que la foi dans le Dieu chrétien a été dépouillée de sa plausibilité – commence déjà à jeter ses premières ombres sur l'Europe » (*Le Gai Savoir*, § 343, 1977, p. 13).

C'est, en effet, dans les années cinquante et soixante que les philosophes se sont de nouveau penchés sur la pensée de Nietzsche. Les nouvelles lectures de ce philosophe allemand, discrédité précédemment par l'assimilation de son image avec l'Allemagne nazie, renforcent le caractère individuel de cette philosophie, tout en y ajoutant le caractère poétique et mythique. En outre, les liens entre Nietzsche et Aquin sont remarquables<sup>11</sup>. En fait, l'amour de la sagesse de ce philosophe allemand est une des clés de la compréhension de l'œuvre de Hubert Aquin, surtout lorsque l'on considère la lecture de Nietzsche par Gilles Deleuze, ou Michel Foucault<sup>12</sup>. L'« incohérence ontologique », que l'on retrouve dans les deux romans étudiés, a, sans aucun doute, à voir avec la dérégulation qu'a constatée Nietzsche depuis que « Dieu est mort » : « La mort de Dieu, le Dieu mort, ôte au Moi sa seule garantie d'identité, sa base substantielle unitaire : Dieu mort, le moi se dissout ou se volatilise, mais, d'une certaine façon, s'ouvre à tous les autres moi, rôles et personnages... » (Deleuze, 1967, p. 276). Pourtant, Nietzsche ne croit pas aux grands événements bruyants mais aux sens multiples, au pluralisme (Deleuze, 1973, p. 4). En effet, il s'agit bien d'interprétation, et d'une interprétation de l'Histoire se liant ainsi au thème de la révolution chez Aquin :

---

<sup>11</sup> Guylaine Massoutre explique, dans *Itinéraires d'Hubert Aquin*, que ce dernier commence à lire Nietzsche dès 1948. Elle ajoute, qu'en 1951-52 : « La pensée de Nietzsche aurait cependant pour lui une importance capitale à cette époque » (p. 67). En 1964, Aquin écrit le texte d'une émission radiophonique sur Nietzsche, diffusée le 24 mai (p. 150). Massoutre raconte même une anecdote rapportée par Andrée Yanacopoulo selon laquelle Aquin aurait détruit dans un accès de colère sa copie du tome II de *La Volonté de Puissance*, en 1964 ou 1965 (p. 156).

<sup>12</sup> Il est à noter que ces deux philosophes ont tous les deux été très influencés par la pensée de Nietzsche, dans leurs travaux respectifs. En outre, il m'a semblé plus intéressant de respecter les « générations » dans la lecture de Nietzsche. Il est certain que Sartre a aussi beaucoup influencé Aquin, mais la lecture de Nietzsche par Sartre est différente de celle développée dans les années cinquante et soixante. Aquin, qui ne l'oublions pas a enseigné Nietzsche à cette époque, se rapproche dans sa vision du philosophe allemand de celle des philosophes français.

L'histoire est la variation des sens, c'est-à-dire « succession des phénomènes d'assujettissement plus ou moins violents, plus ou moins indépendants les uns des autres » (*Généalogie de la Morale*, II). Le sens est donc une notion complexe : il y a toujours une pluralité de sens, une constellation, un complexe de succession, mais aussi de coexistences, qui font de l'interprétation un art. (1973, p. 4)

L'art est l'expression de l'homme actif, qui s'oppose au réactif. L'artiste a la maîtrise des forces actives, c'est celui qui affirme (1973, p. 166). Nous verrons que c'est le cas dans l'écriture aquinienne, nous parlerons de l'affirmation nietzschéenne. Mais pour arriver à exprimer sa force, l'artiste doit d'abord se déguiser, porter le masque des forces réactives qui gouvernent le monde : la Religion, l'État, la hiérarchie, la morale, la culture, la loi :

Selon Nietzsche, on n'a pas encore compris ce que signifie la vie d'un artiste : l'activité de cette vie servant de stimulant à l'affirmation contenue dans l'œuvre d'art elle-même, la volonté de puissance de l'artiste en tant que tel.

Le second principe de l'art consiste en ceci : l'art est la plus haute puissance du faux, il magnifie « le monde en tant qu'erreur », il sanctifie le mensonge, il fait de la volonté de tromper un idéal supérieur. (1973, p. 117)

Dans *Prochain épisode* et surtout dans *Trou de mémoire* nous retrouverons ces masques de l'écriture, à tel point que dans le second, il sera difficile de savoir qui est le vrai narrateur-éditeur du texte.

Il faut bien comprendre que la société comme la voit Nietzsche est réactive, l'activité de l'homme, en son sein, est un produit raté, en vertu de ce que son but est lui-même raté (1973, p. 193) : « c'est dans son essence que l'homme est une maladie de peau de la terre<sup>13</sup>. » L'artiste se confronte alors à un problème : il doit non seulement porter le masque des forces réactives pour arriver à les affronter, mais il faut aussi avoir suffisamment de force pour résister aux forces réactives qui divisent sa force active. Séparées d'une puissance d'affirmer, les forces actives ne peuvent rien de leur côté, sauf devenir réactives à leur tour et se

retourner contre elles-mêmes (1973, p. 194-195). Lorsque cela conduit à l'autodestruction, les forces réactives sont elles-mêmes niées et conduites au néant. C'est pourquoi l'autodestruction est dite une opération active, une « destruction active<sup>14</sup> » : « c'est l'état des esprits forts et des volontés fortes, il ne leur est pas possible de s'en tenir à un jugement négatif, la négation active tient à leur nature profonde » (*Volonté de Puissance*, III, Deleuze, 1973, p. 80). Il est sans doute possible de comprendre l'obsession du suicide dans l'écriture aquinienne dans ce sens-là. L'artiste doit à tout prix, dans son art, fracturer, briser la morale et la culture dans lesquelles il évolue et, entrant ainsi dans une démarche révolutionnaire, le processus le conduit vers son propre néant. Aquin dira même : « Écrire me tue » (*P.F.*, p. 48).

Cette conception de la destruction active ne peut être séparée de son contexte, de l'éternel retour :

Que se passe-t-il quand la volonté de néant est rapportée à l'éternel retour ? C'est là seulement qu'elle brise son alliance avec les forces réactives. C'est seulement l'éternel retour qui fait du nihilisme un nihilisme complet, *parce qu'il fait de la négation une négation des forces réactives elles-mêmes*. (1973, p. 79)

Pour vaincre ce nihilisme, Nietzsche se sert du concept de transmutation et de transvaluation, c'est-à-dire l'affirmation au lieu de la négation, ou mieux, « la négation transformée en puissance d'affirmation, suprême métamorphose dionysiaque » (1973, p. 81). Changer les valeurs, voilà en partie le projet que partagent Nietzsche et Aquin. Cette « transmutation » serait un nihilisme achevé, parce qu'elle donnerait à la critique des valeurs une forme achevée,

---

<sup>13</sup>Nietzsche, *Zarathoustra*, II, « Des grands événements », (Deleuze, 1973, p. 192).

<sup>14</sup>Nietzsche, *Volonté de Puissance*, III, 8 ; *Ecce Homo*, III, 1, (Deleuze 1973, p. 79-80).

« totalisante » (1973, p. 198). En effet, le nihilisme et l'éternel retour sont indissociables. Ce dernier n'est pourtant pas facile à expliquer :

[Il] n'est certes pas négation du temps, suppression du temps, éternité intemporelle. Mais comment expliquer qu'il soit à la fois cycle et instant : d'une part continuation, d'autre part itération ? d'une part continuité du processus d'un devenir qui est le Monde, d'autre part reprise, éclair, vue mystique sur le devenir ou ce processus ? [...] Le monde de l'éternel retour est un monde en intensité, un monde de différence, qui ne suppose ni l'Un ni le Même, mais qui se construit sur la tombe du Dieu unique comme sur les ruines du Moi identique. (Deleuze, 1967, p. 283)

Il y a donc une opposition entre l'éternel retour et l'identité : « L'éternel retour n'est pas la permanence du même, l'état de l'équilibre, ni la demeure de l'identique » (1973, p. 53). Même si l'éternel retour peut être vu comme négatif, puisque le nihilisme des forces réactives semble inévitable (ressentiment, mauvaise conscience, idéal ascétique), il permet aussi au Surhomme, puis à Zarathoustra de surmonter son dégoût et fait de lui un convalescent, « un consolé », parce que l'éternel retour est sélectif (1973, p. 77). En outre, « [l]'éternel retour est l'être du devenir » (1973, p. 81). Ainsi, on se rend compte qu'il en va d'un devenir du monde et de cette façon « l'éternel retour est la catégorie de l'épreuve [...], il crée les formes supérieures. C'est dans ce sens que l'éternel retour est l'instrument et l'expression de la volonté de puissance : il élève chaque chose à sa forme supérieure, c'est-à-dire à la *nième* puissance » (1967, p. 285).

En fait, l'éternel retour donne à la volonté une règle éthique aussi rigoureuse que la règle kantienne: « Quoique tu veuilles, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour » (1967, p. 285). Cette règle va directement à l'encontre de celle de Kant. Nietzsche, dans sa philosophie, introduit les concepts de sens et de valeurs qui doivent être une critique. Il pense, en effet, que Kant n'a pas mené sa critique correctement, c'est-à-dire en termes de

valeurs, puisqu'il raisonne à partir des principes et des valeurs mêmes que remet en cause Nietzsche (1973, p. 1). Dans sa philosophie des valeurs, Nietzsche conçoit et instaure une critique totale, c'est-à-dire une philosophie à « coups de marteau » (1973, p. 1).

Nietzsche invente donc une nouvelle conception et de nouvelles méthodes d'interpréter, qu'il appelle généalogie :

Généalogie veut dire à la fois valeur de l'origine et origine des valeurs. Généalogie s'oppose au caractère absolu des valeurs comme à leur caractère relatif ou utilitaire. Généalogie signifie l'élément différentiel des valeurs dont découle leur valeur même. Généalogie veut donc dire origine ou naissance, mais aussi différence ou distance dans l'origine. (1973, p. 2-3)

Nietzsche a été le premier à utiliser le terme de généalogie à des fins philosophiques. Michel Foucault reprendra cette méthode d'analyse et en fera un système d'interprétation qui ne suivra plus le mouvement de force nietzschéen du haut vers le bas<sup>15</sup>. Dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » Foucault explique comment ce philosophe conçoit ce terme de généalogie montrant ainsi le rapprochement avec la crise ontologique et existentielle que nous retrouvons dans l'écriture aquinienne. Foucault écrira :

Si la généalogie pose à son tour la question du sol qui nous a vu naître, de la langue que nous parlons ou des lois qui nous régissent, c'est pour mettre au jour les systèmes hétérogènes qui, sous le masque de notre moi, nous interdisent toute identité. (1971, p. 170)

Le projet foucauldien et l'œuvre aquinienne ont de nombreux points en commun, dont, bien entendu, la philosophie nietzschéenne ; ils veulent tous les deux libérer le sujet, la personne aliénée d'elle-même. Pour se rendre compte de cette aliénation, il faut partir d'un corps qui soit une essence dans l'existence, et entreprendre une généalogie des discours qui l'ont constitué. Mais ce corps reste

---

<sup>15</sup> Foucault le renversera et montrera que « Le pouvoir vient d'en bas », (1976, p. 124).

ancré dans l'existence, c'est-à-dire un corps que nous choisirons d'appeler phénoménologique.

La phénoménologie est, en effet, l'étude des essences, mais elle tente aussi de placer ces essences dans l'existence, ce qui la rapproche de l'existentialisme de Nietzsche ou même de Sartre. Il s'agit d'un complet changement d'attitude dans lequel le philosophe doit se concentrer, non plus sur la « signification » objective, comme on peut la retrouver dans les sciences, mais dans le domaine des sens directement expérimentés dans la/le « vie-monde ». Il se préoccupe d'essayer de trouver la réponse au « sens » et à l'« étant » de l'être. Pour arriver à ce but, le philosophe ne doit pas s'intéresser à la cause ultime de la finitude de l'être, mais au comment l'étant de l'être et l'être au monde sont constitués (Kockelmans, p. 665, ma traduction).

Michel Foucault n'est pas phénoménologiste dans le sens où il ne s'intéresse pas, comme pourrait le faire Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, à reconstituer un corps phénoménologique hors de la dialectique cartésienne du corps et de l'esprit, démontrant ainsi que le corps est inséparable de l'être, que le corps s'engage dans et avec le monde, que l'être est au monde. Foucault, lui, se préoccupe des formations discursives qui depuis l'origine de la société occidentale ont constitué le sujet qui peut être réduit au corps phénoménologique dont parle Merleau-Ponty : « l'étude des formations discursives demande une double réduction phénoménologique. Non seulement, l'investigateur doit délimiter sa déclaration de vérité que les actes de langage qu'il étudie sont sérieux, mais il doit aussi délimiter la signification que l'on peut donner à ces actes de langage » (Dreyfus, p. 49, ma traduction).

Sur ce corps, se greffe un tissu de relations de pouvoir dont le sujet doit devenir d'abord conscient, pour finalement arriver à s'en libérer. Il existe donc un certain structuralisme dans la pensée de Foucault, mais alors que l'on retrouve une certaine intersubjectivité mythique chez Aquin, chez Foucault, le sujet doit démontrer sa capacité d'indépendance par rapport à ces structures. Comme Nietzsche et comme Aquin, il nous a donné l'opportunité de questionner la « valeur de nos valeurs » (Bouchard, p. 17, ma traduction).

En outre, Aquin et Foucault pensent tous les deux que l'écriture est un acte, un engagement dans le monde, car ce dernier est générateur d'autres discours qui peuvent aider à libérer le sujet. Michel Foucault est un philosophe, un critique, un historien qui s'est intéressé à la formation des discours scientifiques qui investissent l'homme d'aujourd'hui. « Foucault, in short, has written the genealogy of the human sciences » (Bouchard, p. 17). Dans *l'Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, il explique comment les discours générés autour du sexe - la sexualité, exercent des relations de pouvoir qui traversent le corps, Foucault les nomme le « bio-pouvoir » (1976, p. 185). Il dit que depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il s'est développé un pouvoir sur la vie sous deux formes principales :

L'un de ses pôles, le premier semble-t-il, à s'être formé, a été centré sur le corps comme machine [...] Le second, qui s'est formé un peu plus tard, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, est centré sur le corps espèce. Ce bio-pouvoir a été, à n'en pas douter, un élément indispensable au développement du capitalisme ; celui-ci n'a pu être assuré qu'au prix de l'insertion contrôlée des corps dans l'appareil de production [...]. (1976, p. 183-185)

La sexualité représente donc la somme des discours sur le sexe. Dans sa « Préface à la transgression », Foucault donne le synopsis de ce qui deviendra son *Histoire de la sexualité* :

Ce n'est pas notre langage qui a été, depuis bientôt deux siècles, érotisé ; c'est notre sexualité qui depuis Sade et la mort de Dieu a été absorbée dans l'univers du

langage, dénaturalisée par lui, placée par lui dans le vide où il établit sa souveraineté et où sans cesse il pose, comme Loi des limites qu'il transgresse. (1963b, p. 767)

Il est vrai que les années cinquante et soixante ont vu beaucoup de théoriciens du langage et de philosophes mener des réflexions approfondies sur les formes littéraires qui s'opposaient à celles de leur temps, et qui se caractérisaient par leur volonté d'aller vers une « contre-culture » (Bouchard, p. 17). Le projet foucauldien se situe dans ce cadre-là, comme d'ailleurs celui de

Hubert Aquin.

Le sexe est sans aucun doute un sujet encore délicat dans nos sociétés occidentales. Il est entouré de tabous, de gêne. Il est toujours préférable de n'en point parler, c'est une « parole perpétuellement allusive » (Barthes, 1971, p. 30). Et pourtant, Michel Foucault montre qu'en fait le sujet a été saturé de discours sur le sexe, - Freud étant le parfait exemple de la démultiplication du dispositif discursif autour du sexe - cette saturation le rendant servile à un dispositif de relation de pouvoir appelé « bio-pouvoir », comme nous l'avons défini précédemment. Il conclut son ouvrage en déclarant que peut-être un jour nous comprendrons comment :

les ruses de la sexualité, et du pouvoir qui en soutient le dispositif, sont parvenues à nous soumettre à cette austère monarchie du sexe, au point de nous vouer à la tâche indéfinie de forcer son secret et d'extorquer à cette ombre les aveux les plus vrais.

Ironie de ce dispositif : il nous fait croire qu'il en va de notre « libération ». (1976, p. 211)

Foucault partage aussi avec Aquin, la vision d'une littérature qui transgresserait les limites de l'existence. Dans *Les mots et les choses*, il dira :

La littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale ; elle se détache de toutes les valeurs qui pouvaient à l'âge classique la faire circuler (le goût, le plaisir, le naturel, le vrai), et elle fait naître dans son propre espace tout ce qui peut en assurer la dénégation ludique (le

scandaleux, le laid, l'impossible) ; elle rompt avec toute définition de « genres » comme formes ajustées à un ordre de représentations, et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer. (1966, p. 313)

Foucault se concentre aussi sur le rapport entre le texte et l'auteur, « la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins » (1970, p. 6). Car, en premier lieu, l'écriture s'est affranchie du thème de l'expression :

[E]lle n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité ; elle s'identifie à sa propre extériorité déployée. L'écriture est toujours expérimentée du côté de ses limites ; elle est toujours en train de transgresser et d'inverser cette régularité du langage qu'elle accepte et dont elle joue ; l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles, et passe ainsi au-dehors. Dans l'écriture, [...] il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître. (1970, p. 6)

Cette poussée de l'écriture vers ses limites correspond à la volonté du sujet écrivain de se libérer des discours qui l'ont constitué et nous retrouverons dans l'écriture aquinienne la même volonté de disparaître et pourtant, dans le même temps, d'affirmer.

## LE CONTEXTE DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE

Roland Barthes insiste, comme Foucault, sur la disparition de l'Auteur. Il oppose le roman classique, où l'Auteur entretient une relation paternelle avec son œuvre, et le roman moderne, dans lequel l'Auteur s'absente, et où le scripteur « naît en même temps que son œuvre » (1968, p. 13). Pour Barthes, ce qui compte, c'est l'écriture et non la personne de l'Auteur. L'objectif du nouveau romancier c'est de laisser le langage parler, écrire « à travers une impersonnalité préalable [...], supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur) » (1968, p. 14).

L'engagement du scripteur avec son texte se retrouve dans l'utilisation par ce dernier de verbes « performatifs », forme rare « dans lequel l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le *Je Déclare* des rois ou le *Je Chante* des très anciens poètes » (1968, p. 15). En outre, il assure le caractère révolutionnaire de la littérature :

L'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer [...], en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi. (1968, p. 15)

En effet, le texte n'est plus une ligne de mots au sens unique, théologique, un « "message" de l'Auteur Dieu, mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle » (1968, p. 15).

Barthes conçoit donc la littérature sous des aspects structuralistes : « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture [...], c'est un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle » (1968, p. 16). L'Auteur ayant disparu, le scripteur le remplace et utilise « cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt » (1968, p. 17).

De plus, Barthes insiste surtout sur la place laissée au lecteur dans cette nouvelle conception de la littérature. À la mort de l'auteur correspond la naissance du lecteur :

Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples [...], mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur [...]; nous savons pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. (1968, p. 17)

Nous retrouvons la même préoccupation dans le Nouveau Roman :

Car, loin de négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son [le lecteur] concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout à fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie. (Robbe-Grillet, p. 169)

Comme Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet défend cette nouvelle façon de concevoir la littérature contre le concept classique et humaniste du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Contre l'accusation d'inhumanisme proféré par la critique de l'époque à l'égard du Nouveau Roman, Robbe-Grillet répondra : « Le nouveau roman ne s'intéresse qu'à l'homme et sa situation dans le monde [...]. L'homme est présent [dans nos livres], à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot » (1963, p. 147). Il n'en demeure pas moins que le genre romanesque demande à se renouveler :

Les formes vivent et meurent, dans tous les domaines de l'art, de tous les temps, il faut continuellement les renouveler [...]. Le nouveau roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque [...] Flaubert, Dostoïevski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett [...]. Loin de faire table rase du passé, c'est sur les noms de nos prédécesseurs que nous nous sommes le plus aisément mis d'accord ; et notre ambition est seulement de les continuer [...], de nous placer à leur suite, maintenant, à notre heure. (1963, p. 145-146)

Le projet du « nouveau roman est avant tout une recherche » (1963, p. 144).

Le nouveau romancier n'exprime pas, il recherche. « Et ce qu'il recherche c'est lui-même » (1963, p. 174). Pour Robbe-Grillet, le nouveau roman ne vise qu'à une subjectivité totale :

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin. (1963, p. 149)

Cette « subjectivité totale » se retrouve aussi dans l'autoréférentialité de son scripteur, car cet homme :

c'est le moins neutre. Le moins impartial des hommes : engagé au contraire toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire. (1963, p. 149)

On constate une étrange similitude entre les préoccupations des nouveaux romanciers et l'œuvre de Hubert Aquin. Il est surtout vrai qu'Aquin savait qu'il ne pouvait pas être libre, car le nouveau romancier constate aussi la dérégulation du monde et essaie d'y échapper : « L'homme regarde le monde et le monde ne lui rend pas son regard. L'homme voit les choses et il s'aperçoit, maintenant, qu'il peut échapper au pacte métaphysique que d'autres avaient conclu pour lui jadis et qu'il peut échapper du même coup à l'asservissement et à la peur. Qu'il peut..., qu'il *pourra*, du moins, un jour » (1963, p. 65).

Mais avant de pouvoir comprendre comment l'écriture poursuit son projet formel par ses structures éclatées, il est d'abord nécessaire d'observer comment le corps dans les romans aquiniens agit ou réagit dans sa spatialité, motricité, sexualité et sa parole.

## PARTIE II : LE CORPS

Le phénomène du corps est un phénomène plus riche, plus explicite, plus saisissable que celui de l'esprit ; il faut le placer au premier rang, pour des raisons de méthode, sans rien préjuger de sa signification ultime. (*Volonté de Puissance*, t. I, liv. II, § 228, 1977, p. 104)

Tout rapport de force constitue un corps [...], tout corps est vivant comme produit « arbitraire » des forces qui le composent. Dans un corps, les forces supérieures ou dominantes sont dites *actives*, les forces inférieures ou dominées sont dites *réactives*. Actif et réactif sont précisément les qualités originelles, qui expriment le rapport de la force avec la force. (Deleuze, 1973, p. 45)

On verra, dans l'écriture aquinienne, que le corps se situe d'abord du côté des forces réactives puisqu'il est dominé. Néanmoins, ce corps essaie d'exprimer ses forces actives créant ainsi de violentes tensions. Ces tensions cherchent par tous les moyens l'extase du corps, mais aussi sa destruction totale. Elles désirent briser, fracturer, violenter, terroriser le monde autour d'elles. Que cela soit dans *Prochain épisode* ou *Trou de mémoire*, le corps aquinien est en conflit perpétuel avec l'histoire, l'existence et l'Autre, ce qui s'explique parfaitement dans le contexte de la révolution québécoise, comme nous l'avons déjà fait remarquer. Condamné au cri de la réaction, le corps est coincé dans une dialectique réactive dont la seule issue est la mort, la « destruction active » comme le dit Nietzsche :

En fait, les forces réactives ne sont pas les mêmes et changent de nuance suivant qu'elles développent plus ou moins leur degré d'affinité avec la volonté de néant [...]. Une force réactive qui sépare la force active de ce qu'elle peut [...]; une force réactive qui fut d'abord active, mais qui devint réactive, séparée de son pouvoir, puis entraînée dans l'abîme et se retournant contre soi [...]. (1973, p. 76)

Le parallèle entre cette analyse généalogique de la décadence et les forces qui meuvent les personnages aquiniens est étonnant : « Révolution ou Suicide !!! » (*T.M.*, p. 37), ou alors : « Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire » (*P.É.*, p. 21), ou encore : « Désenchanté, affadi, je m'abîme » (*T.M.*, p. 75). Il s'agit bien d'une crise

ontologique à caractère réactif, inversé comme le confie l'entrée de son journal au 9 novembre 1962 :

Mobile secret du roman que j'ai entrepris, l'échec – celui même du roman – c'est ce qui m'est donné d'être le *substrat* ontologique, une forme – et je ne puis me réaliser que dans le sens de cet échec : le succès pour moi n'aura d'autre visage que celui de l'échec assouvi, accompli. (*JO.*, p. 251)

Dans *Prochain épisode*, le narrateur-scripteur prisonnier dira : « Condamné à une certaine incohérence ontologique, j'en prends mon parti [...]. De fait, je ne sors de rien, même pas d'ici. Je suis pris, coincé dans ma cabine hermétique et vitrée » (*P.É.*, p. 12). En effet, ce corps reste enraciné dans une terre qu'il rejette :

Je ne veux plus vivre ici, les deux pieds sur la terre maudite, ni m'accommoder de notre cachot national comme si de rien n'était. Je rêve de mettre un point final à ma noyade qui date déjà de plusieurs générations. Au fond de mon fleuve pollué, je me nourris encore de corps étrangers, j'avale indifféremment les molécules de nos dépressions séculaires, et cela m'écoeure. (*P.É.*, p. 31)

Ces problèmes ontologiques proviennent, en grande partie, d'une lucidité généalogique comme nous l'a expliqué Deleuze en parlant de Nietzsche. Une lucidité que le scripteur désire ; elle est à même de lui donner des armes de combat, mais aussi, une lucidité qu'il rejette ; sa généalogie étant trop lourde à assumer :

Deux fois conquis [...], je suis en quelque sorte le spécialiste de la conquête : j'en connais par cœur toutes les modalités d'application et tous les épisodes paranoïdes. La conquête, ça me connaît ; car j'ai eu le temps, depuis le temps, d'explorer cet état constitutionnellement oscillatoire et cet aller et retour écoeurant entre l'exaltation et la narcose, entre une tentative de révolution et le suicide. (*T.M.*, p. 38)

Foucault, dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », nous donne son interprétation de ce que Nietzsche entendait par le terme généalogie : « Il faut savoir reconnaître les événements de l'histoire, ses secousses, ses surprises, les chancelantes victoires, les défaites digérées, qui rendent compte des commencements, des atavismes et des hérédités » (1971, p. 150). Pierre X.

Magnant, dans son portrait généalogique, montre bien les atavismes, les hérédités et les tumultes qui les accompagnent :

(Je suis d'ascendance bulgare, deuxième génération, côté maternel, avec une goutte de sang cri : la goutte qui fait déborder le cher calice) [...]. Le Cri est mort en moi. Scalpé par l'autre clan de ma solution génétique. L'homme tribal, coureur des bois, s'est fait assimiler par l'homo bulgarus qui, à son tour, s'est fait assimiler par le vulgaire Canadien français. (T.M., p. 37)

Foucault, après avoir fait le lien entre la généalogie et l'histoire, les relie au corps :

Enfin, la provenance tient au corps. Elle s'inscrit dans le système nerveux, dans l'humeur, dans l'appareil digestif [...], c'est le corps qui porte, dans sa vie et sa mort, dans sa force et sa faiblesse, la sanction de toute vérité et de toute erreur, comme il porte aussi, et inversement, l'origine - provenance. (1971, p. 153)

Le narrateur-scripteur de *Prochain épisode* dira : « Soudain me voilà terrassé, emporté avec les arbres et mes souvenirs à la vitesse de propagation de cette onde cruelle, charrié dans la vomissure décantée de notre histoire nationale, anéanti par le spleen » (P.É., p. 67). Foucault continuant de décrire comment la généalogie de Nietzsche entretient un rapport étroit avec le corps, finit par expliquer :

Le corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi [...], volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant l'homme. (1971, p. 154)

Nous retrouverons exactement le même mouvement du corps dans *Prochain épisode*. Le corps du narrateur est enfermé pour action terroriste et fait ainsi l'histoire. Le corps étant marqué par l'expérience, conduit à une dissociation du Moi. Le processus d'écriture s'engage ainsi, le narrateur voulant s'échapper de sa prison physique, invente une histoire de terroriste en Suisse. Ce processus conduit à l'effritement du corps : le narrateur devient le héros de son histoire d'espionnage et au moment d'exécuter son crime, il se retrouve incapable de

passer à l'acte. Le processus d'enfermement du narrateur s'est répercuté sur la capacité d'agissement du héros. Dans le même temps, ce processus d'écriture se désagrège - symbolisé par la fuite, la noyade, l'impuissance - puisque l'histoire finit par le ruiner, elle le conduit infailliblement à remettre à plus tard la révolution tant souhaitée.

## MOTRICITÉ/SPATIALITÉ

Dans *Prochain épisode*, la motricité et la spatialité du corps sont liées à la thématique de la révolution et à l'acte terroriste terrifiant qui s'incarne dans le corps médiatisé, bien entendu, par le langage :

Il sera grand temps de frapper à bout portant, dans le dos si possible. Le temps sera venu de tuer et celui, délai impérieux encore, d'organiser la destruction selon les doctrines antiques de la discorde et les canons de la guérilla sans nom ! Il faudra remplacer les luttes parlementaires par la guerre à mort. Après deux siècles d'agonie, nous ferons éclater la violence déréglée, série ininterrompue d'attentats et d'ondes de choc, noire épellation d'un projet d'amour total. (*P.É.*, p. 166)

En effet, cette révolution n'est pas uniquement québécoise, mais bien universelle, et permanente. En outre, elle est rêvée, souhaitée ardemment comme la brûlure incandescente et fulgurante que l'on retrouve dans l'extase de l'acte d'amour.

Dans sa superbe poésie, l'incipit du livre nous éclaire sur la situation de l'écrivain québécois qui essaie de faire la révolution et qui correspond sans aucun doute à la première mise en abyme de ce livre :

Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes. (*P.É.*, p. 5)

Dès la première phrase, le lecteur est averti que la révolution québécoise sera un échec, symbolisé par la flamboyante révolution cubaine, ici refroidie et noyée dans les eaux calmes du Rhône. Ce calme fait sans doute référence à la passivité

des Québécois et à leur neutralité fédéraliste comme la neutralité légendaire des Suisses ayant eux-mêmes échoué à six reprises leurs révolutions<sup>16</sup>. La proposition circonstancielle de temps, « pendant que je descends au fond des choses », réfère non seulement au processus de noyade, central au roman, mais aussi à la lucidité que le narrateur détient quant à la possibilité de réussite de la révolution tant rêvée.

C'est donc l'échec qui domine le roman, la critique littéraire est unanime à ce sujet : « L'échec, voilà mon obsession – ma seule passion est celle que je retrouve, à un niveau collectif, dans l'histoire du Canada français » (JO., p. 251).

Cet échec de la révolution est vécu personnellement, il affecte directement le corps puisque celui-ci se retrouve enfermé. L'échec de la révolution est donc ressenti comme une blessure corporelle :

La révolution que j'appelle m'a blessé. Les hostilités n'ont pas encore commencé et mon combat est déjà fini. Hors combat prématurément, évacué vers l'intérieur loin de la ligne de feu, je suis blessé de guerre ; mais quelle blessure cruelle, car il n'y a pas encore de guerre selon la lettre. C'est ma blessure. Mon pays me fait mal. Son échec prolongé m'a jeté par terre. (P.É., p. 91)

« Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve » fait directement référence à l'enfermement du corps mais cette fois à cause du processus d'écriture, qui le conduit dans une glissade et une noyade du corps :

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

---

<sup>16</sup> « La corrélation décelée par le héros narrateur entre sa propre situation et celles des Helvètes suggère évidemment un rapport analogique entre la situation du Québec et celle des nations conquises par César au cours de son expansion de l'empire romain » (Smart, p. 36).

est mon avenir, plonger mon<sup>17</sup> gestuaire unique et ma profession. Je me noie. (*P.É.*, p. 18)

La motricité du corps dans *Prochain épisode* correspond ainsi en premier lieu à l'immobilisme forcé, à un sentiment de profonde claustration ; le corps est impuissant, incapable d'agir dû à son manque de liberté :

Condamné à la noirceur, je me frappe aux parois d'un cachot qu'enfin, après trente-quatre ans de mensonges, j'habite pleinement et en toute humiliation. Je suis emprisonné dans ma folie, emmuré dans mon impuissance surveillée, accroupi sans élan sur un papier blanc comme le drap avec lequel on se pend. (*P.É.*, p. 23)

Le corps, étant réduit à l'impuissance par sa rétention en captivité, supplée à son déficit par l'écriture. Elle sera enjointe de le libérer de son carcan insupportable : « J'écris d'une écriture hautement automatique et pendant tout ce temps que je passe à m'épeler, j'évite la lucidité homicide » (*P.É.*, p. 11). Si au départ l'écriture devait être la création d'un roman policier, elle devient en fait de plus en plus autobiographique. En outre, cette tâche libératrice prescrite à l'écriture deviendra de plus en plus consciente, donnant lieu à des états d'âme sur le processus d'écriture ; l'immobilisme du corps rappelant le narrateur-scripteur dans sa cellule :

Je regarde immobile mon propre néant qui défile au passé [...] Le réel autour de moi, en moi, me distance : mille cristaux éblouis se substituent à la fuite du temps. Je suis arrêté dans ma course. Rien n'avance, sinon ma main hypocrite sur le papier. Et de ce mouvement résiduaire qui s'éternise, j'induis l'oscillation cervicale qui le commande, onde larvaire qui survit imperceptiblement pendant que le coma le contredit, puisqu'elle contient le principe même de son contraire. (*P.É.*, p. 114-115)

Ce passage correspond au moment où le héros terroriste québécois a déjà échoué une première fois dans sa mission de tuer H. de Heutz. En fait, plus le récit avance et plus l'identité du narrateur s'effrite : « Tout s'effrite au passé » (*P.É.*, p.

---

<sup>17</sup> L'édition de chez Leméac de 1992, propose « ma gestuaire unique » (p. 22).

9) ; « j'ai peur de me réveiller dégénéré, complètement désidentifié, anéanti. Un autre que moi, les yeux hagards et le cerveau purgé de toute antériorité, franchira la grille le jour de ma libération » (*P.É.*, p. 43) ; « je n'aperçois qu'une masse protozoaire et gélatineuse qui m'épuise et me ressemble » (*P.É.*, p. 65). Amaryll Chanady confirme ce « désagrégement » progressif de l'identité du héros narrateur : « D'ailleurs, l'identité du narrateur-protagoniste semble vaciller pendant tout le roman entre son aspect de révolutionnaire, celui de l'artiste incapable d'agir, et celui de grand déprimé » (1986, p. 48).

Cette écriture va prendre contrôle du corps, le dissoudre, et l'emmener avec elle dans ses pérégrinations « fluantes » et fluctuantes. En effet, le processus d'écriture se retrouve dans une triple situation : celle du corps immobilisé dans sa prison, que nous venons de voir et qui a tendance à être suicidaire ; celle frénétique de l'amour de la révolution qui correspond à l'amour pour K chez le héros en Suisse :

Ton pays m'engendre révolutionnaire : sur ton étendue lyrique, je me couche et je vis. Au fond de ton ventre de nuit, je frappe en m'évanouissant de joie, et je trouve la terre meurtrie et chaude de notre invention nationale. Mon amour, tu m'es sol natal que je prends à pleines mains, sol obscur fuyant que je féconde et où je me bats à mourir, inventeur orgueilleux d'une guérilla infinie. (*P.É.*, p. 137)

Et finalement, K se rattache également aux états d'âme de ce héros révolutionnaire qui n'est autre que le narrateur-scripteur. Ce langage se traduit par un cycle de faiblesse et de force, soit par des injonctions à la violence, soit par un affaiblissement général de la volonté. Dans le même paragraphe, nous retrouvons ce mouvement :

Je n'ai plus de force. J'avais donc édifié toute mon existence sur ce peu d'âme. Je me désintègre en éclats désordonnés. L'écoulement désastreux du temps et de ma puissance me fait frémir. [...] Enfanter le tumulte, m'emplir de guerre et de conjuration, me consumer dans les préparatifs interminables d'un combat, tel sera mon avenir ! (*P.É.*, p. 131)

Dans le paragraphe suivant, le même mouvement se fait ressentir mais la révolution est symbolisée dans l'amour physique avec K : « La violence m'a brisé avant que j'aie eu le temps de la répandre. Je n'ai plus d'énergie ; ma propre désolation m'écrase [...] Je suis un peuple défait qui marche en désordre dans les rues qui passent en dessous de notre couche... » (*P.É.*, p. 132). Le corps suit donc un mouvement de descente et de remontée par rapport à un point fixe : celui de sa cellule, comme nous l'explique très bien Françoise Maccabée-Iqbal :

Le mouvement de noyades et de remontées correspond à l'écartèlement douloureux d'un personnage plongé dans la disjonction c'est-à-dire dans un univers où s'affirment les oppositions qui s'excluent. Ainsi, ce personnage, miné par l'impuissance, rêve d'une puissance qui lui accorderait le pouvoir d'inventer sa vie. [...] D'où, pour cet actant deux attitudes possibles : la plongée dans l'abîme qui contraint à la contemplation de soi et par conséquent à une sorte d'immobilisme, ou la fuite vers le dehors, qui fait vivre au rythme affolant du mouvement, vie qui s'enfonce dans les profondeurs de l'être ou qui se diffuse à la surface des choses. (1978, p. 20)

La motricité ne peut se faire que verticalement<sup>18</sup> c'est-à-dire à l'opposé du plan horizontal normal pour le mouvement humain : « Et que je vole enfin ! » (*P.É.*, p. 31). Ce mouvement de descente et de remontée se retrouvera aussi dans les conduites alpestres du terroriste en Suisse. D'une manière générale, *Prochain épisode* montre un corps à la motricité impuissante ; le geste ne peut être effectué, mené à terme. Cette motricité est elle-même incluse dans un espace qui touche à l'asphyxie par son cloisonnement :

Ici, mon seul mouvement tente de nier mon isolement ; il se traduit en poussées désordonnées vers des existences antérieures où, au lieu d'être prisonnier, j'étais propulsé dans toutes les directions comme un missile débauché. De cette contradiction vient sans doute la mécanique ondulatoire de ce que j'écris : alternance de noyades et de remontées. (*P.É.*, p. 89)

---

<sup>18</sup> « Puisque la plongée engendrait le mouvement romanesque de noyades et de remontées, ce mouvement amène à conclure que le déplacement dans la fosse liquide s'oriente surtout selon une perspective verticale » (Iqbal, p. 43).

C'est comme si le corps de ce narrateur-scripteur-héros se trouvait dans un sablier, coincé au milieu de sphères gigantesques. Les deux seuls mouvements sont soit la chute vertigineuse, soit la projection vers un optimisme tout aussi dévastateur. La réaction du corps est violente et douloureuse :

Cracher le feu, tromper la mort, ressusciter cent fois, courir le mille en moins de quatre minutes, introduire le lance-flammes en dialectique, et la conduite-suicide en politique, voilà comment j'ai établi mon style. J'ai frappé ma monnaie dans le vacarme à l'image du surhomme avachi. Pirate déchaîné dans un étang brumeux, couvert de Colts 38 et injecté d'hypodermique grisantes, je suis l'emprisonné, le terroriste, le révolutionnaire anarchique et incontestablement fini ! (*P.É.*, p. 20)

Nous aurons remarqué, bien entendu, la relation directe avec la philosophie de Nietzsche dans les références, premièrement au surhomme qui ici se retrouve rabaisé par sa condition de prisonnier, puis à l'anarchiste voulant ainsi détruire toutes les idéologies, et bien entendu tout le caractère dionysiaque de ce héros, par la violence chaotique qu'il rêve d'engendrer.

Si la motricité du corps dans ce roman semble à tout moment compromise par sa vertigineuse verticalité, l'espace, lui, s'ouvre indéfiniment, non seulement loin des frontières du Québec mais aussi loin dans le temps. Pour en revenir à la dernière proposition de l'incipit : « et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes », elle continue sur la lancée de la thématique « fluante » révolutionnaire et nous retrouvons aussi l'aspect lucide dans la découverte qu'il est nécessaire de renverser la morale par l'inversion de l'image normale du monde : qui représente l'inversion dionysiaque. De cette manière, cette inversion est moins dialectique qu'elle n'y paraît<sup>19</sup> car elle est en perpétuel mouvement puisqu'elle s'étend jusqu'à l'empire romain « pour se mêler au grand courant de l'histoire et disparaître, anonyme et universelle dans

le fleuve puissant de la révolution ! » (*P.É.*, p. 31). Il s'agira dans sa spatialité d'un espace mythique où le temps disparaît, et où l'histoire ne fait que recommencer. Nous retrouvons, là encore, l'éternel retour nietzschéen.

Puisque nous sommes dans le registre du mythique, il est à noter que le corps de K est aussi mythique<sup>20</sup> puisqu'il symbolise l'art d'engendrer toutes les révolutions, qu'il est le sol du pays et aussi l'instigateur du processus d'écriture :

Et notre étreinte du lever du jour, lutte serrée, longue mais combien précise qui nous a tués tous les deux, d'une même syncope, en nous inondant d'un pur sang de violence ! (*P.É.*, p. 31)

Écrire est un grand amour. Écrire c'était t'écrire [...]. Ainsi, mon livre à thèse n'est que la continuation cryptique d'une nuit d'amour avec toi, interlocutrice absolue à qui je ne puis écrire clandestinement qu'en m'adressant à un public qui ne sera jamais que la multiplication de tes yeux [...]. L'amour est le cycle de la parole. Je t'écris infiniment et j'invente sans cesse le cantique que j'ai lu dans tes yeux ; par ces mots, je pose mes lèvres sur la chair brûlante de mon pays et je t'aime désespérément comme au jour de notre première communion. (*P.É.*, p. 66)

À l'image de sa compagne qu'il a malheureusement perdue, ce narrateur devient, lui aussi, rapidement mythique :

*Désespoir*  
Le vague à l'âme s'infiltré en moi par toutes les valves de la lecture et de l'ennui. Entre l'avant-dernière phrase et celle-ci, j'ai laissé couler quatre ou cinq révolutions nationales, un nombre égal d'empires, de saintes alliances et de joyeuses entrées. Dans ce même interstice, j'ai vu une dizaine de révolutions tourner à l'échec, à commencer par la révolution de Genève de 1781, celle des Provinces-Unies des Pays-Bas en 1787, celle des Pays-Bas autrichiens et de Liège. En moins de vingt-quatre heures, j'ai vécu sans déroutir de 1776 à 1870, du Boston Tea Party au Camp de la Misère sur la Meuse non loin de Sedan, cherchant à me nourrir de l'eau dure de mes souvenirs. Depuis hier, quelque part entre H. de Heutz et Toussaint Louverture, j'immerge dans l'eau séculaire des révolutions. J'ai frémi aux mille suicides de Tchernychevski et au romantisme insurrectionnel de Mazzini. Ces grands frères dans le désespoir et l'attentat sont à peine moins présents en moi que les patriotes, mes frères inconnus, qui m'attendent dans le secret et l'impatience. Me reconnaîtront-ils ? (*P.É.*, p. 92)

<sup>19</sup> La plus grande partie de la critique, Patricia Smart en premier, comprend *Prochain épisode* dans une « dialectique de l'art et du pays » comme le titre de son ouvrage nous l'indique.

<sup>20</sup> Iqbal la verra comme Déméter : « Comme Déméter, K est cette femme qui a le pouvoir de faire germer le semence de l'homme et de lui faire récolter une abondante moisson » (1973, p. 49) ; Mocuais dira : « Par dessus tout, elle est la Femme mythique, la mère qui donne la vie et que le héros tente, au cours de sa quête, de perpétuellement retrouver, l'amante ultime et ultimement, la mort » (1978, p. 32).

Dans tout le roman, il invoque des espaces multiples qui vont le rendre un personnage mythique<sup>21</sup> : toute l'Amérique du Nord, toute l'Europe occidentale, les pays du Maghreb, les Caraïbes, l'Afrique, en fait tous les pays qui ont été plus ou moins influencés par l'hégémonie du monde romain, ou les puissances qui l'ont reproduite. Ces espaces géographiques représentent une opportunité idéale de convoquer toutes les grandes périodes historiques révolutionnaires et où elles se sont produites, comme nous venons de le voir. Ces mouvements dans l'espace et le temps sont des palliatifs à l'enfermement du héros. Pierre-Yves Mocquais explique : « De même qu'il existe dans *Prochain épisode* une opposition entre les deux espaces, l'un de la clôture et l'autre de l'ouverture », le temps se dédouble entre « le présent et le couple passé-futur<sup>22</sup> » (1985, p. 19) :

Chacune de ces deux dernières dimensions constitue une temporalité compensatoire. Elles tendent de surcroît à l'atemporalité, vers un absolu en dehors du temps : d'un côté le temps historique perçu comme éternel car il transcende et dépasse le temps d'une vie humaine ; de l'autre le temps de l'avenir révolutionnaire, éternel car il verra l'avènement d'un nouvel Éden. (1985, p. 19)

Mocquais ne parlera pas de l'éternel retour mais du « cycle dionysiaque » (1985, p. 48). Il ajoute : « C'est en plaçant son écriture dans le cadre d'une philosophie de l'Histoire, le narrateur affirme implicitement sa foi en la capacité de répétition de l'Histoire » (1985, p. 20).

Le narrateur est enfermé et son héros va vivre dans des espaces qui vont directement l'emprisonner comme dans le cas de son interminable attente de H.

---

<sup>21</sup> Anthony Purdy écrit : « En effet, le réel échappe sans cesse à ce héros hanté par les mythes » (1985, p. 117).

<sup>22</sup> Iqbal explique à cette occasion : « Ce temps qui assimile et entrelace illusion, remémoration, histoire, onirisme joue, à l'instar de l'ensemble du récit, sur plusieurs plans à la fois. Il s'assimile à un trajet qui entraîne sous la forme de reminiscence, d'extase de vision et de fantasme l'être là où il veut : en arrière (passé), en avant (futur), dans le maintenant (présent), dans l'instant et dans l'éternité. Cette localisation successive en différents points de la durée ne se présente pas comme un mouvement discontinu mais comme un continuum physique d'un narrateur qui vit constamment dans le moment présent » (1978, p. 32).

de Heutz dans le château d'Échandens : « Peut-être suis-je emmuré ici pour tout le week-end, vraiment empiégé dans ce cachot festonné, incapable de m'en évader » (*P.É.*, p. 131). Il faut donc comparer l'espace initial de l'action, c'est-à-dire donné dès la première page du roman : « J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré d'une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé » (*P.É.*, p. 5) ; et l'espace où se déroule l'action, la Suisse et surtout les Alpes : « Capable d'un seul regard de saisir la trouée sauvage [...]. Je contemplais l'incomparable écriture de ce chef-d'œuvre anonyme fait de débris, d'avalanches, de zébrures morainiques et des éclats mal taillés d'une genèse impitoyable » (*P.É.*, p. 103). Iqbal voit dans cette description « un désir de situer l'action dans un milieu conforme à l'itinéraire spirituel du héros » (1978, p. 36). Elle ajoutera que tout le roman est en spirale comme la description des Alpes : « ce paysage interrompu qui se déploie en un cirque évasé » (*P.É.*, p. 103), qui n'est pas sans rappeler le thème de l'éternel retour.

Cet itinéraire du héros qui est aussi celui du narrateur-scripteur correspond sans doute au projet dionysiaque de destruction sauvage des forces réactives de la société qui l'a enfermé, « [d]éployant une logique aberrante mais lucide, il appelle le règne de l'action et de la violence » (Iqbal, p. 29). En fait, dans ce roman, les forces actives du narrateur-scripteur ont été séparées, soustraites, divisées de ce qu'elles pouvaient par les forces réactives : l'enfermement. La volonté de néant a été plus forte que les déflagrations amoureuses d'une révolution mythique, anarchique et rêvée.

La révolution se fera donc au *Prochain épisode*, et elle y sera accomplie encore grâce aux artifices de Dionysos, à travers le personnage de Pierre X.

Magnant. Ce dernier, dans sa volonté de néant, engendrera une violence extrême avec les autres, et en particulier les femmes, et une conduite-suicide, qu'il réalisera à la fin du roman. Néanmoins cette « dissémination » (Barthes, 1971, p. 12) de la violence laissera des traces écrites, un enfant et un *Trou de mémoire*. Il apparaîtra clair que ce deuxième roman achève l'acte tant désiré dans le premier.

Smart écrit que :

*Trou de mémoire* représente [...] l'aboutissement logique de l'aventure romanesque de *Prochain épisode* [...] Il nous semble évident que le deuxième roman prend son point de départ à l'endroit précis où le premier s'est terminé, en ce sens que l'auteur y accepte l'identité d'écrivain vers laquelle l'a mené son premier roman. (1973, p. 67)

## LA SEXUALITÉ/LA TRANSGRESSION

Foucault parle des pratiques discursives sur la sexualité, qui se manifestent dans l'écriture de Sade ou de Freud comme une « transgression », qui finit par détruire le langage qui la véhiculait, dans une quête sans fin :

Ce qui caractérise la sexualité moderne, ce n'est pas d'avoir trouvé, de Sade à Freud, le langage de sa raison ou de sa nature, mais d'avoir été, et par la violence de leurs discours, « dénaturalisée », - jetée dans un espace vide où elle ne rencontre que la forme mince de la limite, et où elle n'a d'au-delà et de prolongement que la frénésie qui la rompt. (1963b, p. 751)

Encore une fois, il s'agit bien là d'un problème ontologique, qui reste en relation directe avec le corps :

Le jeu instantané de la limite et de la transgression serait-il de nos jours l'épreuve essentielle d'une pensée de l'« origine » à laquelle Nietzsche nous a voués dès le début de son œuvre, - une pensée qui serait absolument et dans le même mouvement, une Critique et une Ontologie, une pensée qui penserait la finitude de l'être ? (1963b, p. 757)

La figure nietzschéenne de la transgression est bien évidemment Dionysos :

*Dionysos* : sensualité et cruauté. L'instabilité des choses pourrait être interprétée, comme la jouissance d'une force qui engendre et détruit, comme une création perpétuelle. (*Volonté de Puissance*, t. II, liv. IV, § 540, 1977, p. 143)

L'être le plus débordant de vie, le dionysiaque, dieu ou homme, peut se permettre non seulement de regarder l'énigmatique et l'effrayant, mais de commettre aussi l'effroyable, et de se livrer à n'importe quel luxe de destruction, de bouleversement, de négation ; la méchanceté, l'insanité, la laideur qui lui semblent permises en vertu d'un excès de forces créatrices qui peuvent faire du désert même un sol fécond. (*Le Gai Savoir*, liv. V, § 370, 1977, p. 144)

Voilà un portrait fidèle de Pierre X. Magnant, l'une des voix narratives de ce texte en puzzle<sup>23</sup> (Mocquais, p. 63). En effet, ce pharmacien drogué ne rêve que d'engendrer la révolution au Québec en semant la terreur par la violence du crime et du viol<sup>24</sup> :

Ce matin-là, je suis passé à la terreur totale, sans frein, sans nuance politique, sans aucune différenciation [...] L'acte même de semer la terreur ressemble impudiquement à tout ensemencement du ventre, à cette différence toutefois qu'il ne tient nullement compte de la mutualité du plaisir ; c'est un viol. (*T.M.*, p. 131)

Dans la lettre d'Olympe Ghezso-Quénum que reçoit Magnant débutant le roman, Magnant est décrit en héros révolutionnaire, « perfectionniste du mal » (*T.M.*, p. 10). Dès que cet être dionysiaque prendra la parole, il s'affichera comme un Zarathoustra<sup>25</sup> habité par l'esprit du dieu grec, le maître de l'éternel retour (Deleuze, (1973), p. 19) : « J'étonne, j'éblouis, je m'épuise. [...] J'existe, il est vrai, avec une telle intensité [...] » (*T.M.*, p. 17) ; « Je suis le tout-puissant » (*T.M.*, p. 23) :

Je suis condamné à rêver d'une forêt dans l'Engadine où je marcherai avec lassitude dans les pas d'un autre, plus grand que moi, mais qui est mort ensorcelé par son éternel retour. Mais marcher fatigue ; même les arbres magiques de Sil Maria ne me protégeraient pas d'un désespoir écrit d'avance dont je n'écrirai jamais la première version\*\*. La vie est écrite d'avance. (*T.M.*, p. 127)

Cette citation renvoie à une note de bas de page : « \*\*Ce culte de P. X. Magnant pour Nietzsche date sans doute de ses lectures de collège. »

---

<sup>23</sup> Nous étudierons les voix narratives de ce roman dans la troisième partie, comme l'un des aspects baroques et formels de l'écriture aquinienne.

<sup>24</sup> « L'association viol-violence-terrorisme sans nuance constitue le credo où repose la puissance nocturne du révolutionnaire » (Iqbal, p. 74).

<sup>25</sup> Iqbal comparera Magnant à Zarathoustra lors de la métamorphose par son crime (1978, p. 71).

Chez cet être, le problème ontologique est lié incontestablement à la révolution québécoise et à l'Histoire, comme nous le faisait apercevoir Foucault et comme le pense Iqbal, lorsqu'elle dit qu'« il est dorénavant permis de spéculer sur une polarisation qui réfléchirait drogue, sexualité, crime parfait, blasphèmes, révolution comme anneaux d'une même chaîne : celle de la transgression des normes d'une société » (1978, p. 93). Magnant confirme : « Enfin, j'ai accompli quelque chose ; en tuant Joan, j'ai engendré l'histoire d'un peuple sevré de combat et presque mort de peur à force d'éviter la violence... » (*T.M.*, p. 97). M.-Pierrette Malcuzyński voit dans l'attitude de Magnant un « terrorisme sexuel » : le meurtre de Joan en arrive à représenter une tentative ratée de conquête nationale (1986, p. 487).

Sans conteste, ce personnage prend plaisir à terroriser « le nihilisme des forces réactives (mauvaise conscience, ressentiment et idéal ascétique) » (Deleuze, 1973, p. 39), mais le caractère réactif de son action le ramène à une volonté de néant due à sa mauvaise conscience, et au ressentiment dont il souffrira par rapport à son crime. En effet, en tant que « conquis absolu » (*T.M.*, p. 38), rien ne lui appartient en propre (*T.M.*, p. 96), il oscille en permanence « entre une tentative de révolution et une tentative de suicide » (*T.M.*, p. 38) : « La seule compensation du conquis absolu serait de comprendre pourquoi et de quelle incroyable façon dont il se fait enculer par l'histoire » (*T.M.*, p. 38). Il choisira donc le crime, qu'il prêchera inlassablement :

Car j'ai compris une fois pour toutes que la révolution est un crime, rien d'autre. Le reste [...], relève de la légalité dont la transgression, pour être valable, doit être violation violente et totale ! Le crime, l'acte social numéro un, se trouve le fondement même des sociétés [...], la morale sociale n'est rien d'autre que l'envers du crime. (*T.M.*, p. 92)

Néanmoins, il faut aussi rattacher la révolution à une compréhension plus large, s'étendant au cosmos, à l'éternel retour dans la création d'une généalogie :

Je m'installe d'emblée dans la révolution permanente [...], il y a bien des façons d'être permanent et de faire indéfiniment la révolution selon les schèmes ellipsoïdaux de la rotation. Hostie, je n'ai qu'à me laisser emporter par l'instant glissant et par le vertige insensé de celui qui porte une grenade incendiaire à la place du cœur. (T.M., p. 61)

Dans le même passage, il fera référence au sexe et à Héraclite, qui dans la philosophie de Nietzsche correspond au penseur tragique de l'éternel retour (Deleuze, (1973), p. 27-28) :

Il en va de même de l'acte sexuel : on ne se couche jamais deux fois dans le même lit, on ne se baigne jamais deux fois avec la même partenaire héraclitienne. Chaque orgasme me fait dériver d'un archétype qui – il faut bien le dire – n'est rien d'autre que la création du monde ou quelque chose du genre... (T.M., p. 61-62)

Dionysos étant, bien entendu, le symbole de la vie et de l'éternel retour :

La vie éternelle, l'éternel retour de la vie [...], affirmation triomphante de la vie au-dessus de la mort et du changement ; la vie véritable comme prolongement collectif par la procréation, par les mystères de la sexualité. Le mot Dionysos signifie tout cela... (*Le Crépuscule des idoles*, § 4 et § 5, 1977, p. 154)

La transgression se fera donc par les drogues et le sexe, dans un éternel retour de destruction et de recreation (Iqbal, p. 96). En fait, ces deux actes immoraux conduisent d'abord à l'extase et à la fulguration<sup>26</sup> : « Le liquide archi-pyrétique de la vie m'inonde avec une violence qui me fait jaillir à tout coup [...], la magie m'agite et me fait déplafonner de jouissance » (T.M., p. 18), ou encore : « Véritable corps glorieux, je suis ma propre fulguration [...], l'orgasme qui n'en finit plus de me faire éclore dans une mousse mentale absolue » (T.M., p. 20). Voilà ce qu'il dit à propos de la drogue et remarquons les correspondances avec l'acte sexuel. Alors que Pierre et Joan sont en voyage à Londres et qu'il vient de procurer un orgasme à sa partenaire, Pierre dit : « Jamais par la suite, sinon

l'autre nuit au laboratoire [il parle du meurtre], Joan et moi n'avons éprouvé une telle fulguration [...] » (*T.M.*, p. 67) ; ou encore « Aimer une autre femme et, une fois de plus, rechercher passionnément en elle une identité fulgurante que je devais garder secrète » (*T.M.*, p. 135).

La drogue et le sexe serviraient de palliatifs à son manque d'être comme le fait remarquer l'éditeur quand il dit que Magnant était « infirme devant le réel et presque incapable de l'affronter » (*T.M.*, p. 123), sans prendre de drogue préalablement : « Ce réel qui le terrassait inclut tout ce qu'on peut désigner de réel, donc, au premier titre, les relations sexuelles avec les femmes » (*T.M.*, p. 123). Mais nous retrouverons le même sentiment de plénitude, d'extase et de fulguration chez le frère presque « jumeau » de Magnant, Ghezso-Quénum (*T.M.*, p. 5) : « Pour tout dire, RR et moi, nous avons hurlé ce n'est pas permis de le faire... » (*T.M.*, p. 215) :

[J]e me suis senti divinement réveillé, soulevé par un plaisir intense [...]. Ce plaisir onirique me semblait durer depuis des éternités ; puis j'ai ouvert les yeux : RR était sur moi, assise presque, et elle se frottait contre moi en se balançant et chantonnant comme pour accompagner sa jouissance [...], son orgasme s'est désintégré en une série de cris suraigus et en secousses interminables, au terme desquelles je suis mille fois mort de plaisir en elle... S'était-elle au moins aperçue de cet intermède fulgurant ?... (*T.M.*, p. 205)

Incontestablement, cet épanchement de violence se veut terrifiant, dans son animalité traduite surtout par des cris suraigus. Magnant décrira ses orgasmes avec Joan devant les singes<sup>27</sup> du laboratoire de McGill, où Joan travaille, de la même manière que ceux d'Olympe :

---

<sup>26</sup> Deleuze parle de la philosophie de Nietzsche en terme de « fulguration » (1973, p. 223).

<sup>27</sup> La mention des singes de McGill revient à de nombreuses reprises : « singes onanomanes » ; « singes pollués » ; « le même congrès international des singes à vaccin » ; « Il faut bien que ces Macaques Rhésus soient des fins d'espèces pour ne pas se mettre à parler » ; « les policiers ne prennent jamais les singes au sérieux » pour ne citer que quelques exemples. Il est possible

[T]on corps [...], n'est plus parcouru par les secousses et les convulsions qui, invariablement, faisaient hurler les singes en chœur. Je me souviens de ce cri strident qui jaillissait de tous les coins du laboratoire, comme pour scander l'orgasme de Joan et aussi multiplier en décibels jusqu'à ce que le module de son plaisir, ponctué d'ultrasons, engendre mon spasme et mon cri de mort. (*T.M.*, p. 27)

C'est encore ce cri orgasmique collectif qui terrorisera Magnant lors de son discours, devant les huit cents révolutionnaires de l'hôtel Windsor : « Le fracas subit de cette jouissance collective m'a fait comprendre que je venais de perpétrer un viol impudique au terme duquel la partenaire multiple a échappé un cri rauque de plaisir » (*T.M.*, p. 46).

D'une manière générale, la violence sexuelle doit servir à engendrer la transformation du monde selon les prescriptions dionysiaques suivies par Magnant : « Je suis né à la révolution en prononçant les paroles sacramentelles qui, de fait, ont engendré plus de réalité que jamais les entreprises ne l'avaient fait » (*T.M.*, p. 48) ; « L'acte même de semer la terreur ressemble impudiquement à tout ensemencement du ventre » (*T.M.*, p. 131) ; « en tuant Joan, j'ai engendré l'histoire d'un peuple [...] » (*T.M.*, p. 97). Iqbal pense que si « la transgression par le blasphème s'adressait à un non-pays, et à un non-peuple, la transgression par l'érotisme s'adresse beaucoup à un désir de transformer cette absence en présence, à un désir de s'enfanter soi-même pour pouvoir enfanter un peuple » (1978, p. 101) :

Avec la distance et le recul, je puis maintenant comprendre que je n'ai fait que chercher dans les bras de chaque partenaire amoureuse l'image du révolutionnaire que j'ai fini de devenir secrètement, image que chacune d'elles cherchait en moi, mais qu'elle n'avait pas le temps d'identifier puisqu'il me fallait déjà consacrer l'heure suivante à une nouvelle matrice révolutionnaire. (*T.M.*, p. 135)

Nous avons reconnu depuis longtemps :

---

d'interpréter leur présence de la même manière que Zarathoustra qui disait : « Jadis vous avez été

[L'*orgiasme* des fêtes dionysiaques du printemps [qui] suscitait soudain et simultanément : l'anéantissement de l'individuation, l'horreur de l'unité détruite, l'espoir d'une nouvelle création du monde, bref ce frisson délicieux où sont indissolublement unis le plaisir et la terreur. (*Naissance de la Tragédie*, fragment d'une première rédaction, 1977, p. 153)

Cet engendrement est celui de la destruction par la violence et qui est dû au sentiment d'impuissance du doublement colonisé narrateur : « Mon comportement sexuel est à l'image d'un comportement national frappé d'impuissance ; plus ça va, plus je sens bien que je veux violer » (*T.M.*, p. 92).

Pourtant, ce sentiment d'impuissance va se retourner contre lui. En effet, l'éternel retour détient en lui tout l'extrême négatif destructeur de ses extases fulgurantes, « le narrateur souligne ainsi que la vie magnifiée, à laquelle hisse l'extase, entraîne presque invariablement la mort » (Iqbal, p. 153). En effet, la drogue symbolise la chute vertigineuse dans le néant :

Je suis, à proprement parler, possédé ; mais je sais qu'une dépossession rapide succédera à mon trop pur plaisir [...]. Je ne possède jamais ; je brûle, j'immane, je caresse à mort, je fais perdre la raison, je combats la lucidité [...], car la lucidité, j'en sais quelque chose, c'est la chute – la cassure rythmique qui prélude à la dépression. (*T.M.*, p. 25)

Le sexe, après le meurtre de Joan, se traduira par un dégoût morbide qui conduira à l'impuissance, à la fatigue :

[...] oui, dès l'instant où elle a fait son apparition et dès l'instant où je suis entré en elle, une odeur de morgue s'est substituée au parfum délicat de Joan et, au fond de l'orgasme incohérent et divin ce n'est pas l'amour que j'ai touché, mais la chair durcie d'un cadavre qui, par sa présence insolite présageait un projet de meurtre absolu. (*T.M.*, p. 50)

[...] même l'amour le plus convulsif imite sans surprise les copulations animales cataloguées par les zoologistes. La fatigue, à plus forte raison, ne fait que réitérer la grande déception de toute vie : c'est une variante sans imagination du néant que chacun porte en soi. (*T.M.*, p. 126)

Cependant, la transgression sexuelle du roman écrit par Magnant est surtout rattachée au « crime parfait » de Joan : « J'ai tué Joan ; je l'ai bel et bien

---

singes, et même à présent l'homme est plus singe qu'aucun singe. » (*Zarathoustra*, 1977, p. 210).

tuée avec une prémonition proportionnelle au désir qui me hantait, juste avant, de perforer la grille humide de son ventre. Meurtre qualifié par le désir qui l'a honteusement précédé... Joan » (*T.M.*, p. 29). Ce crime va en fait devenir une véritable obsession dès le début du roman qu'essaie d'écrire le meurtrier, justement pour oublier son meurtre :

Joan m'épuise et m'obsède ; je n'ai sûrement pas la force qu'il faut pour entreprendre ce roman policier inconcevable qui sera à l'image du Québec secoué par ses propres efforts pour obtenir un spasme révolutionnaire qui ne vient jamais. Cher pays déboussolé, comme je te ressemble. (*T.M.*, p. 135)

Si violer Joan aurait dû libérer Magnant de « sa condition ontologique de conquis et de possédé » (*Iqbal*, p. 99), la tuer devait amener l'ère de la disparition de cette condition : « Notre pays est un cadavre encombrant ; l'assassin n'avait que faire de cette masse inanimée qui lui bloquait la route [...] » (*T.M.*, p. 50). Mais la mort qui devait libérer, affranchir l'existence, l'enchaîne : « En effet, dès l'instant où je la réduisais à la défaite totale et irréversible, comment ne deviendrait-elle pas ma sœur dans la défaite » (*T.M.*, p. 41). Elle devait incarner l'absence souhaitée et voilà qu'elle rayonne l'omniprésence dans un processus autodestructeur :

Aïe... Si seulement je pouvais me laver le cerveau avec un super-détergent à action mousseuse instantanée et ne plus revoir, au centre de mon insomnie, le corps blanc de Joan dont le poids mort et la présence folle m'accablent et me tuent. (*T.M.*, p. 52)

En fait, Joan va devenir tellement obsédante qu'elle devient le processus d'écriture. « Cependant, si un tel changement a pu s'opérer, c'est qu'au commencement de cette mort il y eut le Verbe » (*Iqbal*, p. 102) :

Joan, à deux doigts de sa mort, a réussi à me voler les antiques privilèges de mon peuple sur l'incohérence et la déraison raisonnée. Elle m'a prouvé jusqu'à la fin que je n'avais rien en propre – ni la possession des mots, ni l'exclusivité de la parole de trop... (*T.M.*, p. 96)

Joan devient le Verbe pour Magnant et pour RR, Joan est la « maîtresse melpomène qui, chaque soir, recommençait sa genèse turbulente » (*T.M.*, p. 144).

Melpomène est la muse dont le nom signifie en grec « La Chanteuse ». « D'abord divinité du chant, elle devint plus tard la muse de la tragédie, sans doute à cause de ses rapports avec Dionysos, qui portait le surnom de Melpomenos » (Iqbal, p. 103).

Dans sa « Préface à la transgression », Foucault décrit exactement le processus d'écriture de Pierre X. Magnant, mais en parlant, entre autres, de l'écriture, je le rappelle, de Sade et de Nietzsche :

La transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur la disparition imminente, à se retrouver sans ce qu'elle exclut (plus exactement peut-être à s'y reconnaître pour la première fois), à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte. Et pourtant ce mouvement de pure violence, vers quoi la transgression se déchaîne-t-elle, sinon vers ce qui l'enchaîne, vers la limite et ce qui s'y trouve enclos ? (1963b, p. 755)

À propos de cet enfermement, celui du marquis de Sade semble exemplaire. En effet, l'écrivain maudit subira un enfermement continu qui dura, à peu près, de l'âge de vingt-cinq ans jusqu'à sa mort, Roland Barthes dira à cette occasion :

De là il est facile d'accuser, au-delà des régimes très divers qui ont enfermé le marquis, une entité supérieure, une essence inaltérable de répression [...], qui se serait affrontée en Sade à une essence symétrique d'immoralité et de Subversion. (1971, p. 181)

Dans « Sade I », Barthes confirme cet aspect transgressif du langage chez cet auteur :

Nous commençons à savoir que les transgressions du langage possèdent un pouvoir d'offenses au moins aussi fort que celui des transgressions morales, et que la « poésie », qui est le langage même des transgressions du langage, est de la sorte toujours contestataire. (1971, p. 39)

Sade en « Logothète » (1971, p. 11), crée un style, une poésie sans concession car « la société ne reconnaîtra jamais une écriture qui est liée structurellement au crime et au sexe », et surtout que par ce que « la pornographie ne pourra jamais récupérer un monde qui n'existe qu'à proportion de son écriture » (1971, p. 39) :

La condamnation légale portée contre Sade est donc fondée sur un certain système de la littérature et ce système est celui du réalisme : il postule que la littérature « représente », « figure », « imite » [...]. La fonction du discours n'est pas, en effet, de « faire peur, honte, envie, impression, etc. », mais de concevoir l'inconcevable, c'est-à-dire de ne rien laisser en dehors de la parole et de ne concéder au monde aucun ineffable : tel est, semble-t-il, le mot d'ordre qui se répète tout au long de la cité sadienne. (1971, p. 42)

Vu sous cet angle sémiologique, l'écriture « autobiographique et cochonne » (*T.M.*, p. 24) de Pierre X. Magnant transgresse indéniablement la morale, lorsqu'on la comprend comme une projection de la réalité, mais elle montre surtout la recherche d'un langage qui englobera tous les autres langages.

Nous avons vu que la sexualité dans *Trou de mémoire* tient une place prépondérante qui est à rattacher avec un malaise ontologique. Le corps souffre d'un enracinement qui est rejeté et remis en question. Le corps doit agir et faire la révolution, mais il en est incapable. Pourtant, par l'effet du langage, le corps devient mythique, ce qui ne fait malheureusement que précipiter sa fuite dans une chute vertigineuse :

La fuite et la poursuite sont une constante chez cet homme toujours en rupture de lui-même [...] Fuite, poursuite, trou de mémoire, c'est peut-être son vertige personnel devant la vie qui emporte tout sans se détourner ; une chute, une errance, une absence. Une dépossession, peut-être. Le pays... (Jean Bouthillette, *P.F.*, p. 16)

C'est une frustration qui engendre une violence extrême : violence, non seulement tournée vers soi, autodestructrice mais aussi une violence dirigée contre l'autre, qui n'est en fin de compte qu'un miroir de soi-même. La violence sexuelle s'inscrit donc dans un processus réactif envers la morale et l'ordre établi. En outre, elle ne peut s'exprimer que par la parole. Tout revient donc au langage qui comporte en lui, dans sa transgression, les germes de sa propre mort, comme le pense aussi Foucault :

Du jour où notre sexualité s'est mise à parler et à être parlée, le langage a cessé d'être le moment de dévoilement de l'infini ; c'est dans son épaisseur que nous

faisons désormais l'expérience de la finitude et de l'être. C'est dans sa demeure obscure que nous rencontrons l'absence de Dieu et notre mort, les limites et leur transgression. (1963b, p. 767-8)

## LA PAROLE

L'acte de la parole est primordial chez les personnages. Nous l'avons déjà constaté partiellement dans *Prochain épisode*, le narrateur prend la parole pour essayer de libérer son corps de la prison dans laquelle il est enfermé. Dans *Trou de mémoire*, nous savons que la victime du meurtre de Magnant, Joan, devient au fil des pages, le verbe, le processus d'écriture lui-même et nous explorerons plus avant cette théorie lors de la partie suivante. Il faut bien dire que l'acte de parole dans la fiction est avant tout paradoxal. Processus créateur, il détient en lui les germes de sa propre destruction. En effet, d'une part, la parole représente un espoir, mais elle est source du désespoir le plus absolu ; d'autre part, elle se veut un processus d'oubli, mais elle finit par être une parole « parlante » (Wall, 1996, p. 452). Ici encore, il faut certainement reconnaître le « cycle dionysiaque de l'ordre et du désordre, sachant que tout désordre ou déséquilibre doit être suivi d'un retour à l'ordre ou à l'équilibre par le biais d'une cérémonie sacrificielle » (Mocquais, p. 47).

Comme dans tout ce qui touche le corps aquinien, le problème est avant tout une tentative de se libérer de sa situation de dominé, de doublement colonisé qui engendre un malaise ontologique. À ce propos, Patricia Smart affirme que : « Après deux cents ans de domination, la présence anglaise s'est intériorisée chez le Canadien français et [...], cette présence ne peut être exorcisée par un simple changement de terminologie » (1973, p. 20). Mais c'est encore

Michel Foucault qui nous permettra de mieux apprécier la profondeur de ce malaise :

Peut-être y a-t-il dans la parole une appartenance essentielle entre la mort, la poursuite illuminée et la représentation du langage lui-même [...]. Écrire, pour la culture occidentale, ce serait d'entrée de jeu se placer dans l'espace virtuel de l'auto-représentation et du redoublement ; l'écriture signifiant non la chose, mais la parole, l'œuvre de langage ne ferait rien d'autre qu'avancer plus profondément dans cette impalpable épaisseur du miroir, susciter le double de ce double qu'est déjà l'écriture, découvrir ainsi un infini possible et impossible, poursuivre sans terme la parole, la maintenir au-delà de la mort qui la condamne, et libérer le ruissellement d'un murmure. Cette présence de la parole répétée dans l'écriture donne sans doute à ce que nous appelons une œuvre un statut ontologique inconnu. (1963a, p. 45-6)

Il semble bien que cela soit bien le problème du personnage-narrateur de

*Prochain épisode* :

Condamné à une certaine incohérence ontologique, j'en prends mon parti. J'en fais 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 je crée dans le seul but de n'en jamais sortir. De fait, je ne sors de rien, même pas d'ici. (*P.É.*, p. 12)

Nous avons vu que les personnages de ces deux romans essaient de se dégager de leur problème ontologique par la violence, qui dans l'acte de la parole deviendra une injonction à la révolution et au terrorisme :

Seule l'action insaisissable et meurtrière de la guérilla sera considérée comme historique. L'autre, l'écrit ou le chanté, émargera à la période pré révolutionnaire (*P.É.*, p. 90)

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 à sa genèse violente et incroyable. (*T.M.*, p. 58)

René Lapierre, dans *Hubert Aquin : l'imaginaire captif*, fait remarquer que la « parole matricielle » (*P.É.*, p. 133) du premier roman laisse la place à « l'action matricielle de la parole » (*T.M.*, p. 59), porteuse d'une révolution dont le premier objectif est de désacraliser le pouvoir qu'exerce le conquérant sur le conquis, la femme sur le héros, et son sujet sur l'écrivain (1981, p. 58) ; ce à quoi répond Magnant : « moi, j'écris au niveau du pur blasphème » (*T.M.*, p. 59).

Cette écriture se veut donc, initialement tout au moins, libératrice. Dans l'incipit de *Prochain épisode*, le narrateur déclare vouloir écrire un roman d'espionnage, genre qu'il affectionne particulièrement car il peut s'y « pelotonner mollement » (*P.É.*, p. 6). Plein de fougue, il décide de « situer l'action à Lausanne » (*P.É.*, p. 6), puis crée une sorte d'anti agent-secret « wolof », nommé Hamidou Diop (*P.É.*, p. 6) : la prise de parole, l'écriture de ce roman ne semble pas poser de problème : « Moyennant l'addition de quelques espionnes désirables et la facture algébrique du fil de l'intrigue, je tiens mon affaire » (*P.É.*, p. 7).

Le personnage-narrateur central de *Trou de mémoire*, lui aussi veut écrire un roman, mais son roman se veut « infinitésimal et strictement autobiographique » (*T.M.*, p. 17). Dans son cas, la prise de parole se situe directement dans un délire de drogué puisqu'il dit qu'il « raconte n'importe quoi : bref, j'enchaîne, je cumule, je gaspille les effets secondaires » (*T.M.*, p. 20). Il ira même jusqu'à dire :

Inutile de chercher ailleurs et, surtout, ne vous cassez pas la tête pour expliquer mon récitatif et n'allez pas chercher à comprendre l'intrigue charpentée que j'essaie vainement de comprendre moi-même avant de l'édifier. (*T.M.*, p. 23-24)

Mais alors que dans le premier roman, le processus d'écriture s'engage dans le dessein d'oublier sa claustration, le deuxième aura comme premier objectif de cacher la vérité, de se taire :

Dans quinze minutes, ce sera le repas refroidi et, d'interruption en interruption, édifiant sans continuité des plans de roman, multipliant les inconnues d'une équation fictive et imaginant, somme toute, n'importe quoi pourvu que cet investissement désordonné me soit rempart contre la tristesse et les vagues criminelles qui viennent me briser avec fracas, en scandant la femme que j'aime. (*P.É.*, p. 8)

Me taire, ah oui ! Me taire à tout prix, car je profuse comme une grenade incendiaire. (*T.M.*, p. 19)

Écrire ce roman me sauve de l'incohérence stérile du monologue parlé. Je constate, non sans une grande jubilation intérieure, que cette activité transitoire – écrire ! – devient l'activité principale de ma vie. Écrire m'empêche de tout dire... (*T.M.*, p. 57)

Dans un processus étrange de métadiscours, l'écriture dans ces deux romans correspond à une prise de parole non-contrôlable, non-contrôlée, qui est là pour se détourner de la réalité, de la lucidité trop effrayante :

J'écris d'une écriture hautement automatique et pendant tout ce temps que je passe à m'épeler, j'évite la lucidité homicide. (*P.É.*, p. 11)

La révolution, dans son être global, n'est qu'un immense cri, cri funèbre et inédit proféré par une nation [...], et non pas le bégaiement informel que je sténotypie avec tristesse pour oublier l'inoubliable nudité de Joan. Mon informe lamentation n'a de sens que si, de cette façon, je peux encore retarder mon cri de détresse et de mort [...]. (*T.M.*, p. 60)

Dans *Prochain épisode*, ces métadiscours correspondent à des moments de mise au point et de réévaluation des options scripturales du narrateur (Mocquais, p. 54). Ces métadiscours deviennent de plus en plus importants à proportion que l'action du héros d'aventure en Suisse se trouve compromise. À ce moment-là, qui se situe au milieu du roman, la parole n'est plus libératrice, mais au contraire réinvestit la clôture et l'échec. Mocquais pense que ces métadiscours sont des signes de la déliquescence de l'écriture (1985, p. 54). En fait, dès le début ces réflexions métadiscursives posent le caractère ambigu et hautement circulaire de l'activité scripturale :

J'écris dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer [...]. Pourtant, [...] il m'échappe [...]. Coincé dans ma sphère close, je descends, comprimé, au fond du lac Léman et ne parviens pas à me situer en dehors de la thématique fluante qui constitue le fil de l'intrigue [...]. Encaissé dans ma barque funéraire, [...] je n'ai plus qu'à continuer ma noyade écrite [...]. Je me noie. (*P.É.*, p. 18)

En fait, l'écriture devient un maigre palliatif à l'incarcération et c'est justement à ces moments-là que les métadiscours émergent de la faillite même de l'écriture (1985, p. 55) :

J'écris pour tromper le temps que je perds ici et qui me perd, laissant sur mon visage les traces ravines de son interminable alluvion et la preuve indélébile de mon abolition. J'écris pour tromper la tristesse et pour la ressentir. (*P.É.*, p. 68-69)

On se rend bien compte que le narrateur est tellement enfermé dans sa situation physique, que la parole elle-même ne peut que suivre le même mouvement, empêchant ainsi le processus de création de son énigme policière. En fait, les pouvoirs de l'écriture sont tellement surestimés qu'elle devient le substitut du corps puisqu'il dira : « Je n'écris pas, je suis écrit » (*P.É.*, p. 85). Comme le précise Mocquais, cette phrase doit être comprise de deux façons différentes (1985, p. 56). D'abord, elle se réfère au thème universel de la création littéraire comme nous le montrait Foucault et qui contribue à l'impuissance du narrateur de créer une œuvre originale (*P.É.*, p. 87). Mais, dans le contexte qui nous intéresse, la parole devient le miroir de son sentiment d'enfermement :

En effet de même que l'écriture en échappant au contrôle du narrateur tend à inscrire la clôture et donc constitue un miroir de sa condition carcérale, de même le héros en échappant progressivement à son créateur, s'affirme non pas double libérateur mais en double maléfique et finit par renforcer l'omniprésence de l'univers carcéral d'où il est impossible de s'échapper, fût-ce par l'écriture. (1985, p. 56)

Iqbal, quant à elle, comprend le processus de prise de parole du narrateur-personnage de *Prochain épisode* comme une « réaction névrotique » (1978, p. 55). Il apparaît clair qu'il s'agit là d'une démarche paradoxale chez ce narrateur qui, enfermé, essaie de prôner une révolution qui a déjà échoué pour lui, puisqu'il ne pourra accomplir son geste, et une révolution à venir alors qu'il est déjà enfermé :

Je suis désespéré. On ne m'avait pas dit qu'en devenant patriote, je serais jeté ainsi dans la détresse et qu'à force de vouloir la liberté, je me retrouve enfermé. Combien de secondes d'angoisse et de siècles de désarmement faudra-t-il que je vive pour mériter l'étreinte finale du drap blanc ? [...] Condamné à la noirceur, je me frappe aux parois d'un cachot qu'enfin, après trente-quatre ans de mensonge j'habite pleinement et en toute humiliation. Je suis emprisonné dans ma folie, emmuré dans mon impuissance surveillée, accroupi sans élan sur un papier blanc comme un drap avec lequel on se pend. (*P.É.*, p. 22-23)

Il faut bien en revenir au suicide puisqu'il semble que cela soit la seule solution possible. Iqbal pense que le suicide contient une implication de transcendance, d'où la réabsorption d'une énergie originelle qui lui est sous-jacente (1978, p. 55) et qui pourra ainsi instaurer une « aire de disponibilité, [...] à l'intérieur d'une préhistoire » (*P.É.*, p. 138). Elle cite Michel Foucault :

Le suicide n'est pas une manière de supprimer le monde ou moi, ou les deux ensembles ; mais de retrouver le moment originaire ou je me fais monde, où rien encore n'est chose dans le monde ou l'espace n'est encore que direction de l'existence, et le temps mouvement de son histoire<sup>28</sup>.

Il semble que nous rejoignons là la « conduite-suicide » ou la « destruction active » de Nietzsche qui y voit l'une des seules négations possibles face au nihilisme des forces réactives.

Dans *Trou de mémoire*, l'acte de parole est aussi entendu comme une thérapie. Olympe Ghezso-Quénum avouera au début de son journal que quelques heures d'écriture lui suffiraient pour qu'il « éprouve les effets bienfaisants de cette étrange thérapie » (*T.M.*, p. 170). En effet, lui aussi se retrouve obsédé : « toutefois, je reste là, lucide contre toute vraisemblance, à écrire ce qu'il me faut écrire ; et ce que je dois raconter agit sur moi comme une puissante obsession [...] » (*T.M.*, p. 170).

RR s'est fait violer par P. X. Magnant à Lausanne, après le meurtre de sa sœur. Cet acte de pure violence va entraîner des perturbations sérieuses de la parole chez cette femme : « une sorte d'aphasie la frappait quand elle se trouvait à nouveau engagée dans une succession d'événements dont elle connaissait la

---

<sup>28</sup> Introduction de Michel Foucault au livre de L. Binswanger, *le Rêve et l'Existence*, p. 113, (1985, p. 56).

fin » (*T.M.*, p. 195) : « Elle n'est plus capable de parler. Des sons inarticulés sortent de sa bouche, des fragments de mots des cris étouffés [...] » (*T.M.*, p. 195).

Comme nous venons de le dire, Olympe est de plus en plus « obsédé », « hanté » par ce viol qu'il essaie de lui faire avouer dans les détails : « RR est couchée sur le côté, tandis que moi je veille, obsédé par le dénouement qui manque toujours à son récit antérograde » (*T.M.*, p. 206). Olympe décide donc de la droguer par « subnarcose » pour la faire parler, sorte de thérapie qu'il appelle une « narcoanalyse » : « La subnarcose, elle-même, n'a aucun effet thérapeutique : ce n'est qu'une technique d'incitation à l'extériorisation de charges émotives latentes » (*T.M.*, p. 211). Il faut donc parler, avouer, écrire son journal pour tout y raconter. C'est par la parole que tout peut arriver, la délivrance ou la mort...

Anthony Wall, dans son article de 1996, « *Trou de mémoire* : pour une poétique du recommencement », pense que cette œuvre « peut profitablement se lire comme un exemple provocateur de bavardage littéraire » (1996, p. 452), qu'il rattache, selon les théories de Bakhtine, au carnivalesque : « Le bavardage écrit se laisserait donc décrire dans les termes du carnaval, là où "le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués"<sup>29</sup> ». En effet, il démontre que les narrateurs de ce roman sont victimes de leur propre parole, de leur propre bavardage, nécessitant de nombreuses lectures. Cela se manifeste dans les nombreux recommencements des différents narrateurs, la fragmentation du récit, la confusion des voix. « La parole effrénée de *Trou de mémoire* relève d'un régime discursif où le locuteur ne peut jamais se dissocier de ce qu'il dit. Il se donne un

contenu ; il devient ce qu'il est en parlant, il se perpétue en produisant infiniment de nouveaux départs, principe de la parole en germe, de la révolution continue » (1996, p. 471). Ce bavardage littéraire semble bien être une des stratégies d'écriture de Hubert Aquin face à une révolution qu'il souhaitait mais qui ne pouvait se réaliser ailleurs que dans la parole :

Tout narrateur veut avoir le dernier mot, mais tout bavard craint ce même mot car, pour une créature de parole, le silence équivaut à la mort. Le besoin de tout recontextualiser, la manie de tout recommencer, la tendance à oublier la fin, tout cela s'inscrit dans un va-et-vient constant entre le goût du fragment et la croyance illusoire en la totalisation. Il est question à la fois de l'enfermement et de l'oubli des limites. (1996, p. 476)

Nous avons déjà constaté comment le télos de l'enfermement et celui de l'oubli des limites sont directement reliés au malaise ontologique vécu dans l'écriture aquinienne et qu'il faut ajouter à cela le besoin urgent de transgresser sur tous les plans : moral, religieux, sexuel.

Finalement, Wall pense qu'au lieu d'obéir aux principes d'une poétique de la mort et de la fin, *Trou de mémoire* semble participer à une « poétique du recommencement » telle que l'a définie le philosophe d'obédience nietzschéenne Peter Sloterdijk (1996, p. 459). Ce philosophe, explique Wall, compare la vie à un livre qui ne commencerait nulle part et qui ne trouverait jamais sa propre fin :

Un livre sans début ni fin est quelque chose que l'être humain ne peut posséder, car son entendement court le danger de s'habituer au monstrueux. Dès que l'on feuillette un peu trop les pages d'un tel livre sans limites, on s'expose au risque de devenir soi-même un monstre. (1996, p. 459)

Nous retrouvons là bien toute la panoplie du dionysme, de P. X. Magnant :

*Ma première solution : La sagesse dionysiaque. Le plaisir de voir détruire l'homme le plus noble et de le voir s'enfoncer pas à pas dans la perdition ; autrement dit, le plaisir de ce qui doit venir, de ce qui est futur, de ce qui triomphe du présent, si bon soit-il. Le dionysme ; identification temporaire avec le principe de vie (y*

---

<sup>29</sup> Il cite Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 316, (1996, p. 454).

compris la volupté du martyr). (*Volonté de Puissance*, t. II, liv. IV, § 563, 1977, p. 147)

Même si Michel Foucault ne parle pas directement de l'écriture aquinienne, il explique dans trois essais différents que la prise de parole dans la littérature moderne conduit irrémédiablement à la mort, ce qui correspond également au projet aquinien :

Le malheur innommable, don bruyant des dieux, marque le point où commence le langage ; mais la limite de la mort ouvre devant le langage, ou plutôt en lui, un espace infini ; devant l'imminence de la mort, il se poursuit dans une hâte extrême, mais aussi il recommence, se raconte lui-même, découvre le récit du récit et cet emboîtement qui pourrait bien ne s'achever jamais. Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit : il y rencontre comme un miroir ; et pour arrêter cette mort qui va l'arrêter, il n'a aucun pouvoir : celui de faire naître en lui-même par sa propre image dans un jeu de glaces qui, lui, n'a pas de limites. (1963a, p. 44-45)

Peut-être définit-il l'espace d'une expérience où le sujet qui parle, au lieu de s'exprimer, s'expose, va à la rencontre de sa propre finitude et sous chaque mot se trouve renvoyé à sa propre mort. (1963b, p. 768)

[la littérature] rompt avec toute définition de « genres » comme formes ajustées à un ordre de représentations, et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer. (1966, p. 313)

Nous retrouvons bien dans ces citations les problèmes ontologiques et par conséquent identitaires rencontrés par l'écriture aquinienne – l'écriture qui devient son propre miroir et qui conduit vers sa propre mort, l'expérience des limites et le projet d'affirmation de Pierre Xavier Magnan.

Le corps dans l'œuvre aquinienne est mal vécu, il transgresse les normes de la morale dans le but de les détruire. Nous nous retrouvons dans une situation où l'éthique passe au deuxième plan car pour prôner une éthique à partir des valeurs d'une société, il faudrait déjà reconnaître dans cette dernière une volonté éthique. Dans le cas de *Prochain épisode* et de *Trou de mémoire*, cela n'est pas le cas, la situation du conquis est intolérable. Il est enfermé physiquement et culturellement dans une société qui l'asservit et l'avilit. Il convient donc de

montrer à quel point le monde a besoin d'être réformé, d'abord en y créant le chaos et ensuite par sa propre destruction :

Cette existence [la transgression] si pure et si enchevêtrée, pour essayer de la penser, de penser à partir d'elle et dans l'espace qu'elle dessine, il faut la dégager de ses parentés louches avec l'éthique. La libérer de ce qui est le scandaleux ou le subversif, c'est-à-dire de ce qui est animé par la puissance du négatif. La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements ; elle ne fait pas resplendir l'autre côté du miroir par delà la ligne invisible et infranchissable. Parce que, justement, *elle n'est pas violence dans un monde partagé* (dans un monde éthique) ni triomphe sur les limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait *fulgurant* qui fait être. (Foucault, (1963b), p. 756)

La contestation n'est pas l'effort de la pensée pour nier des existences ou des valeurs, c'est le geste qui reconduit chacune d'elle à ses limites, et par là à la limite où s'accomplit la *décision ontologique* : contester c'est aller jusqu'au cœur vide où l'être atteint sa limite et où la limite définit l'être. Là, dans la limite transgressée, retentit le oui de la contestation, qui laisse sans écho *le I-A de l'âne nietzschéen*. (Foucault, 1963b, p. 756-757)

À la lumière de cette citation, il semble que nous comprenions mieux le projet aquinien de transgression et d'expérience des limites afin de s'affirmer lui-même et ainsi de résoudre son problème ontologique de doublement apatride. En outre, il apparaît clair, qu'il existe une similitude du langage et du projet entre la philosophie de Nietzsche comprise par Michel Foucault et les deux œuvres que nous étudions.

### PARTIE III : LE FORMALISME

Dans *Point de fuite*, Hubert Aquin présente une partie de sa recherche esthétique qui, selon Smart, « réconcilie l'art et l'histoire » (1973, p. 11). Pour lui, la littérature est une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire. Parlant du rôle de l'écrivain, il affirmera : « L'idée d'écrire un roman me vient plus par la forme que par le contenu. Je ne cherche pas quoi dire, mais comment le dire [...]. Le contenu, il l'a en lui et il le sort dans la forme choisie » (« Écrivain faute d'être banquier », *P.F.*, p. 15). À propos de *Trou de mémoire* il posera une question rhétorique : « Mais le sens de ce roman ne réside-t-il pas principalement dans sa forme même ? » (« Lettre de Hubert Aquin à Pierre Grenier du 19 avril 1968 », *T.M.*, p. 334)

Comme nous l'avons fait remarquer dans la première partie, l'écriture de Hubert Aquin s'inscrit en premier chef dans la mouvance de la théorie littéraire de son époque que l'on peut rapprocher de ce qui se passait en France. Le nouveau roman, comme le définit Robbe-Grillet, s'inscrit dans une recherche artistique à laquelle adhérait Aquin : « Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imaginaire, deviennent à la limite le sujet du livre » (1963, p. 36). En effet, le texte devient auto-générateur par son formalisme et peut devenir un gage de la liberté (ou de la disparition) du scripteur :

Avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a « quelque chose à dire », et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contresens. Car c'est précisément ce « comment », cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain [...]. C'est peut-être, en fin de compte, ce contenu douteux d'un obscur projet de forme qui servira le mieux la cause de liberté. Mais à quelle échéance ? (1963, p. 153)

Le nouveau romancier ne propose pas de signification toute faite (1963, p, 151). Il laisse la place au lecteur en un geste d'humilité, non seulement en n'imposant pas sa vision du monde ou en instaurant un dialogue créatif avec son lecteur, mais aussi en le poussant à réfléchir sur ses propres valeurs qui, en fin de compte, construisent le monde de demain :

Car, loin de négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son [le lecteur] concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout à fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie. (1963, p, 169)

Roland Barthes entrevoit déjà que le rôle de la littérature moderne est un questionnement du monde qui s'instaure dans le dialogue entre l'écrivain et le lecteur, processus effectué par une sorte d'ouverture sur le monde :

Écrire c'est ébranler le sens du monde, y déposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspense, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne [...], on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure [...]. Mais pour que le jeu s'accomplisse, [...] il faut respecter certaines règles : il faut d'une part que l'œuvre soit vraiment une forme, qu'elle désigne vraiment un sens tremblé, et non fermé. (1963, p. 10)

Umberto Eco parle directement d'« Œuvre ouverte » qui, en effet, renvoie à une prise de conscience du lecteur et qui correspondrait dans ce sens non seulement à l'ambition de Hubert Aquin de remettre en cause la morale de la société dans laquelle il vivait, mais correspondrait également à son projet de révolution permanente :

Dès lors, l'œuvre est « ouverte » au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. L'« ouverture » devient un instrument de pédagogie révolutionnaire. (1962, p. 25)

Aquin s'intéressera aux théories de ce philosophe italien (surtout à propos de l'œuvre de James Joyce), comme le dit Gilles Thérien, dans la présentation de *L'Antiphonaire*, roman dont nous ne parlerons pas, mais qui reste fidèle aux

préoccupations esthétiques d'Aquin (1993, p. XXIV). En effet, Aquin s'inspire de Eco qui explore la théorie de James Joyce sur l'esthétique médiévale, « en particulier les notions traditionnelles d'*integritas*, de *proportio* et de *claritas* » (1993, p. XXIV) qui relèvent toutes de la structuration d'une œuvre littéraire. Aquin retrouvera dans le concept d'ouverture d'Eco des réminiscences de l'art baroque : « L'œuvre ouverte, dit Umberto Eco, entend en pleine lucidité donner une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas, elle est cette discontinuité. Elle se pose en médiatrice, entre les catégories abstraites de la science et la matière vivante de notre sensibilité » (1962, p. 124). Cette ouverture de l'œuvre d'Aquin doit être reliée à une tentative d'ébranler les mentalités de son époque qu'il a, sans conteste, essayé de terroriser :

La structure doit se déceler, fût-ce dans l'astructure littéraire du type Robbe-Grillet [...]. Or dans mon cas, si la structure éclate sous le coup de la déflagration qui se produit en moi, ce n'est pas pour laisser la place à une contre-structure littéraire, mais pour ne laisser aucune place à la littérature qui n'exprimerait, [...] que la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles. (*P.F.*, p. 50).

Smart nous explique qu'il existe un rapport étroit entre le choix esthétique du baroque et son projet révolutionnaire. « Ainsi, c'est au niveau de la forme que le problème de l'écriture se pose à Aquin. Le sentiment que le Québec est en train de vivre une époque de transition, qu'il se tient précairement entre sa propre mort et la possibilité d'une résurrection ou d'une nouvelle naissance, explique en partie la fascination du baroque » (1973, p. 11) chez Aquin.

## LE BAROQUE

En effet, l'art baroque est particulièrement accentué dans *Trou de mémoire*, comme la majeure partie de la critique le fait remarquer et comme le dit P. X. Magnant, lui-même dans son récit autobiographique : « Je suis le grand

manipulateur de forme dans le style « pur baroque » qui me résume divinement » (*T.M.*, p. 25). Dans une note de bas de page, il ajoute : « Le baroque. Continuer la volonté nette de faire baroque ; me renseigner plus sur la notion de baroque » (*T.M.*, p. 25). C'est à Jean Rousset, dans son ouvrage *La littérature à l'âge baroque en France*, que Hubert Aquin doit, en partie, sa conception de l'art baroque (Randall, Paterson, *T.M.*, p. XXXIX). Rousset récapitule les caractères essentiels de l'art baroque qu'il situe entre Montaigne et du Bernin<sup>30</sup>, de 1580 à 1670 :

L'instabilité [...], des surfaces qui se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales. La mobilité d'œuvre en mouvement qui exige du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue. La métamorphose ou plus précisément : l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose. La domination du décor, c'est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions. (1954, p. 181-182)

Nous retrouvons bien là le monde fictionnel des romans étudiés, en particulier la forme en spirale de l'écriture, dont parlera beaucoup Iqbal, qui y voit la constitution d'un « rituel alchimique » (1973, p. 63), l'alchimie faisant elle-même partie de l'univers baroque (1954, p. 13). Mais on reconnaîtra aussi les jeux d'illusions qui sont particulièrement omniprésents dans *Trou de mémoire* : Joan, si l'on en croit RR, serait « décoratrice de théâtre » et « spécialiste du trompe-l'œil » (*T.M.*, p. 146), juste pour ne citer que deux exemples, parmi tant d'autres.

Rousset continue en répertoriant les thèmes dominants du Baroque dont font partie : l'inconstance, le déguisement, le trompe l'œil, les jeux de miroirs, « dominé[s] par un héros incertain de lui-même parce qu'il est toujours tenté de glisser vers une autre forme de lui-même » (1954, p. 183). Il faut aussi ajouter le

---

<sup>30</sup> Du Bernin sera directement cité dans *T.M.* en page 51 et va donner lieu à un désaccord entre l'éditeur et RR dans les notes de bas de page.

grand thème de la mort, « qui fait de la vie un déguisement de la mort et de la mort une figure de la vie ; tandis que la vie et le monde se présentent sous les images de l'eau, de la flamme [...] » (1954, p. 183). Nous pensons ici, bien entendu, à « Cuba [qui] coule en flammes au fond du lac Léman » première phrase de *Prochain épisode*, sans compter l'obsession de la mort dans toute l'œuvre.

Si les deux romans s'inscrivent incontestablement dans un choix délibéré d'une esthétique baroque, *Trou de mémoire* est l'œuvre qui en fait état le plus explicitement surtout grâce à la figure de l'anamorphose, des jeux de miroirs et des masques de l'écriture, qui nous amènent à nous poser la question nietzschéenne de « Qui parle ? » et à répondre par « la double affirmation d'Ariane » (Deleuze, 1973, p. 24), alias Joan-RR.

Au moment où cette dernière prend en main la narration et revendique la « paternité » du manuscrit de P. X. Magnant (*T.M.*, p. 140), elle se dit envoûtée par son amante « Joan ». RR se sent prise dans le tableau à secret de Holbein les « Mystères des deux Ambassadeurs » que « Joan » lui avait appris à aimer : « je m'étire lamentablement dans une perspective que tu as préméditée [...], je suis une anamorphose de ma propre mort et de l'ennui » (*T.M.*, p. 147). Elle expliquera le mystère de ce tableau un peu plus loin :

[...], tandis que, dans la figuration des « Ambassadeurs », le symbole de la mort devient évident – d'une évidence funèbre – lorsqu'on se déplace. La tête de mort devient, conformément à l'angle visuel oblique, le cœur blême de cette peinture [...]. Alors, juste avant de franchir le seuil et de quitter cette chambre obscure, il jette un dernier regard, furtif, sur le tableau et comprend d'un seul coup son double sens [...]. Ainsi, les représentants d'une puissance étrangère ne représentent rien d'autre que la mort, sol funèbre en forme de crâne [...]. (*T.M.*, p. 151)

Néanmoins, pour mieux comprendre l'anamorphose, il est nécessaire de se référer au livre de Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, dont s'est beaucoup inspiré Aquin, et qui dit :

projection de formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point de vue déterminé. [... Le procédé] est un rébus, un monstre, un prodige. Tout en appartenant au monde des singularités qui, dans le fond humain, a toujours eu un « cabinet », un refuge, il en déborde souvent le cadre hermétique [...]. Un instrument nouveau, le miroir, fait son apparition dans le domaine anamorphotique vers 1615-25. Géométriquement, c'est la substitution à l'angle visuel de l'angle de réflexion. L'objet lui-même, étincelant, revêt un caractère magique en devenant évocateur de spectre<sup>31</sup>.

Pour Malcuzyński, le roman est une projection hors de lui-même et sa propre dislocation (1986, p. 476). « *Trou de mémoire* se constitue comme une série d'évocations miroitantes et artificielles au sens où chaque fait, chaque concept, chaque situation, est en état de mouvement incessant et se trouve perpétuellement au seuil de sa propre annulation, frisant ainsi un phénomène d'implosion » (1986, p. 477). Esthétiquement, l'anamorphose produit deux résultats : d'abord, elle entraîne une confusion chez le spectateur, puis elle a une signification transcendante car elle détruit l'illusion pour obtenir la réalité : « mourir pour renaître » tout en masquant, déguisant la réalité (1986, p. 477).

C'est l'éditeur, reprenant la parole dans « Suite et fin » après le chapitre « Semi-finale » écrit par RR, constituant une espèce de « surdétermination anamorphotique » (1986, p. 478), qui va essayer de déchiffrer les mystères de ce tableau, après avoir utilisé sa grille de décodage. Il comprend que les deux « Ambassadeurs » représentent dans le récit P. X. Magnant et Joan. « Quitte à m'égarer dans cette folle énigme, voilà la première correspondance que je risque : celle qui fait de Pierre X. Magnant et de Joan les doubles des "Ambassadeurs" »

(*T.M.*, p. 163). En fait, si l'on en croit Malcuzyński, il s'agirait d'un autre trompe-l'œil, car il faudrait lire Magnant et Ghezso-Quénum. « De la même manière que Rachel Ruskin devient l'objet anamorphotique dans le journal de ce dernier, et RR dans *Trou de mémoire*, Joan le devient dans le texte de Magnant » (1986, p. 479) :

Blason mortuaire au centre du livre, Joan fait fonction de crâne indiscernable qui se tient entre les « Ambassadeurs ». Elle anime tout ; elle est le foyer invérifiable d'un récit qui ne fait que se désintégrer autour de sa dépouille. Le livre n'est qu'une accumulation de vanité qui ne sont que des masques multiples de l'atroce vérité qu'un simple déplacement de point de vue permet de désigner comme meurtre. Les vêtements somptueux des « Ambassadeurs » sont, ici, phrases opaques dont on habille la nudité putrescente de Joan. Le drapé des hyperboles et des paradigmes remplace les tissus damassés et les soies chinées du tableau de Holbein le Jeune. L'agencement même du livre – cette séquence qui va de la confession à la création romanesque – peut se comparer à la composition de Holbein : c'est un blason écrit sur fond de mort mais en trompe-l'œil. (*T.M.*, p. 165)

Visiblement, mais en y regardant de côté, l'éditeur nous incite à penser que ce tableau n'est qu'une mise en abyme narrative et formelle du livre (Söderlind, p. 103). Formellement, *Trou de mémoire* se présente comme une succession de récits plus ou moins autobiographiques : lettre autobiographique et journal d'Olympe Ghezso-Quénum ; roman « strictement autobiographique » et journal de Pierre X. Magnant ; glose de l'éditeur en son nom ; réappropriation du roman par RR dans une autobiographie fictive et finalement dans ces commentaires finaux. Tous ces discours ne cessent de revendiquer une autorité, souvent contestée par les discours éditoriaux de l'éditeur ou de RR. Ces notes infrapaginales ont le plus souvent le rôle d'« éclairer » le lecteur, soit en essayant de rétablir la « vérité » ou la véracité du texte ou encore d'apporter des compléments d'informations sur les différents sujets traités (pharmacologie, art

---

<sup>31</sup> Jurgis Baltrusaitis (1969) *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, p. 5-6, (Malcuzyński, 1986, p. 476).

baroque, littérature, etc...). Pourtant, il s'avère que la plupart de ces notes sont en fait erronées (Söderlind, p. 107)<sup>32</sup> : « La série de notes forme donc une mise en abyme du processus d'autorisation selon lequel l'énonciation d'une autorité (Magnant) est confirmée par la suivante (l'éditeur) pour enfin se trouver réfutée par la dernière (RR) qui y substitue une vérité que l'on suppose finale » (1984, p. 107).

En outre, narrativement, les deux éditeurs du texte deviennent des personnages du roman, compliquant et déformant anamorphotiquement la notion de réalité par rapport à la fiction, les jeux de miroirs et doubles ruinant à jamais l'affirmation de toute présence (Wall, 1989, p. 309). « *Trou de mémoire* estompe la division hiérarchique des niveaux diégétiques en faisant disparaître les identités stables des personnages » (Wall, 1989, p. 312), créant une multiplicité des voix narratives et une impossibilité d'établir la vérité du texte. En fait, tous les rapports entre les personnages n'ont de sens que lorsque nous comprenons que les personnages sont des doubles les uns des autres, et des masques de l'auteur-scripteur : l'éditeur Jean-Charles Mullahy, Olympe Ghezso-Quénum et Pierre X. Magnant sont des doubles les uns des autres. Joan est le double de RR, alias Rachel Ruskin. En outre, Rachel Ruskin est aussi le double du scripteur ; c'est elle qui finira le récit<sup>33</sup>. En effet, le processus de redoublement<sup>34</sup> a pour fonction importante de mettre en rapport ce que RR constitue pour l'ensemble de

---

<sup>32</sup> Anthony Wall explique avec force détails les très nombreuses erreurs commises dans les notes : « En effet, tous les personnages sont sujets à l'erreur » (1989, p. 305).

<sup>33</sup> Il semble que la critique intéressée par l'anamorphose soit d'accord sur ce point : Smart, p. 79 ; Brind'amour, p. 561 ; Malcuzyński, p. 481.

<sup>34</sup> « Processus de Redoublement et non pas de Dédoublement. Il est ainsi question d'itération plutôt que de répétition. Presque synonyme de répétition l'itération décrit le retour d'un élément ou d'un semblable dans des contextes différents » (Malcuzyński, p. 483). Pourtant, à la fin du

*Trou de mémoire* avec l'effet que produit le crâne anamorphotique dans les « Ambassadeurs » (Malcuzyński, p. 480), car ne l'oublions pas, c'est elle qui introduit ce tableau de Holbein le Jeune, dans le récit. Il y a donc un jeu incessant de miroirs, de masques et de redoublements/dédoublements qui nous ramènent, non seulement à l'esthétique baroque mais aussi à la question nietzschéenne de savoir « Qui parle ?<sup>35</sup> »

Nous avons déjà vu que la philosophie nietzschéenne se veut une interprétation pluraliste qui doit révéler la complexité des rapports de forces. En outre, « une nouvelle force ne peut apparaître et s'approprier un objet qu'en prenant, à ses débuts, le masque des forces précédentes qui l'occupaient déjà » (Deleuze, 1973, p. 5). Le but du récit de Pierre X. Magnant est de déguiser le corps de Joan, « crime parfait » de la « révolution permanente », en la recouvrant d'un « tissu d'art », improviser « mot à mot » (*T.M.*, p. 57). L'éditeur commente : « Le récit de P. X. Magnant se trouve d'emblée investi de propriétés masquantes<sup>36</sup> » (*T.M.*, p. 57). Il faut donc en trouver plusieurs. Nous avons parlé longuement de l'anamorphose, et il faut ajouter à cela toutes les incohérences mystificatrices du roman. Les dates de Ghezze-Quénum ne correspondent pas. Comment aurait-il pu écrire la lettre à Magnant le 18 septembre 1966 (*T.M.*, p. 3),

---

roman RR dira : « Ce brouillage de piste ne fait que donner une preuve supplémentaire de la capacité qu'avait P. X. Magnant de se dédoubler » (*T.M.*, p. 235).

<sup>35</sup> Foucault (1966), p. 316 ; --- (1970), p. 5 ; Deleuze (1973), p. 88. Cette question sera aussi posée par la critique de *Trou de Mémoire* : Lucie Brind'amour, p. 563 ; Léo-Paul Desaulniers, p. 405.

<sup>36</sup> Marie-Claire Ropas-Wuilleumier parlant de l'écriture de *Neige Noire*, mais qui peut aussi bien être appliquée à *Trou de Mémoire* écrit : « On engagera ici une hypothèse fondée sur une conception différente du simulacre. Suivant la relecture nietzschéenne à laquelle convient Deleuze et Klossowski, le simulacre se définit moins comme un faux que comme une puissance du faux, ruinant la délimitation de la vérité et du mensonge. L'ère des simulacres, qui ouvre l'espace de la modernité, entame la distinction platonicienne entre les copies mensongères et le modèle des idées.[...] plus le corps flamboie, plus le code s'emploie ; comme si le tricheur en écriture se devait de montrer d'autant plus une forme qui transgresse davantage la norme. » (1987, p. 80-81).

et prétendre ne pas le connaître, alors que RR a été violée par Magnant le lendemain du 14 mai 1966 à Lausanne ? (*T.M.*, p. 170) Quand l'éditeur aurait-il lu le journal de Ghezze-Quénum<sup>37</sup> ? (*T.M.*, p. 172) Qui écrit les notes du début du dernier chapitre sur les événements de 1967 ? (*T.M.*, p. 225) Qui est RR si ce ne sont pas les initiales de Rachel Ruskin ? (*T.M.*, p. 139) Les ambiguïtés sont trop nombreuses. Dans ces cas-là :

On ne demandera pas « qui veut » « qui interprète ? », « qui évalue ? », car partout et toujours la volonté de puissance est ce qui. Dionysos est le dieu des métamorphoses, l'un du multiple, l'un qui affirme le multiple et s'affirme du multiple<sup>38</sup>. « Qui donc ? », c'est toujours lui. C'est pourquoi Dionysos se tait en séducteur : le temps de se cacher, de prendre une autre forme et de changer de forces. (Deleuze, 1973, p. 88)

Il faut certainement interpréter le dédoublement de l'éditeur, P. X. Magnant comme un changement de forme et de force, créant ainsi un autre masque puisqu'il prétend être mort après avoir tué Joan. Pourtant, il viole RR et revient en éditeur Mullahy, avant, finalement, de se supprimer, selon les dires de RR.

« Dionysos est la première affirmation, le devenir de l'être » (1973, p. 215). Cette affirmation, symbolisée par les écrits de Magnant, est d'une part fragmentaire selon la volonté de l'éditeur et surtout selon la volonté de RR. Magnant n'a pas le contrôle de ses écrits, il a seulement le contrôle de la terreur qu'il a répandue. C'est dans cette compréhension qu'il convient de saisir la volonté de suicide de Magnant/éditeur/Ghezze-Quénum. L'affirmation dionysiaque ne peut aboutir dans ce cas qu'à la « destruction active ». Le projet de roman ne peut aboutir sans l'aide de RR ; même le premier éditeur échoue dans cette tâche d'affirmer l'affirmation :

---

<sup>37</sup> Wall, (1989), p. 318.

La destruction devient *active* au moment où, l'alliance étant brisée entre les forces réactives et la volonté de néant, celle-ci se convertit et passe du côté de *l'affirmation*, se rapporte à une *puissance d'affirmer* qui détruit les forces réactives elles-mêmes. La destruction devient active dans la mesure où le négatif est transmué, converti en puissance affirmative [...], *affirmation* de l'anéantissement et de la destruction. Tel est « le point décisif » de la philosophie dionysiaque : le point où la négation exprime une affirmation de la vie, détruit les forces réactives et restaure l'activité dans ses droits. [...] Dans l'homme qui veut périr, qui veut être surmonté, la négation a rompu tout ce qui la retenait encore, elle s'est vaincue elle-même, elle est devenue puissance d'affirmer [...]. (1973, p. 200-201)

Entre le projet de la révolution permanente de Magnant et son crime parfait qui le poussent tous les deux à écrire, Joan, la morte symbolisant le pays, transmue la puissance d'affirmer de Magnant et devient l'écriture et aussi une obsession de la volonté de néant. L'unité de Dionysos étant détruite par les forces réactives, l'affirmation est de périr pour renaître libérée de ces forces :

J'aime celui qui œuvre et invente afin de bâtir un jour au surhumain sa demeure et d'aménager pour sa venue la terre, l'animal et la plante ; c'est ainsi qu'à sa façon il veut sa propre perte. (*Zarathoustra*, 1977, p. 211)

Pour que le processus soit complet, il faut une double affirmation et, comme nous l'avons laissé entendre, c'est RR qui en sera la dépositaire puisque : « le devenir qui n'est être que comme objet d'une seconde affirmation ; Ariane est cette seconde affirmation » (Deleuze, 1973, p. 215). L'affirmation est, cette fois, le produit artistique, le plus haut sommet auquel peut prétendre l'homme, mais qui doit transiter par Ariane-Anima, RR, Rachel Ruskin, Anne-lise Jamieson qui non seulement détient en sa possession le manuscrit à publier mais qui, à mon avis, invente Olympe Ghezso-Quénum comme image au noir<sup>39</sup> de Magnant, son double comme nous l'avons vu, qui complète l'image dionysiaque, donc

---

<sup>38</sup> Iqbal conclut sur *Trou de mémoire* en disant : « ce que suggère la coïncidence avec le mythe qu'infère la toile de fond dionysiaque sur laquelle se déroule le roman, [...] recèle une quête d'unité qui se drape dans une réflexion de sa complexe multiplicité » (1978, p. 165).

<sup>39</sup> Iqbal explique : « Un noir, un blanc. [...] Dans ce couple inédit, l'un des termes ne sera pas, malgré les apparences, inversement proportionnel à l'autre, mais complémentaire. Le noir sera « au sale blanc » comme l'instinctif à l'imaginatif, la nature à l'esprit » (1978, p. 132).

mystique de Magnant en grandissant ce dernier dans la lettre du début du roman, en en faisant un personnage terrifiant avec RR, en le confrontant et en l'accusant d'œuvrer « dans la parfaite clandestinité de la mort » (*T.M.*, p. 233), mais qui se suicide de son côté « la mort dans l'âme » (*T.M.*, p. 233). Rachel Ruskin affirmera, à la toute fin, avoir eu le contrôle d'Olympe : « Le restant, Olympe l'a vécu plus intensément que moi. C'est lui, pauvre enfant dépaycé, qui a vécu mon drame, me sachant poursuivie par l'autre, hantée, folle, toute détériorée [...], j'envoyai Olympe au bureau de cet éditeur, rue Saint-Sacrement. Il n'en est jamais revenu ; il n'en reviendra pas... » (*T.M.*, p. 237)

Voilà soudain que grâce à la double affirmation de RR, le projet de révolution permanente est un succès. Le livre créé détiendra la force de détruire les forces négatives éternellement, et, par sa lecture et relecture, arrivera à créer la différence et engendrer de nouvelles forces créatives :

L'affirmation première est Dionysos, le devenir. L'affirmation seconde est Ariane, le miroir, la fiancée, la réflexion. Mais la seconde puissance de l'affirmation première est l'éternel retour ou l'être du devenir. C'est la volonté de puissance comme élément différentiel qui produit et développe la différence dans l'affirmation, qui réfléchit la différence dans l'affirmation de l'affirmation, qui la fait revenir dans l'affirmation elle-même affirmée. Dionysos développé, réfléchi, élevé à la plus haute puissance : tels sont les aspects du vouloir dionysiaque qui sert de principe à l'éternel retour. (Deleuze, 1973, p. 217)

Pour Magnant, on l'a compris, il n'y a pas de devenir ailleurs que dans la destruction active. RR, la seconde affirmation, donne à la première affirmation sa puissance d'affirmer. RR, « Le miroir », « la fiancée » que Pierre va aller chercher à Lagos, puis à Lausanne, pour la violer, est ici une réflexion, mais une réflexion anamorphotique de sa fiancée. Le succès de l'éternel retour du même, mais différent, permettra de voir naître le nouveau Surhomme, l'enfant de RR et de Magnant, qui s'appellera Pierre X. Magnant et qui sera à même d'ignorer son

passé, d'avoir un *Trou de mémoire* car il vivra dans un monde nouveau où les forces réactives ont finalement été détruites par l'affirmation dionysiaque : la révolution permanente de Magnant<sup>40</sup>.

Dans son formalisme, *Trou de mémoire* est sans conteste une œuvre ouverte, laissant la place aux lecteurs pour devenir co-créateur de l'œuvre – mon interprétation venant s'ajouter à toutes les précédentes. À la question « qui parle ? » posée par Nietzsche, il convient de répondre par la multiplicité narrative de Dionysos et de sa fiancée Ariane. Il convient aussi de se rappeler ce que disait Foucault à ce sujet, puisqu'il y voit le « principe éthique » (1969, p. 6) de la littérature moderne « cette règle d'or de la politique non-concessions au lecteur : le roman en *Je* » (Désaulniers, p. 404). Désaulniers, comparant Réjean Ducharme avec Aquin sur cette question, la relie également au projet révolutionnaire, dans une optique nietzschéenne, il écrit :

La révolte, on le voit est profonde. L'humanité ne peut se régénérer « de l'intérieur », il n'y a point d'espoir du côté de la révolution, le renversement fût-il copernicien : il n'y a vraiment qu'anéantissement total par les animaux (les forces aveugles, stupides, qui ne feront aucune exception aucune réserve, au nom de quelque « verrouillage transcendantal » que ce soit). (1971, p. 402)

Michel Foucault synthétisera parfaitement le problème de l'écrivain, de la littérature et de la mort :

Ce thème du récit ou de l'écriture faits pour conjurer la mort, notre culture l'a métamorphosé ; l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie ; effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli dans l'existence même de l'écrivain [rendant le problème encore plus profond chez l'écrivain québécois]. L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité [Shéhérazade] a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière

---

<sup>40</sup> L'esthétique aquinienne du mouvement circulaire a déjà largement été décrite en termes du baroque. Wall, dans un contexte différent, finit par dire que : « Nous cherchons ici à faire sentir que le déploiement de tant de mouvement repose non seulement sur un principe esthétique, mais plus profondément, sur une compréhension de l'expérience comme activité sans arrêt. *Trou de mémoire* constitue une expérience esthétique et philosophique qui sera toujours opposée à la vision de stabilité [...]. Mais l'essence de l'art aquinien se trouve précisément dans le mouvement constant et dans la destruction de toute frontière qui essaie de le restreindre » (1989, p. 320).

de son auteur. Voyez Flaubert, Proust, Kafka [on peut ajouter Aquin]. Mais il y a autre chose : ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivain [la multiplication des « je »] ; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit [i.e. l'anamorphose], le sujet écrivain dérouté tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture. (1970, p. 6)

Ce à quoi Aquin répondait :

Il est bien possible que, parce que je me suis insurgé contre la surprésence des écrivains, l'on me considère comme un spectre. Que répondre à cela ? Il est bien difficile de disparaître et que cela ne soit pas qu'élocutoire, je sais... Disparaître, c'est mourir un peu. Mais il ne me sied pas de mourir un peu... (« La disparition élocutoire du poète, Mallarmé », *B.E.*, p. 267)

## L'INTERTEXTUALITÉ

On l'a vu, si ce n'était que partiellement, le formalisme de *Trou de mémoire* reflète la crise ontologique profonde que l'on avait identifiée dans le corps. Ce dernier avait réagi violemment, les structures en ont fait autant. Être « deux fois conquis » signifie que l'écrivain est obligé de se servir de la langue et de la culture de l'Autre pour s'exprimer. Aquin a entrepris d'agir en terrorisant les structures formelles de l'écriture et aussi en utilisant l'« immense dictionnaire », dans lequel il va puiser, avec une grande attention. L'intertextualité va donc représenter un choix délibéré et politique qui s'inscrit en premier chef, dans le contexte révolutionnaire, lié à une perte d'identité. De très nombreuses critiques, surtout dans les dix dernières années, se sont concentrées sur l'analyse des intertextes comme preuve de littéralité. Il s'agit ici d'essayer d'exploiter la richesse de cette critique, la diversité de ses approches et ses similitudes.

Si *Trou de mémoire* se situe d'emblée dans une démarche qui pourrait être considérée comme immorale à cause du plagiat, Randall montre au contraire que cette démarche correspond au projet révolutionnaire entrepris par Hubert

Aquin ; *Prochain épisode*, lui, représente un excellent exemple du travail de l'intertextualité par rapport au problème identitaire, non seulement par rapport au Québec mais dans une perspective beaucoup plus large du colonisé, qui finalement prend un caractère mythique à bien des égards.

Le problème de l'originalité, que l'on retrouve dans les deux textes, est à relier au travail intertextuel. S'il semble que cela soit un des thèmes problématisés dans ces deux romans, théoriquement l'originalité est un faux problème :

Et puis, aussi bien l'avouer, l'originalité d'un récit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs. Il n'y a pas d'originalité : les œuvres sont des décalques [...]. L'histoire décalque, elle aussi. L'originalité y est aussi impossible qu'en littérature. L'originalité n'existe pas, c'est un leurre. (*P.F.*, p. 47)

Randall, analysant le contexte littéraire de l'œuvre, explique que l'œuvre de Aquin, tout en considérant la cohérence et l'originalité comme preuve de littéralité, la rejette en y inscrivant des modalités considérées comme non littéraires comme la répétition et le plagiat, agissant ainsi en réaction par rapport à la norme littéraire (1990a, p. 237) :

Le texte d'Aquin impose l'extratexte d'une façon révolutionnaire en l'inscrivant comme trace textuelle sans laquelle la signifiante du texte se trouve réduite. Réalisée sur le plan explicite dans un texte révolutionnaire, la stratégie peut aussi avoir son impact sur la lecture de textes plus « traditionnels » [...]. (1990a, p. 238)

Le plagiat existerait donc comme stratégie de contestation logique pour l'artiste colonisé, d'autant plus que, en commettant ce crime littéraire, l'écrivain révolutionnaire subvertit l'autorité littéraire en transgressant les présupposés d'originalité et d'authenticité. « Faire de la littérature au moyen du plagiat, c'est l'emporter sur les conventions dominantes qui, dès lors, s'effondrent elles-mêmes dans le paradoxe de la double contrainte qu'elles ont construite » (1990b, p. 204). Le texte devient original justement parce qu'il est plagiaire, renversant

ainsi le tabou et l'instituant comme contexte de réception conventionnel (1990b, p. 205). La révolution consiste donc ici en la création d'un nouveau contexte par la restructuration des valeurs au sein même de l'institution dominante, objet de contestation à la fois social et littéraire (1990, p. 207). On retrouve bien, ici encore le concept de transvaluation nietzschéen.

De surcroît, on ne peut pas dire que l'œuvre de Aquin soit du plagiat car le plagiat est lui-même un des thèmes du roman et que le texte insiste de façon explicite sur des questions qui touchent au domaine de l'imitation clandestine et criminelle. L'authenticité discursive constitue une obsession inscrite dans la production des personnages-scripteurs et fait l'objet des commentaires marginaux (1990b, p. 201). Alors que l'éditeur cite un des paragraphes d'une lettre qu'il a reçue de Magnant, RR en éditrice commente : « Nous sommes ici en présence [...], d'un cas d'imposture. En effet, ce passage, je l'ai retrouvé, mot à mot, sous la plume d'un grand essayiste français, Maurice Blanchot » (*T.M.*, p. 78). En fait, Randall nous confirme que ce passage n'existe pas. Il est possible de rattacher cet aspect à la volonté des différents scripteurs de porter des masques.

On ne peut également accuser Aquin de plagiat, car pour qu'il y ait plagiat, il faut que son auteur le fasse intentionnellement. L'intentionnalité touche donc à la volonté de commettre le « crime parfait » dont il est question dans *Trou de mémoire*. Pour qu'il y ait crime parfait, il faut qu'il n'en ait pas d'auteur, que ce dernier reste dans l'anonymat. « Pourtant l'obsession qui pousse le criminel à retourner sur les lieux du crime, la même qui conduit Magnant à écrire ses confessions, se manifeste aussi sur la scène du plagiat qui finit par laisser des traces lisibles à la surface du texte, amenant le lecteur-détective à la découverte du crime et de son auteur criminel » (1990b, p. 202). Cela renvoie à la prise de

position que les lecteurs doivent prendre, c'est-à-dire qu'ils se trouvent en position de prendre leurs responsabilités et non plus d'être des lecteurs passifs.

Si *Trou de mémoire* choisit encore une fois une politique de la transgression de la morale, *Prochain épisode* renvoie également au problème ontologique de l'identitaire, de l'impuissance et des conflits avec les modèles :

Dans ce roman où se joue l'identité nationale, le travail intertextuel opère la dramatisation d'une double problématique identitaire : le moi québécois authentique ne peut s'affirmer sur le plan politique sans amorcer simultanément l'épreuve de la différenciation d'avec les modèles culturels français et européens. (Lamontagne, p. 112)

Chanady montre que l'univers romanesque aquinien exprime une fascination pour l'Europe (1986, p. 44). Aquin, lui-même, explique son influence européenne par la pauvreté culturelle qu'il voit dans son propre pays : « Comment évaluer le capital d'une société, le capital humain, culturel ? Et comme il y en a très peu ici, alors j'ai cherché ailleurs [...]. Le Québec n'a que trois cents ans d'histoire et c'est pauvre [...].<sup>41</sup> » Mais Aquin reconnaît que se tourner vers l'Europe ne résout rien. Il déplore le déracinement du Canadien français qui doit s'exiler en France pour réussir :

[...] le déracinement, générateur inépuisable de fatigue culturelle, ou l'exil, le dépaysement, le reniement ne libèrent jamais tout à fait l'individu de son identité première et lui interdisent, en même temps, la pleine identité à son milieu second. Privé de deux sources, il est deux fois apatride [...]. (« Fatigue... » *B.E.*, p. 94)

André Lamontagne consacre une étude très détaillée sur l'intertextualité dans l'œuvre de Hubert Aquin. La quatrième de couverture de *Les mots des autres* explique que, chez Aquin, toute l'œuvre construit son langage sur d'autres textes. Cette poétique intertextuelle demeure néanmoins ambiguë par la fascination qu'elle exerce sur le lecteur pris à la fois entre « une ouverture sur

l'espace expansif du savoir et dans un vertige spéculaire au fond duquel le discours ne semble que se réenoncer sans fin ».

Dans une démarche qui est « parfois voisine du structuralisme » (1992, p. 9), Lamontagne entreprend une typologie de la poétique intertextuelle dans les œuvres aquiniennes, ainsi qu'une analyse de sa fonction et de sa dynamique (1992, p. 8).

Nous avons déjà constaté que dans *Prochain épisode* c'est l'impuissance et l'échec révolutionnaire qui dominant. L'intertextualité dans ce roman tient une grande place par sa participation à la narrativisation du procès d'énonciation, nœud central du roman et de l'œuvre (1992, p. 103). Le travail intertextuel participe donc à la thématisation de l'impuissance, accompagné du problème de l'originalité littéraire et du conflit avec les modèles. Cet échec se vit donc à tous les niveaux du texte : dans le récit d'espionnage inventé par le narrateur, la diégèse, et aussi dans le processus de création de ce narrateur, dont il fait part dans son écriture, dans son autotextualité : « Au fond, un seul problème me préoccupe vraiment, c'est le suivant : de quelle façon dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage ? Cela se complique du fait que je rêve de faire original dans un genre qui comporte un grand nombre de règles et de lois non écrites » (*P.É.*, p. 5).

Si au départ le processus créatif ne semble pas poser de problème : « Et le tour est joué. Moyennant l'addition de quelques espionnes désirables et la facture algébrique du fil de l'intrigue, je tiens mon affaire » (*P.É.*, p. 7), la réalité du narrateur emprisonné le rattrape et l'immobilise par une originalité que le

---

<sup>41</sup> « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », entrevue réalisée par Anne Gagnon en 1973, et publiée

narrateur semble ne pas pouvoir atteindre : « Je reste ici figé, bien planté dans mon alphabet qui m'enchaîne ; et je me pose des questions » (*P.É.*, p. 7). Dans un dénigrement de ses capacités créatrices, constatant son impuissance à être original « je laisse les vrais romans aux vrais romanciers » (*P.É.*, p. 12), il va chercher sa source principale d'inspiration dans *l'Histoire des Treize* de Honoré de Balzac. Tout de suite, le narrateur se trouve en position d'infériorité par rapport à ce grand et « vrai » romancier (Iqbal, p, 17) : « Le tome IX des œuvres complètes de Balzac me décourage particulièrement » (*P.É.*, p. 11). Il cite la première phrase de l'incipit et ajoute : « Cette phrase inaugurale de *l'Histoire des treize* me tue ; ce début fulgurant me donne le goût d'en finir avec ma prose cumulative » (*P.É.*, p. 11). Pourtant, « l'identification à Balzac persistera, d'autant plus que l'impuissance sexuelle supposée de l'écrivain français trouve écho chez le narrateur qui, du fait de son emprisonnement, est physiquement impuissant à poursuivre la révolution d'une façon autre que par son écriture » (1998, p. 106).

Il y a aussi identification avec le héros de l'histoire de Balzac, Ferragus :

Aussi bien relire Balzac ! je veux m'identifier à Ferragus, vivre magiquement l'histoire d'un homme condamné par la société et pourtant capable, à lui seul, de tenir tête à l'étreinte policière et de conjurer toute capture par ses mimétismes, ses dédoublements et ses déplacements continuels. (*P.É.*, p. 13-4)

Cependant, tantôt, le narrateur s'identifie avec Ferragus pour venger Balzac de sa supposée impuissance qu'il partage avec lui, impuissance qui se traduira par son incapacité à tuer H. de Heutz, comme Ferragus sera infructueux dans la quête de sauver sa fille : « L'ombre du grand Ferragus m'abritait, son sang répandait dans mes veines une substance inflammable : j'étais prêt, moi aussi à venger Balzac, coûte que coûte en me drapant dans la pèlerine noire de son

personnage » (*P.É.*, p. 49). Tantôt, c'est son ennemi, H. de Heutz qui représentera ce héros : « À qui ai-je affaire au juste ? À l'ombre métempsychée de Ferragus ? » (*P.É.*, p. 83) ; ou encore : « Le double de Ferragus habite ici [au château] » (*P.É.*, p. 139).

Il faut bien dire que H. de Heutz est un homme rusé et à multiples facettes. Il se nomme également Carl von Ryndt, « banquier comme il y en a des milliers en Suisse » (*P.É.*, p. 35), il est professeur d'Histoire sous le nom de H. de Heutz, spécialiste de Scipion l'Africain... (*P.É.*, p. 35), et il s'appelle François-Marc de Saugy et est fondé de pouvoir (*P.É.*, p. 76). Sous toutes ses étiquettes, H. de Heutz représente le système colonisateur que le héros essaie de combattre : le pouvoir de l'argent, la détention de l'histoire et l'homme ordinaire qui lui ressemble comme un frère : « Diable ou frère, l'historien finit par fasciner, par séduire le héros [...]. Moyennant un renversement insidieux, du procédé schizophrénique, les deux hommes, ennemis implacables, se fondent en un seul : identité anti-dialectique et déréalisante » (Purdy, p. 116) :

Cet homme possède un don diabolique pour falsifier la vraisemblance ; si je n'étais pas sur mes gardes, il m'aurait à coup sûr et pourrait me convaincre qu'il est mon frère, que nous étions nés pour nous rencontrer et pour nous comprendre. J'ai vraiment affaire au diable [...]. Cet inconnu que je regarde m'attire à l'instant même où je m'apprête à le tuer. Son mystère déconcerte ma préméditation et je reste pantelant devant lui, incapable de diriger mes pensées vers un autre objet et de combattre l'attraction morbide qu'il exerce sur moi. (*P.É.*, p. 80-83)

On voit bien que H. de Heutz représente un mythe impossible à surmonter et qui est lié au mythe de la défaite qui poursuit le narrateur depuis la rébellion de 1837-1838 : « Victime de la fatigue dialectique, celui-ci s'affaisse devant le Mythos de l'Autre » (Purdy, p. 116). Nous comprenons bien à quel point le malaise identitaire est profond. La culture de l'Autre doit être rejetée par le colonisé mais, ce dernier n'ayant que la culture de l'Autre pour se manifester, ne peut que se

servir d'un langage rebelle qui se retrouve réapproprié à son tour par les mythes des colonisateurs.

Ces caractéristiques mythiques et maléfiques, nous allons aussi les retrouver dans la citation du cryptogramme que reçoit Pierre de la part d'Hamidou Diop :

« CINBEUPERFLEUDIARUNCOBESCUBEREBESCUAZARUNANOCIVAGUS » (P.É., p. 17). Lamontagne précise que pour bien comprendre cette citation incantatoire de type « abracadabra », que l'on peut retrouver au Louvre (1992, p. 113), il faut la restituer dans son contexte d'énonciation, dissimulé dans le roman, c'est-à-dire : « sur la tablette, à côté d'un démon se tenant sur une barque funéraire. Dès lors, une analogie se dessine avec l'acte d'écrire du scripteur, associé à l'élément aquatique et à la mort » (1992, p. 113). Le narrateur de *Prochain épisode*, juste après avoir essayé de déchiffrer la note, s'exaspère :

Encaissé dans ma barque funéraire et dans mon répertoire d'image, je n'ai plus qu'à continuer ma noyade écrite [...]. J'écris dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer. (P.É., p. 18)

Initialement, l'écriture du narrateur est vue comme un art compensatoire qui sert d'exécutoire à son échec d'agir en révolutionnaire (1992, p. 114), mais le narrateur s'avère incapable de raconter autre chose que sa propre histoire, c'est pourquoi le personnage principal est incapable de tuer H. de Heutz. C'est au moment précis où ce dernier doit exécuter son acte meurtrier révolutionnaire que la diégèse se dissout dans l'autoréférentialité et dans sa problématique d'originalité littéraire (1992, p. 114) :

Je n'écris pas, je suis écrit [...]. L'imaginaire est une cicatrice. Ce que j'invente m'est vécu ; mort d'avance ce que je tue. Les images que j'imprime sur ma rétine s'y trouvaient déjà. Je n'invente pas. Ce qui attend H. de Heutz dans ce bois romantique qui entoure le château de Coppet me sera bientôt communiqué quand

ma main, engagée dans un processus d'accélération de l'histoire, se lancera sur des mots qui me précèdent. Tout m'attend. (*P.É.*, p. 85-86)

À l'image du cryptogramme, *Prochain épisode* s'oriente « vers une perspective blanchotienne de l'écriture, le travail intertextuel déployé dans le texte est le lieu d'un affrontement avec les modèles, d'une étape « palimpsestueuse », selon le mot de Philippe Lejeune, et pose la problématique de l'originalité et de l'impuissance littéraire » (1992, p. 114) :

Rien n'est libre ici, rien : même pas cette évasion fougueuse que je téléguide du bout des doigts et que je crois conduire quand elle m'efface [...] Quelque chose me dit qu'un modèle antérieur plonge mon improvisation dans une forme atavique et qu'une alluvion ancienne étroit le fleuve instantané qui m'échappe. (*P.É.*, p. 85)

Foucault commence son essai sur « Le langage à l'infini » en disant : « Écrire pour ne pas mourir, comme disait Blanchot, ou peut-être même parler pour ne pas mourir est une tâche aussi vieille sans doute que la parole » (1963a, p. 45). Comme Barthes l'avait déjà fait en parlant de « dictionnaire », la thématique de l'originalité impossible et du palimpseste font partie des préoccupations de la théorie littéraire des années soixante. Foucault parle d'un « langage à l'infini » et d'un « impossible volume » :

Aujourd'hui l'espace du langage n'est pas défini par la Rhétorique [horizontal] mais par la Bibliothèque [...], il trouve en soi la possibilité de se dédoubler, de se répéter, de faire naître le système vertical des miroirs, des images de soi-même, des analogies [...]. La littérature commence quand ce paradoxe se substitue à ce dilemme ; quand le livre n'est plus l'espace où la parole prend figure (figures de style, figures de rhétorique, figure de langage) mais le lieu où les livres sont tous repris et consumés : lieu sans lieu puisqu'il loge tous les livres passés en cet impossible « volume » qui vient ranger son murmure parmi tant d'autres – après tous les autres, avant tous les autres. (1963a, p. 53)

Si l'auteur ne peut prétendre qu'à un murmure par-dessus le bruit de tous les autres livres, le problème semble s'accroître encore plus pour le « deux fois conquis », le « deux fois apatride ». Pour lui, il ne lui reste plus qu'à se taire, comme dans *Prochain épisode* ou alors il lui faut crier, crier très fort comme *Trou*

*de mémoire* le montre. Mais la marque est, de toute façon déjà, laissée. Le murmure est bien devenu une affirmation sur « un tissu d'art » qui a sans aucun doute à voir avec le concept de l'éternel retour et de l'analyse des textes comme l'a entendu Nietzsche :

N'est-ce pas ce que Nietzsche préparait, lorsqu'à l'intérieur de son langage, il tuait l'homme et Dieu à la fois, et promettait par là avec le Retour le scintillement multiple et recommencé des dieux ? [...] Le fractionnement du langage, contemporain de son passage à l'objectivité philologique, ne serait alors que la conséquence la plus récemment visible (parce que la plus secrète et la plus fondamentale) de la rupture de l'ordre classique ; en nous efforçant de dominer cette brisure et de faire apparaître le langage en son entier, nous porterions à son terme ce qui s'est passé avant nous et sans nous, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. (Foucault, 1966, p. 317-318)

De la même façon Aquin remet en cause, dans son attitude rebelle, toutes les valeurs de la littérature. C'est, en effet, par cette contestation et ce cri exulté mais qui ne peut qu'être qu'étouffé, qu'il pourra se libérer de ces mêmes valeurs, ou tout au moins préparer le chemin pour la nouvelle génération.

## LE RÔLE DU LECTEUR

S'il est vrai que la complexité du réseau de connexions des intertextes ne peut être perçue que par un lecteur érudit, il est néanmoins certain que ce dernier participe déjà activement à l'élaboration du sens dans l'œuvre. Chez Aquin, le lecteur s'inscrit en premier chef dans sa théorie de l'écriture : « L'écriture, si insensée soit-elle à certains égards, a toujours un sens. Elle est dirigée vers un lecteur-juge qui confère de la valeur à ce qu'il reçoit et condamne au néant ce qu'il rejette » (B.E., p. 263). En fait, le rapport entre ces deux entités est

phénoménologique. « Le rapport écriture/lecture est constitutif du phénomène littéraire » (B.E., p. 264).<sup>42</sup>

La création littéraire doit donc servir à éveiller les consciences, en procurant l'expérience tragique de la catharsis : « L'expérience de la lecture fait vivre au lecteur une sorte de condensé de la vie. À l'intérieur d'un complexus imaginaire, au fond du livre, le lecteur – je l'imagine toujours tremblant... - fera l'expérience de la catharsis » (B.E., p. 266). C'est probablement dans *Trou de mémoire* que le lecteur se sent le plus atteint dans sa morale, le plus terrorisé : meurtre, viol, terrorisme, drogue. En outre, la thématization du rôle du lecteur y est la plus explicite. Nous avons aussi déjà remarqué que le texte présente plusieurs éditeurs qui l'interpellent directement : « Je dois la vérité au lecteur fidèle » (T.M., p. 155). Le lecteur devient le vrai éditeur puisqu'il doit découper le livre d'un point de vue final (Chanady, 1987, p. 58). L'éditeur, représentant d'une société aux modes de perception d'un âge révolu, reste confus devant la complexité du roman et se demande comment le lecteur peut ne pas s'y perdre (Chanady, 1987, p. 58) : « Comment le lecteur pourra-t-il s'y reconnaître si je me perds, moi l'éditeur, dans ce courant désordonné de chapitres et d'interprétations » (T.M., p. 158). Ce même éditeur, très soucieux de son lecteur, coupera même certains passages de Magnant à cause de « l'indécence de ce texte » (T.M., p. 40).

Il s'agit donc, non seulement de catharsis, mais aussi d'énigmes formelles à même de générer de nouvelles lectures et ainsi de faire vivre l'œuvre (B.E., p.

---

<sup>42</sup> Toute la critique fait mention du travail du lecteur comme principe éthique de l'écriture aquinienne. Il conviendra donc de se remémorer certains aspects thématiques et formels déjà

264). Ce n'est plus l'auteur qui impose sa vue du monde sur un héros, mais l'œuvre qui conteste non seulement son statut, mais aussi celui du lecteur qui doit résoudre l'énigme dans un acte créateur :

Maintenant que les romans se sont départis de leurs anciens procédés narratifs objectifs et qu'ils offrent, en guise d'aventure, leurs propres genèses littéraires, 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<sup>43</sup>, disons [...] ; le triomphe du romancier entraîne celui du lecteur tout comme dans une chaîne qu'on tire, le premier maillon entraîne le deuxième. La complexité formelle pourrait donc être considérée comme une épreuve devant laquelle écrivain et lecteur sont en situation de héros légendaires. (B.E., p. 266-267)

Il semble que cette citation nous renvoie directement à l'énigme de *Trou de mémoire* où le processus anamorphotique rend la tâche du lecteur encore plus complexe par la dramatisation de l'incohérence inscrite à tous les niveaux du texte (Randall, Paterson, *T.M.*, p. XLI). L'anamorphose n'est pas seulement métaphorique du texte comme, par exemple, les écrits de l'éditeur, mais elle est aussi créatrice de sens. En effet, l'anamorphose implique que le spectateur participe activement à la formation du sens (Randall, Paterson *T.M.*, p. XLII-XLIII). Wall note les multiples incohérences et les erreurs commises par les différents éditeurs et y voit la volonté des narrateurs de tout vouloir authentifier dans un souci de vérité :

Les notes servent à fournir un cadre superficiel à la tentative de stratifier la vérité vitale, tentative qui s'avère très tôt infructueuse. Le roman conteste donc la prétention à la vérité absolue dont se réclament les notes : cette vérité du policier détective qu'elle représente plutôt est un idéal qui nous empêche de vivre et nous force à observer la vie de l'extérieur. (1989, p. 318-319)

Encore une fois, il s'agit d'ouvrir les consciences à leur propre enfermement. Aquin dira lui-même qu'il n'a pas ménagé ses lecteurs dans ce roman :

---

abordés mais vus maintenant dans l'optique de la lecture, et ainsi d'élargir la discussion sur une polémique qui, encore une fois, nous ramène à Nietzsche.

[...] j'admets que j'essaie d'étreindre le lecteur littéralement dans *Trou de mémoire*, ou de le violer même, à la limite et de l'agresser pour ensuite le relâcher et le reprendre indéfiniment. Malgré tout, c'est une opération dirigée vers le lecteur étant donné que c'est lui qui crée le livre<sup>44</sup>.

Nous reconnaissons bien là le projet aquinien : terroriser le lecteur afin qu'il se remette en question. En fait, il existe un parallèle entre la transgression explicite de ce roman, surtout par l'image obsédante du meurtre et la figure de l'anamorphose, comme l'explique Randall :

L'analogie entre l'écriture et le crime parfait mène à la conclusion que le vrai mystère, c'est *Trou de mémoire* : le « détective » absent, c'est le lecteur. [...] Dans *Trou de mémoire*, le lecteur est le double des lecteurs fictifs dont la tâche est de reconstituer la suite cassée de l'intrigue et les sources « véritables » de la narration. Tous sont en quête non d'un meurtrier mais d'une logique textuelle qui leur échappe. (1990a, p. 64)

Malcuzyński explique que, premièrement, l'anamorphose rend compte de la valeur factice des narrateurs en les réitérant chaque fois de façon différente, d'où il s'ensuit « une multiplication polyphonique » donnant lieu à une méta[inter]textualité (1986, p. 484) : « Deuxièmement, l'anamorphotisation oblige le lecteur piqué au vif par l'aspect déroutant du procédé – par la forme mystérieuse que revêt l'ensemble de cette réalité narrative – à démystifier la condition du scripteur pour pouvoir en prendre pleinement conscience et surtout en rendre raison » (1986, p. 484). Smart comprenait déjà le rôle du lecteur comme central et créateur dans l'œuvre aquinienne (1973, p. 83) :

[...] ayant suivi et abandonné toutes les fausses pistes du roman, le lecteur se trouve égaré au centre d'un labyrinthe où aucune de ses anciennes conceptions de la réalité et de la littérature ne lui offre de secours. Et c'est alors que commence le deuxième mouvement de lecture, celui-ci positif. Obligé comme le spectateur du tableau de Holbein ou d'une pièce brechtienne à se distancer de l'œuvre, le lecteur l'aperçoit tout à coup comme une totalité formelle. Toutes les contradictions apparentes du roman se résolvent dans la révélation que c'est un livre, c'est-à-dire

---

<sup>43</sup> Jacques Jouet a également montré la relation entre la Sphinge et l'écriture formelle oulipienne.

<sup>44</sup> « Aquin par Aquin » entrevue réalisée par le *Québec Littéraire*, n° 2, (1976), p. 134, (Chanady, 1987, p. 58).

un chiffre reproduisant les structures complexes du monde réel, obéissant à ses propres lois formelles, irréductible à la vraisemblance ou au réalisme. (1973, p. 80)

En parlant du narcissisme de l'écriture aquinienne, Chanady explique que la conscience que le narrateur a de lui-même oblige le lecteur à réfléchir à la forme et à la signification du roman, et empêche toute identification naïve aux personnages. « En plus, la forme complexe des romans d'Aquin nécessite une lecture – ou plutôt des lectures – actives, ce qui contribue au projet aquinien d'amener le lecteur à être cocréateur de l'œuvre » (1986, p. 51) :

Ce projet, loin d'être une tentative de se complaire dans la gratuité de la recherche esthétique exagérée pour mystifier le lecteur, est profondément lié au désir qu'avait Aquin de forcer le lecteur à réfléchir aux problèmes extralittéraires abordés par ses romans. (1986, p. 51)

Il semble bien que le terrorisme aquinien ait eu finalement gain de cause, puisqu'il a réussi à créer une introspection de la part du lecteur. De ce point de vue, l'écriture aquinienne est éthique, la conscience du lecteur s'élargissant dans ce processus permanent, dans cette œuvre ouverte. Pourtant, pour Gagnon, bien que la fiction aquinienne se situe bien consciemment dans une perspective socioculturelle, chez Aquin, le spatio-temporel explose, comme dans *Prochain épisode*, entre la Suisse, le Canada français et même le Nigeria ou Cuba, ou dans les différentes époques révolutionnaires remontant jusqu'à la guerre des Helvètes avec les Romains :

On retrouve une spatialisation du temps qui est cartographié comme dans un labyrinthe à issues multiples, mais qui ne disposerait pas de fil d'Ariane<sup>45</sup>. La conscience humaine étant notablement diminuée en importance dans l'ordre des choses, scripteur et récepteur se retrouvent, tous les deux craintifs, à l'intérieur d'une géographie dangereuse par sa superficie irrationnelle. (1978, p. 158)

---

<sup>45</sup> Nous remarquerons que les métaphores employées par Gagnon ont un parallèle certain avec Dionysos de Nietzsche : « Mais Dionysos apprend à Ariane son secret : le vrai labyrinthe est Dionysos lui-même, le vrai fil est le fil de l'affirmation » (Deleuze, 1973, p. 216).

À ce propos, Heidenreich va dans le sens opposé en réinscrivant l'œuvre dans l'histoire. Il pense que l'évocation de ses multiples révolutions donne au lecteur un sens d'universalisme : « the historical breadth of the revolutionary patterns alluded to gives the reader a sense of universality » (1987, p. 41). En outre, il constate aussi qu'Aquin arrive à faire partager son problème identitaire et ontologique avec le lecteur en lui faisant ressentir non seulement son emprisonnement dans une logique de pensée, mais aussi son manque de liberté : « This system by which his perceptions are processed is conceptual and so represents a prison into which man has locked himself. In the text it involves the notion of time, the separation of subject and object, and the individual freedom to act in a predetermined historical sequence » (1987, p. 47).

Heidenreich propose que l'écriture révolutionnaire, basée sur la liberté individuelle, même si elle montre un échec au niveau du récit, devient un succès par la réflexion amenée chez le lecteur qui ne peut se trouver inchangé par cette expérience de lecture :

Since the text makes the reader negate certain features of his previous experiences and so anticipate the future with the resulting alteration of awareness, the « success » of the novel may be measured in terms of the degree to which it has « revolutionized » the consciousness of the reader. In this sense, the fulfillment of the communication intention of the text may be seen as an ironic indication of the achievement of the revolutionary goal described in it. (1987, p. 53-54)

Nous en arrivons à deux polarités inverses qui pourtant ne s'excluent pas. Il y aurait dans cette œuvre d'une part une polarité « éthique, historique, existentialiste et temporelle » et de l'autre, une polarité « esthétique, mythique, structuraliste, spatialiste » (Gagnon, p. 156). Comme l'explique Gagnon, les mécanismes opérationnels des modes structuralistes et spatialistes se retrouvent chez Aquin dans « la référentialité réflexive, le palimpseste expérientiel, le

redoublement, la redondance. Toutes ces stratégies formelles d'écriture impliquent que le lecteur devient auto-créateur de texte » (1978, p. 155). Ce sont des « [p]hénomènes qui font appel essentiellement à la participation *intellectuelle* du récepteur, qui élaborent le texte en tant qu'auto-générateur et réflecteur ouvert de sa propre créativité, mais qui, se faisant, révèlent peut-être chez le scripteur certaines craintes du lien historique et des risques de la liberté » (1978, p. 157). Gagnon précise que ne comprendre l'œuvre d'Aquin que selon la première de ses polarités (éthique, historique, existentialiste et temporelle) c'est interpréter son œuvre dans « un idéal de la personnalité créatrice, de la liberté individuelle » conçue comme « un élan vital de l'évolution historique, un incessant tumulte dialectique » (1978, p. 156). Cela défend un idéal humaniste qui exige le libre exercice de la conscience individuelle fondée sur la perception, le jugement et l'acte :

[...] par opposition au principe et à l'optique spatio-structuraliste, émetteurs « passifs » de formalismes et d'archétypes universels [...]. Le temps se spatialise et devient mythique, il acquiert une « *permanence* moyennant la répétition sacralisée », mais il s'oppose radicalement à l'historique, « c'est-à-dire à la permutation, du flux et du reflux qui *diffère* » (1978, p. 156-157).

Sur le plan théorique, nous pourrions répondre comme le fait Lucien Goldman, lorsqu'il explique la différence entre le structuralisme non génétique et le structuralisme génétique :

Lorsqu'on pose le problème « Qui parle ? », il y a aujourd'hui dans les sciences humaines au moins deux réponses, qui tout en s'opposant rigoureusement l'une à l'autre, refusent chacune l'idée traditionnellement admise du sujet individuel. La première, que j'appellerai structuralisme non génétique, nie le sujet qu'elle remplace par les structures (linguistiques, mentales, sociales, etc.) et ne laisse aux hommes et à leur comportement que la place d'un rôle, d'une fonction à l'intérieur de ces structures qui constituent le point final de la recherche ou de l'explication. À l'opposé, le structuralisme génétique refuse lui aussi, dans la dimension historique et dans la dimension culturelle qui en fait partie, le sujet individuel ; il

ne supprime cependant pas pour autant l'idée de sujet mais le remplace par celle du sujet transindividuel<sup>46</sup>.

Dans la fiction aquinienne, il s'agirait bien d'un sujet transindividuel, mais la grande beauté éthique de l'œuvre aquinienne vient de la réconciliation entre la permanence mythique et « la permutation, du flux et du reflux qui "*diffère*" », car c'est exactement le but de l'éternel retour de Dionysos par rapport à l'histoire<sup>47</sup>. Rappelons que l'éthique nietzschéenne stipule la volonté d'affirmer en désirant l'éternel retour de cette affirmation, ou « ce que tu veux, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour » (Deleuze, 1973, p. 77) :

Le labyrinthe désigne l'éternel retour lui-même : circulaire, il n'est pas le chemin perdu, mais le chemin qui nous ramène au même point, au même instant qui est, qui a été et qui sera. Mais plus profondément, du point de vue de ce qui constitue l'éternel retour, le labyrinthe est le devenir, l'affirmation du devenir. (1973, p. 215)

Si nous continuons dans notre lecture dionysiaque de l'écriture aquinienne, il convient de se rappeler que Dionysos est le Dieu tragique, car « Le seul personnage tragique est Dionysos : Dieu souffrant et glorifié ; le seul sujet tragique, ce sont les souffrances de Dionysos, souffrances de l'individuation mais résorbée dans le plaisir de l'être originel » (1973, p. 13). Et pour Nietzsche, le tragique c'est la joie : « cela veut dire que la tragédie est immédiatement joyeuse, qu'elle n'appelle la peur et la pitié que du spectateur obtus, auditeur pathologique et moralisant qui compte sur elle pour assurer le bon fonctionnement de ses sublimations morales ou ses purgations médicales » (1973, p. 20). Aquin pense en effet que :

Quand l'écriture a rempli son rôle elle s'est transmuée en lecture. La littérature jaillit, pour ainsi dire, de cette union entre un écrivain et un lecteur. Au mieux, cette rencontre ressemble au coup de foudre, à un accouplement fulgurant qui

---

<sup>46</sup> Lucien Goldman, Foucault (1969) « Qu'est-ce qu'auteur », compte rendu de la séance, p. 16.

<sup>47</sup> Randall explique que la notion d'isochronisme, jointe à celle de la circularité, et de celle de la répétition dans la différence, sont des thèmes Nietzschéens (1990, p. 54).

dure le temps d'une lecture. Cette conjonction revêt un caractère sacré. C'est l'événement originaire de la littérature, le choc instaurateur de joie, d'exaltation, de pensée. (« La disparition élocutoire du poète, Mallarmé », *B.E.*, p. 265)

Nietzsche concevait déjà que pour la renaissance de la tragédie, cela doit entraîner la renaissance de l'auditeur-artiste. « Et, en effet, il faut une véritable renaissance pour libérer le tragique de toute la peur ou la pitié des mauvais auditeurs, qui lui donnèrent un sens médiocre issu des mauvaises consciences » (1973, p. 20).

Le formalisme aquinien est sans conteste une épreuve pour le lecteur. Les structures éclatent, se reflètent sans fin, tournent sur elles-mêmes déformant et subvertissant les codes romanesques, le tout s'inscrivant dans une esthétique baroque, sur fond d'œuvre ouverte. Les intertextes, eux, font appel non seulement à l'érudition du lecteur, mais reflètent une crise identitaire dans ses conflits avec les modèles, tout en invoquant un univers mythique aux archétypes universalistes. On comprend comment le rôle du lecteur devient primordial et fondamentalement éthique dans l'aboutissement de son œuvre, ayant la volonté délibérée de choquer, mais aussi de mettre le lecteur à l'épreuve de la création :

Comment croire que l'éternel retour fasse tout revenir et revenir au même, puisqu'il élimine tout ce qui ne supporte pas l'épreuve [...] Si l'on tient à concevoir l'éternel retour comme un mouvement centrifuge, par lequel elle expulse tout ce qui est trop faible, trop modéré pour supporter l'épreuve. (Deleuze, 1967, p. 285)

Alors, plutôt que « d'identifier notre pâle individualité aux identités fortement réelles du passé, il s'agit de nous irréaliser dans tant d'identités réapparues ; et en reprenant tous ces masques – César, Jésus, Dionysos, Zarathoustra peut-être – [...] » (Foucault, 1971, p. 168). Toutes ces figures légendaires apparaissent dans les romans de Aquin. Il reprendra exactement le même thème lorsqu'il écrit que : « La complexité formelle pourrait donc être considérée comme une épreuve

devant laquelle écrivain et lecteur sont en situation de héros légendaires » (B.E., p. 267).

Il apparaît clairement que l'écriture aquinienne suit la philosophie dionysiaque, la seule à même de mener une révolution permanente, la seule fertile, même si celle-ci doit s'engendrer par la terreur et la destruction qui ne sont que les reflets de la réalité nihiliste. Comme Aquin, l'artiste dionysien multipliera les apparences, et les masques, engendrera un discours circulaire mais chaotique, qui jouera sans conteste avec les apparences :

Le fait que l'artiste estime plus haut l'apparence que la réalité n'est pas une objection contre cette proposition. Car ici « l'apparence » signifie la réalité répétée, *encore une fois*, mais sous forme de sélection, de redoublements, de correction [...]. L'artiste tragique n'est pas un pessimiste, il dit *oui* à tout ce qui est problématique et terrible, il est *dionysien*. (*Crépuscule des idoles*, 1977, p. 144)

## CONCLUSION

Nous avons observé que dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* le corps subissait les assauts d'une crise ontologique. Le corps enraciné dans un espace colonisé, ne peut se libérer et exprimer sa différence. Le sentiment d'enfermement et le manque de liberté sont vécus profondément, surtout dans *Prochain épisode*, où le narrateur-protagoniste du roman est emprisonné pour ses actions terroristes et refuse sa condition d'aliéné. La claustration est telle que même le processus d'écriture est impuissant à libérer le corps. La révolution québécoise ne pouvant être qu'un échec, il convient de se rebeller avec le plus de bruit et de violence possible. *Trou de mémoire* met en scène un être, Pierre X. Magnant, chez qui la violence de sa crise identitaire s'intériorise par l'absorption de drogues et s'extériorise par sa volonté de meurtre et de viol. Ici encore, l'écriture, servant de thérapie et d'exutoire, ne sera pas libératrice, mais au contraire représentera son propre enfermement. La spatialité, la motricité, la sexualité et la parole sont donc toutes liées à un corps d'aliéné sur son propre sol, par l'impossibilité et l'impuissance de proclamer sa différence. Le corps souffre d'une crise d'identité profonde, qui le conduit à un questionnement ontologique qui ne peut déboucher, devant le manque d'espoir d'une prochaine libération, que vers la « conduite-suicide ».

La mort sera la première figure du formalisme de l'écriture aquinienne. Dans une esthétique baroque, le crâne anamorphotique viendra hanter de son spectre les personnages de *Trou de mémoire*. Dans une structure fracturée à l'image du corps, les personnages de ce roman deviennent de plus en plus ambigus, ne cessant de se dédoubler, ils créent un discours circulaire, sans fin. En

outre, l'acte d'écriture ne peut se manifester qu'en puisant dans les modèles antérieurs. L'écriture aquinienne, toujours coincée dans son complexe d'infériorité, démontre une propension à l'immoralité par le plagiat. Pourtant, le plagiat s'avère non seulement une démarche qui mène vers une originalité désirée, mais aussi à une critique explosive des codes littéraires. En effet, les modèles sont difficiles à supprimer surtout lorsqu'il s'agit de se rendre compte que l'individu colonisé n'est pas différent de son colonisateur, et qu'il semble donc impossible de le supprimer sans se supprimer également.

Dans cet univers de terrorisme, de déflagration en multiples éclats épars, il convient de laisser au lecteur le choix de l'interprétation, qu'il doit effectuer en devenant le « cocréateur de l'œuvre ». C'est par lui et en lui que les changements d'attitudes peuvent arriver. « Chose certaine, le combat intérieur, guerre civile individuelle, se poursuit et interdit l'indifférence autant que l'euphorie. La lutte est fatale, non la fin » (« La fatigue culturelle du Canada français », *M.L.*, p. 102-103).

Il est vrai que le terrorisme, cet acte immoral, n'est pas seulement l'un des thèmes de l'écriture aquinienne - puisque les deux protagonistes principaux de ces deux romans le sont - mais ce terrorisme est infligé au corps et à celui de l'Autre et de surcroît, il s'applique au formalisme de l'écriture par sa fragmentation et son caractère plagiaire. L'intention est bien de déstabiliser, de terroriser le lecteur dans son corps en abordant des sujets tabous comme le sexe et la drogue, dans le langage de la transgression. Et il faut bien le reconnaître, au premier abord, le langage de la transgression n'a rien à voir directement avec l'éthique :

Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence. Mais on peut dire que cette affirmation n'a rien de positif : nul contenu ne peut la nier, puisque, par définition, aucune limite ne peut la retenir. Peut-être n'est-elle rien d'autre que l'affirmation du partage. Encore faudrait-il alléger ce mot de tout ce qui peut rappeler le geste de la coupure, ou l'établissement d'une séparation ou la mesure d'un écart, et lui laisser seulement ce qui en lui peut désigner l'être de la différence. (Foucault, 1963b, p. 756)

Il s'agit bien là de la transgression aquinienne ; elle affirme l'être limité, elle affirme l'illimité qui transgresse la morale mais en même temps confronte l'être avec l'existence. C'est grâce à cet « être de la différence » et à cette « affirmation du partage », que nous retrouvons dans le formalisme aquinien, que l'œuvre reprend définitivement son caractère éthique, justement par son ouverture qui constitue le dialogue, la communication avec le lecteur. Car, nous sommes bien en présence d'une œuvre ouverte au sens où l'entendait Eco, laissant la place au lecteur comme le pensaient Robbe-Grillet et Barthes.

Il semble bien que non seulement l'écriture aquinienne s'inscrive parfaitement dans le mouvement de la théorie littéraire de son époque, mais cette théorie, rappelons-le, antihumaniste, se voit renforcée et accentuée par les théories anti-colonialistes de cette période. Bien logiquement, l'auteur humaniste perpétuant l'hégémonie occidentale, ne peut que disparaître devant la multiplicité des voix du scripteur, ouvrant ainsi la voie à la différence des peuples et des individus à s'autodéterminer. De plus, cette « mort de l'auteur » ne peut être remplacée que par la naissance d'un lecteur désireux de créer le monde, de la même manière que les peuples colonisés doivent d'abord prendre conscience de leur condition avant de pouvoir essayer de la changer. Il s'agit bien, pour l'individu, de questionner la valeur de ses valeurs. Face à la réalisation de l'échec de la modernité, les années cinquante et soixante ont vu

l'émergence de discours contestataires des idéologies, des « métadiscours » occidentaux. Il revient donc à l'individu de se libérer des discours qui s'assujettissent, et d'avoir la force d'affirmer sa différence dans la multiplicité.

Il est probable que l'intérêt pour Nietzsche porté par la philosophie de ces années-là, non sans rapport avec la fin de l'existentialisme, a été en partie l'instigatrice de cette remise en question épistémologique et ontologique. Nous avons remarqué, dans ces deux romans, l'adéquation entre le projet aquinien et la philosophie dionysiaque nietzschéenne. Dans *Prochain épisode*, nous sommes en présence d'un « surhomme avachi » qui, dans un discours en spirale, prône l'amour et la violence « dans un projet d'amour total », et prépare sa mort : « un autre que moi franchira les grilles de cet institut », pour sa résurrection qui se fera grâce à l'éternel retour<sup>48</sup>. Cette dernière se fera, comme il se doit, sous le couvert de multiples personnalités, qui ne sont que les manifestations du Dieu Dionysos :

Dionysos, le seul personnage réel, apparaît sous des formes diverses, sous le masque d'un héros qui lutte, empêtré, en quelque sorte, dans le réseau de la volonté individuelle. Du moment où le Dieu ainsi manifesté parle et agit, il ressemble à un individu qui erre, cherche et souffre. [...] Mais en réalité ce héros est le Dionysos souffrant des mystères, le dieu qui éprouve en lui les douleurs de l'individuation et dont les mythes merveilleux racontent qu'enfant, il a été mis en pièces par les Titans et vénéré en cet état sous le nom de Zagreus ; ce qui signifie que cette laceration, la véritable passion dionysienne, équivaut à une métamorphose en air, en eau, en terre et en feu (*La Naissance de la Tragédie*, § 10, 1977, p. 143)<sup>49</sup>.

Nous reconnaissons les difficultés identitaires vécues par les protagonistes de ce roman. Et, là encore, sous les apparences de l'esthétique baroque se cachent des récits en spirales, qui masquent les notions de faux et de vérité, se contredisent

---

<sup>48</sup> Dans la conception de l'éternel retour de Nietzsche, « mouvement circulaire = cycle, masse de force = chaos » (Deleuze, 1973, p. 33).

dans un dialogue entre Dionysos et Ariane, entre l'Animus et l'Anima. Mais alors que le premier affirmera sa destruction active, la deuxième servira de double affirmation et mènera le projet de révolution permanente à terme. Cette dernière non seulement permettra d'achever l'éternel retour, la révolution permanente tant recherchée, mais laissera derrière elle un *Trou de mémoire* que vivra le surhomme<sup>50</sup>, le fils de Pierre Xavier Magnant.

Car, c'est bien là qu'il faut reconnaître le génie littéraire et philosophique de Hubert Aquin ; son œuvre est une parfaite mise en pratique du principe éthique nietzschéen qui stipule que ce que tu veux il faut que tu en veuilles aussi l'éternel retour. Devant cette œuvre, le lecteur ne peut que s'approfondir dans son étude, d'abord pour élucider ses mystères, et, dans le même processus, questionner ses propres valeurs. Il y a bien transmutation des valeurs, transvaluation. L'éternel retour est donc assuré par la lecture et la relecture de ces deux chefs d'œuvre et par les changements d'attitude morale qui s'ensuivent.

Nous sommes bien en présence d'une œuvre magistrale, qui a assuré sa pérennité ; Hubert Aquin est arrivé à créer l'Histoire. Il a entrepris, comme Nietzsche, une généalogie, impossible à éviter en temps de révolution, qui l'a conduit à une remise en question de ses propres valeurs, et à une « lucidité homicide ». Nous l'avons vu, il ne prêche pas la révolution québécoise « à proprement parlé », mais bien une révolution permanente, c'est-à-dire, le

---

<sup>49</sup> Nietzsche reprendra exactement la même phrase dans *Le Crépuscule des Idoles*, § 4, mais à cette variation près : « en air, en eau, et en terre, en roches, en plantes et en animaux » (1977, p. 152).

<sup>50</sup> « L'éternel retour est la reproduction d'un devenir, mais la reproduction du devenir est aussi la production d'un devenir actif ; le surhomme, enfant de Dionysos et d'Ariane. » (Deleuze, 1973, p. 217).

processus d'individuation nietzschéen qui ne lui était pas accessible, mais qui par son éternel retour le devient.

Si la « destruction active » ou la « conduite suicide » aquinienne semble encore entrée dans la logique nietzschéenne, l'affirmation dionysiaque de l'éternel retour, se trouve, selon Nietzsche sous la plume de Goethe, philosophe, homme politique et poète :

Goethe concevait un homme fort, hautement cultivé, habile à toutes choses de la vie physique, se tenant lui-même bien en main, ayant le respect de sa propre individualité, pouvant se risquer à jouir pleinement du naturel dans toute sa richesse et toute son étendue, assez fort pour la liberté ; l'homme tolérant, non par faiblesse, mais par force, parce qu'il sait encore tirer avantage de ce qui serait la perte des natures moyennes ; hommes pour qui il n'y a plus rien de défendu, sauf du moins la faiblesse, qu'elle s'appelle vice ou vertu... Un tel esprit *libéré* apparaît au centre de l'univers, dans un fatalisme heureux et confiant, avec la *foi* qu'il n'y a de condamnable que ce qui existe isolément, et que, dans l'ensemble, tout se résout et s'affirme. *Il ne nie plus...* Mais une telle foi est la plus haute de toutes les fois possibles. Je l'ai baptisée du nom de *Dionysos*. (*Crépuscule des idoles*, 1977, p. 214-215)

Nous avons également constaté les multiples recoupements entre le projet aquinien et le projet foucauldien ; tous les deux sont en quête d'un individu libre de se constituer et de se gouverner. Foucault, en 1981, dans l'annuaire à son cours au Collège de France faisait le sommaire, sous le titre « Subjectivité et vérité », de son enquête sur la constitution du sujet qui aboutit au « souci » et aux « techniques de soi », c'est-à-dire les procédures proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer (1994, p. 213) :

L'histoire du « souci » et des « techniques » de soi serait donc une manière de faire l'histoire de la subjectivité : non plus, cependant, à travers les partages entre fous et non-fous, malades et non-malades, délinquants et non-délinquants, non plus à travers la constitution de champs d'objectivité scientifique donnant place au sujet vivant, parlant, travaillant, mais à travers la mise en place et les transformations dans notre culture des « rapports à soi-même », avec leur armature technique et leurs effets de savoir. Et on pourrait ainsi reprendre sous un autre aspect la question de la « gouvernementalité » : le gouvernement de soi par soi dans son articulation avec le rapport à autrui (comme on le trouve dans la pédagogie, les conseils de conduite, la direction spirituelle, la prescription de modèles de vie, etc.). (1994, p. 214)

## Bibliographie

- Aquin, Hubert (1977) *Blocs erratiques, textes (1948-1977)*, Éd. rassemblée et présentée par René Lapierre, Montréal, Quinze, Abrégé : B.E.
- (1993a) *Trou de Mémoire*, Éd. critique Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque Québécoise, Cercle du Livre de France, Pierre Tisseyre, 1968, Abrégé : T.M.
- (1993b) *L'Antiphonaire*, Éd. critique Gilles Thérien, Montréal, Bibliothèque Québécoise, CLF Pierre Tisseyre, 1969.
- (1995a) *Prochain épisode*, Éd. critique Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque Québécoise, CLF Pierre Tisseyre, 1965, Abrégé : P.É.
- (1995b) *Point de fuite*, Éd. critique Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque Québécoise, CLF, 1971, Abrégé : P.F.
- (1995c) *Mélanges littéraires II : comprendre dangereusement*, Éd. critique Jacinthe Martel, Montréal, Bibliothèque Québécoise, Abrégé : M.L.
- (1997) *Neige noire*, Éd. critique Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque Québécoise, La Presse, 1974.
- (1999) *Journal 1948-1971*, Éd. critique Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque Québécoise, Abrégé : JO.

### Articles et ouvrages critiques concernant Hubert Aquin.

- Beaulieu, Victor-Henry (1984) *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- Brind'amour, Lucie (1980) « Sur *Trou de mémoire* : le révolutionnaire pris au piège », *Voix et Images*, Vol. 3, printemps, p. 557-566.
- Chanady, Amaryll (1986) « Entre la quête et la métalittérature – Aquin Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique », *Voix et Images*, Vol. 34, automne, p. 42-53.
- (1987) « Autoreprésentation, autoréférence et specularité – le narcissisme libérateur de *Trou de mémoire* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, Vol. 57, n° 2, p. 55-67.
- Desaulniers, Léo-Paul (1971) « Ducharme, Aquin : conséquences de la "mort de l'auteur" », *Études françaises*, Vol. 7, n° 4, novembre, p. 398-409.
- Gagné, Claudine (1992) « Marge et marginalité comme mode d'être du discours chez Hubert Aquin », *Tangence*, n° 37, septembre, p.107-116.
- Gagnon, Maurice (1978) « Devant l'écriture aquinienne : optiques et perspectives », *Éthique et esthétique dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Saratoga, Anma Libri, p. 155-162.
- Heidenreich, Rosmarin (1987) « Hubert Aquin's *Prochain épisode*. An exercise in hermeneutics of reading », *Revue de l'Université d'Ottawa*, Vol. 57, n° 2, p. 39-54.
- Imbert, Patrick (1987) « Hubert Aquin : la traversée des paradigmes », *Revue de l'Université d'Ottawa*, Vol. 57, n° 2, p. 29-37.
- Lamontagne, André (1992) *Les mots des autres : la poétiques intertextuelles des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presse de l'Université de Laval.

- Lapierre, René (1981) *Hubert Aquin : l'imaginaire captif*, Montréal, Les Quinze, Éditeur.
- Maccabée-Iqbal, Françoise (1978) *Hubert Aquin romancier*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Maclure, Jocelyne (1998) « Authenticités québécoises : Le Québec et la fragmentation », *Globe : Revue international d'études québécoises*, p. 9-35.
- Malcuzyński, M.-Pierrette (1986) « Anamorphose, perception carnavalesque et modalités polyphoniques dans *Trou de mémoire* », *Voix et Images*, Vol. 33, printemps, p. 475-494.
- Massoutre, Guylaine (1992) *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- Merivale, Patricia (1983) « Hubert Aquin and Highbrow : The Aesthetic of Perversion », *Essays on Canadian Writing*. Vol. 26, summer, p. 1-12.
- Mocquais, Pierre-Yves (1985) *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre.
- Piccione, Marie-Lyne (1994) « Prochain épisode d'Hubert Aquin : une esthétique de la fracture », *Annales du Centre de Recherche sur l'Amérique anglophone*, Vol. 19, p. 35-42.
- Purdy, Anthony (1985) « De « l'art de la défaite » à *Prochain épisode* : un récit unique ? », *Voix et Images*, Vol. X, n° 3, printemps, p. 113-125.
- Randall, Marilyn (1990a) *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme*, Québec, Les Éditions le Préambule.
- (1990b) « Le présupposé d'originalité et d'art du plagiat : lecture pragmatique », *Voix et Images*, Vol. 44, hiver, p. 197-208.
- et Janet Paterson (1993) Intro. à *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- Ropas-Wuilleumier (1987) « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin » *Revue d'Ottawa*, Vol 57, n° 2, juin, p. 79-94.
- Smart, Patricia (1973) *Hubert Aquin, agent double ou la dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Les Presses de l'Université.
- Söderlind, Sylvia (1984) « Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose », *Voix et Images*, Vol. IX, n° 3, printemps, p. 103-111.
- Thérien, Gilles (1993) Introduction à *L'Antiphonaire*, Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- Viswanathan, Jacqueline (1976) « Prochain épisode d'Hubert Aquin (Analyse temporelle) », *Présence francophone*, Québec, Université de Sherbrooke, Vol. 13, automne, p. 107-120.
- Wall, Anthony (1989) « Prisonnier dans ce trou, ce *Trou de mémoire* », *Voix et Images*, Vol. 41, hiver, p. 301-320.
- (1996), « *Trou de mémoire* : Pour une poétique du recommencement », *Voix et Images*, Vol. 3, Printemps, 452-477.

### Articles et ouvrages critiques généraux.

- Barthes, Roland (1963) Avant Propos à *Sur Racine*, Paris, Seuil.
- (1967) « L'arbre du crime », *Tel Quel*, Vol. 28, p. 23-37.
- (1968) « La mort de l'auteur » in *Mantéïa V*, p. 12-17.

- (1971) *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
- Birault, Henry (1967) « De la béatitude chez Nietzsche », *Nietzsche, Cahiers de Royaumont VI*, Paris, Éditions de Minuit, p. 13-28.
- Bouchard, Donald (1980) Intro. à *Michel Foucault : language, counter-memory, practice*, N.Y, Cornell University Press.
- Césaire, Aimé (1955) *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine.
- (1983) *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956.
- Deleuze, Gilles (1967) « Conclusion sur la Volonté de Puissance et l'Éternel Retour », *Nietzsche, Cahiers de Royaumont VI*, Paris, Éditions de Minuit, p. 275-287.
- (1973) *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F, Bibliothèque de Philosophie contemporaine.
- Dreyfus, Hubert, Paul Rabinow (1982) *Michel Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Eco, Umberto (1962) *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- Ewald, François (1996) « Foucault : éthique et souci de soi », *Magazine Littéraire*, Vol. 345, juillet-août, 22-25.
- Fanon, Frantz (1968), *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspéro, 1961.
- Foucault, Michel (1963a) « Le langage à l'infini », *Tel Quel*, Vol. 15, p. 44-53.
- (1963b) « Préface à la transgression », *Critique*, Vol. 195, n° 16, p. 751 -770.
- (1966) *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- (1970) « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Vol. 63, p. 5-19.
- (1971) « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F Épipiméthée, p. 145-172.
- (1976) *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines.
- (1994) *Dits et écrits 1954-1988*, Éd. Daniel Defert, François Ewald, Vol. IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines.
- Klossowski, Pierre (1967) « Oubli et anamnèse dans l'expérience de l'éternel retour », *Nietzsche, Cahiers de Royaumont VI*, Paris, Éditions de Minuit, p. 225-251.
- Kockelmans, J. Joseph (1999) « Phenomenology », *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Second edition, General Editor Robert Audi, p. 665.
- Liotard, Jean-François (1979) *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- (1983) *Le Différend*, Paris, Minuit, p. 9.
- (1986) *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Gallilée.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Nietzsche, Frédéric (1977) *Nietzsche, vie et vérité*, textes choisis par Jean Garnier, Paris, P.U.F.
- Ricard, François (1985) *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express. p. 132.
- Robbe-Grillet, Alain (1963) *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard.
- Rousset, Jean (1954) *La littérature à l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti.

## VITA

Surname : Jarsaillon

Given Names : Olivier, Pierre, Jean

Place of Birth : Guéret, Creuse, France

### Educational Institution Attended :

University of Victoria

1996 to 2001

Camosun College

1994 to 1996

Université de Lyon III

1983 to 1984

### Degrees Awarded :

B.A

University of Victoria

1999

### Honours and Awards :

University of Victoria Fellowship

1999 to 2001

UNIVERSITY OF VICTORIA PARTIAL COPYRIGHT LICENSE

I hereby grant the right to lend my thesis (or dissertation) to users of the University of Victoria Library, and to make single copies only for such users or in response to a request from the Library of any other university or similar institution, on its behalf or for one of its users. I further agree that permission for the extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by me or a member of the University designated to me. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain by the University of Victoria shall not be allowed without my written permission.

Title of Thesis :

Hubert Aquin ou le terrorisme éthique.

Author



Olivier Jarsaillon

August 24 , 2001