DÉNOUEMENT ROMANESQUE ET MARTYRE CHEZ ANDRÉ LANGEVIN, HUBERT AQUIN ET RÉJEAN DUCHARME

by

Alan MacDonell

A thesis
presented to the University of Manitoba
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in
French and Spanish

Winnipeg, Manitoba.

(c) Alan MacDonell, 1985.

DÉNOUEMENT ROMANESQUE ET MARTYRE CHEZ ANDRÉ LANGEVIN, HUBERT AQUIN ET RÉJEAN DUCHARME

BY

ALAN MacDONELL

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

© 1985

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

AVANT-PROPOS

J'aimerais exprimer au Professeur André Joubert toute ma reconnaissance pour ses conseils, qui m'ont été d'une aide précieuse.

Qu'il me soit aussi permis de remercier le Conseil de recherches en sciences humaines et l'Université du Manitoba pour les bourses que j'ai reçues pendant la rédaction de cette thèse.

ABREGE

Il est un roman qui fascine davantage par ce qu'il suggère au lecteur que par ce qu'il lui révèle. Dans ce roman la narration prend la forme d'une quête, suscitée par la prise de conscience chez un narrateur d'une insuffisance d'être. Pressentant l'absence d'une issue rationnelle, il cherche à échapper à l'emprise de la raison, bien qu'il sache en même temps que cette tentative de dépassement est vouée à l'échec.

La mort lui apparaît alors comme le but inavoué de sa quête. Non pas la mort en tant que simple renoncement à la vie, mais la mort en tant qu'affirmation de la foi en une vie idéale, non compromise par le rationnel et l'absurde. Cette mort correspond à un seuil entre l'esprit rationnel et l'esprit mystique : nous l'appelons un martyre.

Le roman québécois contemporain offre quantité de textes où figure ce martyre romanesque. En effet, depuis la deuxième guerre mondiale, ce roman se caractérise par l'angoisse existentielle et par la recherche d'un dépassement du quotidien, aboutissant souvent à des morts

énigmatiques, représentant à la fois une clôture, en ce qu'elles mettent fin à la narration de manière tragique, mais en même temps une ouverture, en ce que la tragédie du texte est niée par cette mort qui est aussi affirmation d'espoir.

Nous avons choisi trois auteurs, André Langevin, Hubert Aquin et Réjean Ducharme, chez lesquels ce genre de mort est particulièrement frappant. Chacun cherche à sa manière une issue au conflit entre la raison et une foi salvatrice, par la mise en valeur d'une vision apocalyptique de la vie. Ainsi est suggérée l'existence d'un monde virtuel d'où sont bannis l'angoisse et l'absurde.

NOTE LIMINAIRE

Pour la pagination des citations tirées des romans de Langevin, d'Aquin et de Ducharme, nous avons utilisé les éditions suivantes :

André Langevin. Poussière sur la ville . Montréal : Le Cercle du livre de France, 1953.

Hubert Aquin. Prochain épisode. Montréal : Pierre Tisseyre, éditeur, 1965.

_____. Trou de mémoire. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1968.

_____. l'Antiphonaire. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1969.

_____. Neige noire. Montreál : Pierre Tisseyre, éditeur, 1978.

Réjean Ducharme. l'Avalée des avalés. Paris :

Gallimard, 1966.

_____. Le Nez qui voque. Paris : Gallimard, 1967.

_____. Les Enfantômes. Paris : Gallimard, 1976.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 2
LE MARTYRE ROMANESQUE 2
LE MARTYRE DANS LE ROMAN QUEBECOIS 7
DEFINITION DU MARTYRE 11
CONSIDÉRATIONS DE METHODE 19

PREMIERE PARTIE : ANDRE LANGEVIN ET POUSSIERE SUR LA VILLE 31

CHAPITRE I : ETAT PRESENT DES ETUDES SUR LANGEVIN 32
PRECISIONS HISTORIQUES 32
INTERPRETATIONS DU ROMAN LANGEVINIEN 34
LA CRITIQUE CHRETIENNE 35
LA CRITIQUE EXISTENTIELLE 45
ANALYSES FORMELLES 53
Le Symbole chez Langevin 53
Critiques formelles d'orientation sociologique . . . 57
CRITIQUES SOCIOLOGIQUES 66
L'ELAN D'AMERIQUE ET UNE CHAINE DANS LE PARC 70

CHAPITRE II 75
LA NARRATION DE POUSSIERE SUR LA VILLE 75
LE MALAISE D'ALAIN DUBOIS 76
LA METAMORPHOSE DU DESIR DU NARRATEUR 95
LE DENOUEMENT 105

CHAPITRE III 110
MARTYRE ET HUMANISME 110
LE RECIT D'UN MARTYRE 110
PROBLEMES D'INTERPRETATION 116
La Responsabilité du docteur 116
Carences d'une interprétation chrétienne 118
L'insuffisance d'une critique existentielle 120
LE MASOCHISME DE LANGEVIN 131
MARTYRE ET HUMANISME 140

SECONDE PARTIE : HUBERT AQUIN 146

CHAPITRE I : ETAT PRESENT DES ETUDES SUR AQUIN 147
NATIONALISME ET COLONIALISME 147
Introduction générale 147
Prochain épisode 154
Romans ultérieurs 168
Condamnations du nationalisme aquinien 190
CRITIQUES ESTHETIQUES 194
TENTATIVES DE SYNTHESE 218

CHAPITRE II : L'IRONIE AQUINIENNE 242
L'ESPRIT DE SERIEUX D'AQUIN 242
POUR UNE DEFINITION DE L'IRONIE AQUINIENNE 246

CHAPITRE III : PROCHAIN EPISODE 263
LE PROJET DU ROMAN 263
le Projet d'écriture 264

L'INTRIGUE DU ROMAN D'ESPIONNAGE 272

LE DENOUEMENT MANQUE 288

CHAPITRE IV : TROU DE MEMOIRE 295

LE DENOUEMENT MANQUANT 295

LA QUETE DU DENOUEMENT 307

LE DENOUEMENT MANQUE 324

CHAPITRE V : L'ANTIPHONAIRE 334

UN NOUVEAU DEPART? 334

LA CONTINUITE DE BASE 336

L'AUTOBIOGRAPHIE DE CHRISTINE 345

La Volonté de savoir 345

l'Epilepsie 348

La Femme 351

Femme idéale, femme vraie 356

La Sexualité 361

l'Ironie 365

CONCLUSION 373

CHAPITRE VI : NEIGE NOIRE 378

INTRODUCTION 378

La Quête nommée 378

La Quête symbolique 380

LE RECIT 384

Les données montréalaises 384

Le Voyage en Norvège 388

Retour à Montréal 390

LE DENOUEMENT 393
La Symétrie du dénouement 394
Les Références littéraires 397
Le Film dans le roman 404
CONCLUSION 411

CHAPITRE VII : CONCLUSION 418
EVOLUTION INTELLECTUELLE 418
Les Ecrits de jeunesse 419
La Période engagée 425
l'Engagement romanesque 429
L'EVOLUTION ROMANESQUE 434
Problématique du dénouement 434
Le Dénouement fuyant 437
l'Evasion dans l'ironie 440

TROISIEME PARTIE : REJEAN DUCHARME 448

CHAPITRE I : ETAT PRESENT DES ETUDES SUR DUCHARME . . . 449
PREMIER ACCUEIL DE LA CRITIQUE 451
L'IDENTITE DE DUCHARME 457
CRITIQUE SOCIOLOGIQUE 459
ANALYSES DE L'IDEALISME DE DUCHARME 466
ETUDES FORMELLES 481
l'IRONIE DUCHARMIENNE 490

CHAPITRE II : LE RECIT DUCHARMIEN 502
CHOIX DES TEXTES 502
LE MALAISE DU NARRATEUR DUCHARMIEN 505

Bérénice 505
Mille Milles 514
Vincent 520
L'ASCESE DU NARRATEUR 523
Bérénice et Constance Chlore 523
Bérénice et Gloria 530
Mille Milles et Chateaugué 533
Vincent et Fériée 542
LE DENOUEMENT 548
Mise en perspective 548
Un seul dénouement 551
Evolution du dénouement 557

CHAPITRE III : CONCLUSION 559
CONCORDANCES 559
LE PERSONNAGE 560
LA NARRATION 562
L'ESTHETIQUE 565
L'IRONIE DE DUCHARME 569

CONCLUSION GENERALE 573

CONCLUSION 574
CONCORDANCES 574
PROBLEMES CRITIQUES 577
L'EXISTENTIALISME 579
LE MARTYRE 583
PROBLEMES D'ECRITURE 586

LE MARTYRE SCEPTIQUE 588

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE 592

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE 593

INTRODUCTION

INTRODUCTION

LE MARTYRE ROMANESQUE

En son origine, le martyre n'est sans doute pas chrétien. On peut évoquer des martyres juifs, des martyres stoïciens; à certains égards la mort de Socrate se présente comme un martyre. Mais l'influence du christianisme a fait que l'on n'a pas l'impression de se servir du mot propre en appelant martyre la mort de ces derniers. En dehors de la foi chrétienne, le mot "martyre" avait surtout le sens de mort exemplaire. Avec les martyres chrétiens, et surtout avec la mort du Christ, le mot subit un changement d'acception qui concerne la nature même du martyre, en y ajoutant des éléments étrangers au stoïcisme ou au judaïsme. La mort du martyr perd son sens de sacrifice absolu de la vie; le martyre devient un acte transcendant, puisqu'il signifie ouverture à la vie éternelle; le martyre devient un acte paradoxal en ce qu'il représente le renversement des valeurs et des critères rationnels, renversement par lequel la négation se transforme en affirmation, la faiblesse en force et l'idéal en réalité. Par le christianisme, le martyre, que ce soit le martyre historique ou le martyre imaginaire

de la création artistique, déborde les cadres du rationnel et du vraisemblable : il apporte l'illustration d'une vérité transcendante et d'une réalité inaccessible au commun.

Est-ce à dire que le martyre reste essentiellement chrétien? Il ne semble pas possible de l'admettre. En effet la réussite du martyre en tant que récit le libère de l'histoire chrétienne et le fait passer au domaine esthétique, et notamment littéraire. C'est un phénomène que relève un spécialiste du martyre, le Père Delehaye, qui distingue trois grandes périodes dans l'évolution des récits des martyrs chrétiens : une première période qui se caractérise par le récit simple et véridique; une deuxième qui est celle du panégyrique; et une troisième qui donne un caractère épique et merveilleux aux souffrances des martyrs.[1] Il devient possible de relever dans ces récits un souci formellement esthétique :

> Des relations coulées dans un moule tout préparé ne sauraient être strictement historiques; ce sont moins des documents que des morceaux de littérature. On ne va pas jusqu'à contester la valeur historique de chacun de leurs éléments. Il en est qui ont été puisés dans la réalité. Mais d'autres sont du domaine de la convention.[2]

Du récit véridique le martyre passe à l'ordre des

---

[1] Voir Hippolyte Delehaye, les Passions des martyrs et les genres littéraires, Bruxelles : Société des Bollandistes, 1966, deuxième édition.

[2] Ibid., pp. 11-12.

conventions esthétiques; de là au martyre "profane" il n'y a qu'un pas. Chaque idéal peut avoir son martyr et sa figuration en littérature obéit à un archétype de récit, mettant en valeur la recherche de l'idéal, les souffrances acceptées pour atteindre ce but et la mort paradoxale qui fait valoir l'idéal par l'échec même de la recherche sur le plan humain. Bien que ce récit soit surtout le fait du romantisme, il existe dès le Moyen Age une conception énigmatique de l'amour, à l'oeuvre dans les diverses versions du roman de Tristan et Iseut. Selon Denis de Rougemont sont en jeu une passion fatale, une exaltation profane de l'amour par laquelle les amants s'acheminent vers la mort :

> Attirés par la mort loin de la vie qui les pousse, proies voluptueuses de forces contradictoires mais qui les précipitent au même vertige, les amants ne pourront se rejoindre qu'à l'instant qui les prive à jamais de tout espoir humain, de tout amour possible, au sein de l'obstacle absolu et d'une suprême exaltation qui se détruit par son accomplissement.[3]

Mais si on peut chercher au Moyen Age l'origine de ce détournement des idées et d'une esthétique chrétiennes, le recours au martyre dans la narration, en un contexte chrétien ou autre, est singulièrement réduit dans les lettres françaises des siècles suivants. En effet, jusqu'au XIXe siècle, le martyre est conçu surtout selon son

---

[3] Denis de Rougemont, l'Amour et l'occident, Paris : Plon, 1939, p. 38.

acception chrétienne, particulièrement dans le théâtre religieux du Moyen Age. La Renaissance et la redécouverte d'une littérature gréco-romaine, jointe à l'interdiction des Mystères vers le milieu du XVIe siècle,[4] mettent fin à la représentation traditionnelle du martyre. Après l'âge classique et un siècle des lumières dominé par le rationalisme et le positivisme, c'est le romantisme qui fait revivre sous une forme différente le récit du martyre. L'exemple est donné par Chateaubriand : dans Le Génie du christianisme il proclame la supériorité d'une esthétique et d'une sensibilité chrétiennes, et dans Les Martyrs il en tente la démonstration. Cependant il est significatif que dans l'"Examen des Martyrs" Chateaubriand se trouve obligé de se défendre contre la critique violemment faite d'un principe du Génie du christianisme et des Martyrs, l'emploi du merveilleux chrétien.[5]

En effet, un des aspects marquants du romantisme est offert par l'alliance d'une sensibilité chrétienne--avec tout ce qu'elle implique d'aliénation du réel, de besoin de l'idéal, d'ouverture à un merveilleux eschatologique--avec le refus du dogme chrétien. Le refus de la tradition

---

[4] Voir l'Ancien théâtre françois, publié avec des notes et éclaircissements par Viollet Le Duc, Tome I, Paris : P. Jannet, 1854, Introduction et particulièrement p. xv.

[5] Voir Chateaubriand, Les Martyrs, Paris : Garnier Frères, "Examen des Martyrs", pp. 501-26.

nécessite l'accès à des visions supérieures, à la fois humaines et idéales, encore plus paradoxales que les préceptes chrétiens en ce qu'aucune solution définie ne vient apaiser l'incertitude torturante, l'aspiration vers l'infini du héros romantique. L'idéal subsiste en puissance, mais sa virtualité est moins un signe de sa faiblesse que de l'impossibilité sur le plan esthétique de trancher une problématique transcendante. Que l'on pense aux Illusions perdues, à Splendeurs et misères des courtisanes, ou à Germinal, et l'on voit que les morts de Lucien, de Coralie, d'Esther, de Catherine, ces morts sont l'aboutissement de récits qui admettent les étapes essentielles d'un récit de martyre : recherche d'un idéal à travers la souffrance et le sacrifice; inaccessibilité avérée de cet idéal sur le plan temporel; mais paradoxalement, affirmation du caractère sublime de l'idéal par la mort même. Pour le sens de ces morts, nous sommes assez loin de la pensée chrétienne; mais dans les structures narratives qui rendent nécessaire la mort des personnages, on retrouve cette singulière aptitude du martyre à postuler un idéal tout en demeurant sur le plan du réel. En fait le martyre, en tant que récit, résume et dramatise le conflit essentiel de la pensée romantique, celui du transcendant et de l'immanent, de l'idéal et du réel, de la foi et de la nécessité.

De façon surprenante, c'est au XXe siècle, si séculier,

que l'on voit paraître ce conflit avec le plus de clarté et de force dans le récit. Non pas que le martyre chrétien ne soit présent chez des auteurs comme Julien Green, Bernanos, Claudel ou Mauriac. Mais l'on voit surgir le récit du martyre là où l'on s'y attendrait le moins. Dans Les Mains sales, l'assassin Hugo annonce, par ses paroles paradoxales : "Non récupérable", son exécution, mais en même temps la résurrection dans toute sa pureté de son idéal politique. Dans La Condition humaine la mort de Tchen fonde le mythe du terroriste. La condamnation de Meursault et son acceptation exaltée de la mort sont à la base d'une affirmation violente de la valeur souveraine de la vie de l'individu. Une chose devient claire : chrétien ou marxiste, humaniste ou existentialiste, on se voit obligé, pour affirmer dans la littérature ce triomphe sur la négation, la mort et le réel, d'avoir recours au martyre, d'exploiter son pouvoir émotif, de mettre à profit son potentiel narratif, en un mot d'utiliser sous une forme ou une autre un récit si intimement connu de tous qu'il offre comme un leitmotiv de l'esthétique occidentale.

LE MARTYRE DANS LE ROMAN QUEBECOIS

C'est ce récit, avec son dénouement énigmatique, que nous allons étudier dans le roman québécois contemporain. En

effet, depuis la deuxième guerre mondiale, le roman québécois a été celui de l'aliénation, de la souffrance, de l'expiation et de la recherche du transcendant. Il n'est que de penser à quelques-uns des romans marquants pour pouvoir y reconnaître la pertinence d'une étude du martyre. Alexandre Chenevert, Poussière sur la ville, Une saison dans la vie d'Emmanuel, David Sterne, Prochain épisode, La Guerre, Yes Sir!, Le Nez qui voque, en dépit de leur spécificité inaliénable, partagent certaines caractéristiques narratives liées au martyre et aux paradoxes qui lui sont inhérents. Ces romans, qui se terminent soit par la mort du personnage principal, soit par une espèce de mort vivante, c'est-à-dire par la mort d'un espoir, rendue encore plus pathétique par la survie du personnage, sont tous basés sur la prémisse de la valeur d'une souffrance qui a un but en dehors d'elle, d'une souffrance qui est aussi un moyen d'accéder au vrai idéal.

Précisons que ce que nous disons du roman contemporain s'applique à un moindre degré au roman québécois en général, ce qui a déjà été noté de façons diverses par la critique. Pour Gilles Marcotte le besoin du transcendant et le tragique sont des traits dominants de ce roman :

> Notre roman appartient à ce que j'appellerai une littérature de purgatoire. C'est un douloureux passage, en effet, que décrivent les oeuvres dont nous avons parlé. De Robert Elie à Marie-Claire Blais, d'André Langevin à Claude Jasmin, d'Eugène Cloutier à Diane Giguère, s'échelonne une litanie de malheur, de destruction, de manque à la vie, qui serait proprement désespérante si la nécessité même

> qui la dicte ne laissait entendre, en même temps, un profond désir de présence au monde.[6]

D'autres critiques ont des manières différentes de traduire le même phénomène. André Brochu voit un dualisme angoissant propre à la littérature québécoise qui l'empêche d'accéder à une pensée heureuse.[7] Gaston Miron et Hubert Aquin croient à une aliénation foncière, provenant de la colonisation des Québécois par le Canada anglais.[8] On pourrait parler d'influences jansénistes, présentes dès Angéline de Montbrun et dénoncées encore par Roch Carrier dans la Guerre, Yes Sir! Somme toute, une étude du martyre en tant que structure narrative trouve un terrain fertile dans le roman québécois. Si nous nous limitons au roman contemporain c'est que celui-ci manifeste la préoccupation quasi exclusive d'une thématique de la souffrance, de la mort et

---

[6] Gilles Marcotte, Une littérature qui se fait, Montréal : HMH, 1966, p. 75.

[7] André Brochu, l'Instance critique, 1961-1973, Ottawa : Leméac, 1974, pp. 60-70.

[8] Gaston Miron, l'Homme rapaillé, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, "Recours didactique", pp. 90-130, et Hubert Aquin, Point de fuite, "Profession écrivain", pp. pp. 47-59, et Blocs erratiques, Montréal : Les Editions Quinze, 1977, "La Fatigue culturelle du Canada français", pp. 69-102 et l'"Art de la défaite", pp. 113-122.

de la transcendance, à l'encontre du roman précédent souvent imprégné des dogmes rassurants et complémentaires de la foi et de la survie de la race.

Etudier la totalité de la production romanesque de la période contemporaine serait cependant une tâche énorme, à moins de s'en tenir aux observations faciles d'une étude sociologique. Une sélection d'auteurs s'impose : il faut restreindre pour approfondir, mais on n'est pas pour autant amené à renoncer à un souci de représentativité chez les romanciers lus. Trois auteurs, André Langevin, Hubert Aquin et Réjean Ducharme, nous semblent correspondre à trois stades dans l'évolution du roman contemporain : Langevin à celui des années cinquante, dominées par une thématique existentielle; Hubert Aquin à la période de l'éveil de la littérature québécoise, de sa prise de conscience d'elle-même et de son ouverture aux courants littéraires étrangers, période inaugurée par les poètes de l'Hexagone et la revue Parti pris, et se caractérisant par un rejet des formes littéraires traditionnelles, un besoin d'engagement littéraire et éventuellement une mise en question et une tentative de dépassement de la littérature engagée; Réjean Ducharme à l'époque libre du roman, libre dans le sens d'un affranchissement tant des normes romanesques traditionnelles que de l'asservissement du roman aux thèses sociales et politiques, au principe de l'utilité sociale, autrement dit à l'esprit de sérieux. Nous ne prétendons certes pas, par

l'étude de ces trois auteurs, épuiser le sujet du martyre dans le roman québécois. Cependant notre espoir est que l'unité structurale fondée sur la notion du martyre, jointe à la diversité d'expression et de signification sensible dans les écrits de Langevin, d'Aquin et de Ducharme, montreront la légitimité de notre étude.

DEFINITION DU MARTYRE

Ce qui précède sert à délimiter un champ d'investigation. Il nous reste encore à définir le martyre en tant que phénomène romanesque, à établir, à propos de tel auteur, chrétien ou profane, la pertinence de cette référence et sa justification formelle. C'est que, appliqué à l'écriture créatrice et pris dans un sens critique, le terme "martyre" rend mieux compte que d'autres termes de certains dénouements et de la structure narrative qui les rend nécessaires. Dans ces dénouements, la mort, la souffrance et le sacrifice sont souvent présents, mais d'une façon qui leur confère une acception inusitée et qui fait que, à moins de les redéfinir ou d'avoir recours à un néologisme, nous sommes amenés à les concevoir comme des éléments contribuant au martyre et ne trouvant qu'en lui leur sens. C'est ce qui demande à être clarifié : nous le ferons en nous appuyant sur des romans choisis en dehors des textes québécois, afin

de trouver une définition neutre du martyre, que nous pourrions par la suite appliquer aux textes proposés pour cette étude.

Ainsi la mort dans tel roman peut n'être que la mort et le plus souvent n'est qu'elle seule, c'est-à-dire la fin, tandis que dans tel autre on est obligé de parler de martyre. Une période de séquestration aboutissant à la mort assure le dénouement de l'Etranger et du Rouge et le noir, qui ne manquent pas d'autres points de ressemblance : deux héros en marge de la société commettent un crime à bien des égards inexplicable, attribuable à une espèce d'état second où la raison ne joue plus; et ils sont condamnés à mourir par une société hypocrite, qui vise moins à punir le crime qu'à éliminer la menace pour l'ordre représentée par l'individu dont les valeurs ne sont pas les siennes. Mais pendant l'emprisonnement de Julien nous le voyons tout entier penché vers le passé, vers le seul bonheur qu'il a connu dans le vie, son amour pour Mme de Rênal, que paradoxalement l'approche de la mort lui a révélé comme essentiel. L'exécution de Julien n'est, dans un sens, que la formalité qui clôt le roman : le véritable dénouement est apporté par sa tentative d'assassinat et la brève période de bonheur qui la suit.

Dans l'Etranger, par contre, la mort, ou plutôt la pensée de la mort, est le dénouement d'une série de péripéties à laquelle elle donne sens et clarté : Meursault quitte la vie

un peu comme Julien quitte Paris pour revenir à son ancienne maîtresse et, pour lui comme pour Julien, le naufrage d'un bonheur signale le commencement d'un autre. Mais alors que celui-ci réalise son bonheur sur terre, Meursault voit le sien dans la mort même. La mort peut donc terminer le roman de deux façons bien différentes : elle peut représenter une clôture, ou bien elle peut nous donner une forte impression d'ouverture, en dénouant un roman de façon à le continuer au delà de lui-même. Meursault, en fin de compte, meurt pour une certaine foi, et celle-ci fait de la fin un commencement. On ne peut pas en déduire une intentionnalité ou une conceptualisation de la foi chez le personnage, mais dans l'économie du roman est affirmée par la mort une croyance transcendante qui transforme l'idée de la mort, de sorte que celle-ci, plutôt qu'une clôture, représente un seuil. Pour nos fins, nous retenons que le martyre est associé avec la mort, mais la dépasse comme la fin dépasse le moyen.

Pourrions-nous faire la même distinction à l'égard de la souffrance? Cela nous semble admissible en vertu de cette première distinction que nous faisons entre le martyre et la mort et de notre insistance sur l'impression d'ouverture ou de commencement qui accompagne la première. La souffrance, comme la mort, peut n'être qu'elle-même, ou bien elle peut revêtir un autre sens en fonction de son association avec le martyre. Dans le Voyage au bout de la nuit de Céline la

souffrance est fatalement associée à la condition humaine et cependant ne mène à aucune affirmation de valeurs transcendantes, de sorte que la mort de Robinson ne représente qu'une absurdité de plus, la conclusion logique d'une série de malheurs subie bon gré mal gré par des personnages, parmi lesquels Ferdinand ne se distingue que par une lucidité plus aiguë. Dans Sous le soleil de Satan par contre la souffrance est lourde de signification, est recherchée même comme un moyen de se purifier et aboutit à une mort qu'elle rend signifiante. Mais si des expériences douloureuses donnent un sens à la mort, elles sont aussi légitimées par la mort, puisque par la mort elles acquièrent une finalité qui dément leur sens premier de douleur subie et fait voir en elles une initiation nécessaire menant à une vérité supérieure. Deux notions par conséquent différencient la souffrance associée avec le martyre des autres manifestations de la souffrance dans le roman : premièrement cette complicité du personnage avec sa souffrance qui fait que la souffrance est poursuivie, ou au moins acceptée librement, plutôt que subie; deuxièmement cette qualité en quelque sorte heuristique de la souffrance par laquelle elle mène à autre chose qu'elle-même.

Il en est du sacrifice comme de la mort et de la souffrance : la présence du martyre ajoute à l'acception habituelle du mot. Car, par sacrifice nous entendons assurément l'effacement de soi en faveur de l'autre ou du

groupe, et par sacrifice suprême la perte librement consentie de la vie pour que d'autres puissent continuer à vivre. Seul ce sacrifice sublime nous intéresse. En ce qui concerne le martyre romanesque, ce sacrifice est fonctionnel puisqu'il est possible de le séparer de la logique qui le motive. Nous rencontrons deux sacrifices de ce genre, le suicide de Tchen et la mort de Katov dans la Condition humaine. Le premier est voulu, créé dans un sens par le personnage qui conçoit sa mort en fonction d'une mystique terroriste. Le deuxième est contingent, puisque Katov ne cherche pas à donner un sens à sa mort en donnant son comprimé de cyanure à deux camarades : il le fait en fonction d'un code fraternel qui dépasse même le sens usuel de la fraternité, car la fraternité conçue par Katov est abstraite et pour ainsi dire impersonnelle. Ces deux genres de sacrifice montrent la métamorphose du sens habituel du mot : dans le premier cas on pourrait parler d'une sorte d'égoïsme éclairé, dans le deuxième d'une fraternité rationnelle qui ne doit rien aux besoins affectifs ou à l'instinct grégaire de l'homme. En effet, il s'agit moins d'un sacrifice en tant que tel que d'un acte qui exprime une logique idéale : et c'est bien cette logique qui suscite le sacrifice et non pas le contraire. Le degré d'autonomie dont jouit le personnage par rapport à son acte révèle que celui-ci, de façon ultime, a une fonction, puisque la logique dont se réclame le personnage à l'intérieur du récit nous empêche de voir en lui une victime du sort. Le

sacrifice contribue donc à créer un sens qui lui est supérieur et qui varie d'un texte à l'autre suivant les intentions de l'auteur.

Celui-ci n'est pas obligé d'utiliser le sacrifice : souffrance, mort, sacrifice sont des signes ou des attributs du martyre, mais ne sont pas le martyre lui-même. Dans le même roman, nous pouvons noter le caractère contingent de ces trois attributs. Du Meursault de l'Etranger nous ne pouvons pas dire qu'il souffre véritablement : en fait, s'il n'était pas spectateur passif et détaché de son propre drame, le roman n'aurait pas de sens, ou bien aurait un sens autre. Nous pouvons difficilement dire qu'il se sacrifie : on le croirait, par son apathie et son refus de se défendre, un peu le complice de ses accusateurs. Et finalement le personnage ne meurt pas dans le roman : bien que l'idée de la mort soit présente dans les dernières pages du texte, elle n'est là que comme limite conceptuelle, plutôt que comme réalité atteinte. En effet, il n'est pas essentiel que Meursault meure, il suffit qu'il soit poussé à se dépasser par l'approche de la mort. Il n'en reste pas moins que l'apothéose des dernières pages, l'idée de la mort comme seuil au delà duquel on trouve la création des valeurs authentiques, et le sens de la fraternité humaine communiqué au lecteur par la dernière phrase du texte, à la fois défi et déclaration de foi, tout cela nous autorise à parler de martyre.

Ainsi le martyre est-il signalé le plus souvent par la présence de la mort, du sacrifice et de la souffrance : sans l'une de ces trois composantes, il est rarement représenté dans la littérature. Mais le sens du martyre n'est pas fourni par les faits par lesquels sa présence est rendue manifeste, ces faits n'étant qu'autant de symboles à déchiffrer pour arriver à une vérité qui leur est supérieure. Dans ses origines donc, comme dans sa finalité, le martyre dépasse l'homme. Dans ses origines, parce que l'homme ignore pourquoi il aspire à l'infini, et ne peut s'expliquer la conscience de l'insuffisance de son être, sa faiblesse ontologique, liée elle-même à la conscience qu'il en prend. Dans sa finalité, parce que l'homme ne peut que viser à la plénitude de l'être, instituée par l'être et l'esprit réunis, et se voit obligé d'utiliser des moyens humains pour évoquer une réalité qui est étrangère à l'expérience humaine, mais dont la nécessité ne peut être niée. C'est ce qui nous fait résumer sous forme de paradoxe nos considérations sur le martyre.

En premier lieu le martyre est basé sur un événement paradoxal, la mort : paradoxal parce que ce qui est normalement compris comme une fin, doublement comme une fin, puisque c'est la fin de la vie du personnage aussi bien que la fin du texte, le dénouement par excellence, cette fin est une ouverture sur un au delà du texte; le premier paradoxe du martyre est donc qu'il met à profit la fin pour évoquer

le commencement véritable. Un second paradoxe est fondé sur le premier : le martyre comporte à la fois l'affirmation des valeurs humaines et leur négation implicite, car même le martyre qui affirme des vertus telles que le courage, la générosité et la compassion, qui appartiennent le plus à ce monde, ce martyre est tourné vers un monde idéal où ces vertus n'ont plus cours. L'idéalisme du martyre, le plus élevé qui soit, semble comporter une composante personnelle, sans doute dans le sens le plus élevé du terme : la volonté s'y affirme au moins autant que la vertu. Finalement soulignons la disponibilité signifiante du martyre : caractérisé par un trop-plein de sens, doué de très fortes résonances affectives dans un contexte occidental, cet acte doit être interprété à neuf dans chaque oeuvre. Le martyre obéit par ailleurs à des lois esthétiques et notamment à celle du vraisemblable. L'auteur peut introduire la foi dans le roman, mais non pas la certitude rationnelle de la foi. Nous avons vu, dans les exemples choisis, qu'une structure narrative aboutissant au martyre n'est attachée de façon nécessaire à aucune foi précise. De sorte qu'un troisième paradoxe du martyre est qu'il est hautement signifiant, mais que nous risquons de perdre son sens si nous le réduisons à une formule idéologique ou dogmatique limitative. Que peut la critique en ces circonstances? Il lui revient de reconnaître les voies qui mènent au martyre : ce sera le sujet de la partie méthodologique de cette introduction. Et elle se doit d'expliciter les forces qui

sont en jeu dans chaque martyre, et d'interpréter, dans le martyre, autant que faire se peut, le résultat de leur combinatoire.

CONSIDÉRATIONS DE METHODE

Nous ferons précéder notre analyse du martyre en tant que structure narrative par quelques réflexions sur la méthode que nous allons utiliser. En effet, deux aspects de notre approche sont en contradiction apparente. Notre méthode comportera une critique formelle, c'est-à-dire immanente au texte; mais nous préconisons aussi une interprétation herméneutique, c'est-à-dire une critique qui aille au delà du texte, qui s'interroge sur le sens plutôt que sur le comment du texte, qui passe de l'évidence, de l'immanent, au virtuel et au transcendant. Notre méthode elle-même sera précisée plus tard. Elle s'articule en trois moments : un état présent des études; une approche critique formulée à partir de l'état présent, de nature formelle, et conçue en vue de fournir une appréciation globale des textes et des critiques des textes; et une interprétation des textes en rapport avec les précédentes analyses. Par la critique formelle nous voulons assurer la fidélité au texte et en même temps la conformité de l'analyse avec la critique québécoise, dont l'orientation sémiotique est

particulièrement marquée à l'égard d'Aquin et de Ducharme. Mais étant donné la nature du martyre et du dénouement ouvert qui le caractérise, étant donné aussi les virtualités de l'écriture créatrice, une critique interprétative s'impose, et ne peut que profiter de l'acquis de la critique formelle.

Nous voulons donc marquer les limites de la critique formelle en raison même de l'objet qu'elle se propose. La critique formelle, faisant voeu d'objectivité scientifique, et supposant l'existence de structures génératrices de textes divers, reste partielle en ce qu'elle ne peut pas tout expliquer, et étant partielle est aussi partiale. Dans son désir de fournir une explication globale de l'oeuvre, ce genre de critique renferme une contradiction, que Derrida dénonce ainsi :

> le refus du finalisme est une règle de droit, une norme méthodique que le structuralisme peut difficilement appliquer. C'est à l'égard du telos un voeu d'impiété auquel le travail n'est jamais fidèle. Le structuralisme vit dans et de la différence entre son voeu et son fait. Qu'il s'agisse de biologie, de linguistique ou de littérature, comment percevoir une totalité organisée sans procéder à partir de sa fin, de la présomption, au moins, de sa fin? Et si le sens n'est le sens que dans une totalité, comment surgirait-il si la totalité n'était pas animée par l'anticipation d'une fin [...][9]

Mais il s'agit surtout de définir le rôle de la critique

---

[9] Jacques Derrida, l'Ecriture et la différence, Paris : Editions du Seuil, 1967, p. 44.

structuraliste. Aucune critique n'est purement phénoménale, aucune critique ne peut se maintenir dans une condition purement heuristique. Il en est pour la critique comme pour l'allégorie : si elle se donne pour tâche de reproduire l'oeuvre dans toute sa diversité, elle procède comme l'allégoriste qui, voulant reproduire la vie dans sa richesse infinie, se condamne à un travail sans fin. Sans fin, mais aussi sans finalité, puisque le progrès du savoir ne saurait trouver son compte dans une représentation exhaustive, dans une répétition sans modification. Connaissance, subjectivité, partialité sont synonymes. C'est donc par la grâce d'un point de vue fragmentaire que l'objet littéraire devient intelligible, à condition toutefois que le point de vue se déclare, se définisse avant de se justifier par la mise en oeuvre de sa conception des textes.

Il apparaît que le problème est d'ordre déontologique : il ne s'agit pas de choisir abstraitement entre l'analyse formelle et le parti pris de l'interprétation du texte mais d'assigner à chaque procédé son rôle dans l'investigation critique. En d'autres mots il faut déterminer ce que peut entreprendre et ce que doit accomplir chaque méthode. A cet égard, il est clair que la compétence de la critique formelle ne va pas au delà de l'étude immanente du texte, et que l'interprétation du texte se doit de s'éloigner du texte dans la mesure où elle entend s'interroger sur son sens. En

même temps il y a, de part et d'autre, des risques contre lesquels il faut être en garde : du côté de l'analyse immanente du texte, prétention d'indépendance à l'égard de toute suggestion subjective, et par suite danger d'arriver à une conclusion en apparence parfaitement objective, mais tendant en fait à réduire le texte à une interprétation personnelle, d'autant plus autocratique qu'elle est cachée; mais du côté de l'interprétation du texte existe le danger, et même la tentation, de ne pas respecter sa spécificité, de le concevoir comme le prétexte de l'analyse plutôt que comme une fin en lui-même. Serait-il donc impossible, selon une suggestion de Paul Ricoeur, qu'au lieu d'un conflit, il y ait complémentarité entre les deux démarches critiques? Davantage, ne pourrait-on songer à une certaine complicité?

> pas d'analyse structurale, [...] sans intelligence herméneutique du transfert de sens [...] sans cette donation indirecte de sens qui institue le champ sémantique, à partir duquel peuvent être discernées des homologies structurales. [...]Mais, en retour, il n'y a pas non plus d'intelligence herméneutique sans le relais d'une économie, d'un ordre, dans lesquels la symbolique signifie. Pris en eux-mêmes, les symboles sont menacés par leur oscillation entre l'empâtement dans l'imaginatif ou l'évaporation dans l'allégorisme; leur richesse, leur exubérance, leur polysémie, exposent les symbolistes naïfs à l'intempérance et à la complaisance. [...] les symboles ne symbolisent que dans des ensembles qui limitent et articulent leurs significations.
>
> Dès lors la compréhension des structures n'est pas extérieure à une compréhension qui aurait pour tâche de penser à partir des symboles; elle est aujourd'hui l'intermédiaire nécessaire entre la naïveté symbolique et l'intelligence herméneutique.[10]

---

[10] Paul Ricoeur, le Conflit des interprétations, Paris :

Il faudrait donc remettre le structuralisme sur ses pieds, expliciter la structure, qui est le principe ordonnateur de la recherche, avant d'entreprendre l'analyse, plutôt que de présenter cette structure comme la conclusion nécessaire d'une analyse inévitablement truquée. Cette approche est aussi déductive que formelle d'intention, en ce que nous nous efforçons de déterminer d'abord avec un souci de précision ce qui est à rechercher dans un corpus de textes. Nous ne voulons pas rassembler les éléments disparates d'un ou de plusieurs textes pour ensuite, par impossible, révéler le secret de leur combinatoire. Nous relevons plutôt un phénomène répandu dans plusieurs textes, un paradoxe, une impossible contradiction ontologique qui cherche une résolution dans l'élaboration d'une trame narrative. Nous tenterons donc de définir les trois moments essentiels de ce processus de découverte.

1) Le manque : nous savons d'avance quel est ce manque : il s'agit de l'insuffisance d'être qui vient avec la conscience. Insuffisance dans ce sens va de pair avec ontologie. Sans le sentiment de manque, le problème de l'être ne se poserait pas, mais l'ontologie, c'est-à-dire l'essai pour s'attacher à la problématique de l'être, fait exister le manque. Par l'acte de penser à l'être, il y a divorce entre la pensée et l'être, la pensée sachant qu'elle

---

Editions du Seuil, 1969. p. 63.

doit coïncider avec l'être, mais ne pouvant pas y parvenir en tant que pensée de l'être. Pour concevoir l'être, la pensée doit se distancer de lui, mais une fois instaurée la rupture entre la conscience et l'être, la pensée ne peut faire autrement que d'essayer de combler la lacune entre elle et l'existence heureuse sur le mode de la pensée spéculative. Et dans tout roman où figure le martyre, il y aura dans les premières pages une évocation de l'inadéquation fatale de la pensée à l'être. Autrement dit, il est inconcevable qu'un enchaînement narratif qui se solde par un martyre débute par une pensée heureuse, exception faite d'une pensée heureuse dont la folie serait vite démontrée.

2) La deuxième étape consiste en un processus heuristique qui mène au martyre et qui en démontre la nécessité. Rappelons-nous à cet égard que le martyre n'est pas une échappatoire ou un dénouement commode; il se veut une réponse positive, ou au moins conséquente, aux problèmes soulevés par les agissements des personnages. Le processus heuristique a la même orientation que celle décelable dans la situation de manque par laquelle le roman commence et il est important de noter que la problématique qu'il découvre n'admet pas de solution. Une solution heureuse au problème de la contradiction entre la pensée et l'existence serait fournie par une pensée en-soi, ce qui, sans jouer sur les mots, est impensable. Ainsi si la deuxième étape mène au

martyre, ce n'est pas comme à une issue providentielle pour l'impasse ontologique, mais plutôt comme à un acte symbolique rendu signifiant par le rejet systématique de solutions immanentes ou compromises et le besoin du transcendant ainsi créé.

3) Nous concevons donc le martyre comme l'aboutissement d'un processus heuristique mis en branle par une situation de manque. Mais le dénouement ne termine pas le processus, il le perpétue, et il n'abolit pas le manque, il en fait le fondement paradoxal d'une éthique transcendante. Ainsi le martyre a-t-il une fonction symbolique et communicative : expliqué en partie par la trame narrative qui y mène, il apparaît toutefois comme un choix librement fait, celui de créer des valeurs plutôt que de se soumettre à la fatalité, celui de se mettre au-dessus du destin et de l'existence, au moins dans le temps de l'écriture. Dans un sens le martyre romanesque incarne la dichotomie entre le déterminisme et la liberté. Tout acte, dans un sens, est déterminé; par contre ce n'est que par un choix libre que nous accomplissons l'acte. Le déterminisme n'existe ainsi que dans le passé : au présent nous sommes toujours libres, tournés vers l'avenir. Mais ce qui est de plus grande conséquence, c'est que l'acte librement posé est celui qui, en quelque sorte, détermine le déterminisme, car un enchaînement causal est constitué dans sa totalité, par son dernier élément autant que par son premier, et davantage quand dans ce dernier

élément se trouve une finalité, car dès lors l'enchaînement existe en raison d'un concept qui se trouve en dehors de lui.

Ainsi le martyre est-il en apparence une conclusion logique déterminée par une rationalité narrative; mais d'autre part il est le résultat d'un choix librement fait et par lequel est déterminée, précisément, la logique de la narration. Imaginons par exemple que l'Etranger se termine dans l'angoisse existentielle qui étreint les personnages condamnés à mort dans la nouvelle de Sartre "le Mur", ou bien par la mort absurde comme chez un Kafka ou un Beckett, deux possibilités qui ne contredisent pas les données de l'intrigue du roman. Du coup est changée notre interprétation de la totalité du récit. Il y a donc dans le martyre romanesque un élément de choix : même si Meursault est condamné à mort, il lui reste toujours le choix de l'attitude à opposer à la mort. Par son choix, il fait de la mort autre chose qu'elle-même et partant décide de notre interprétation du récit. Le martyre n'est donc pas seulement la fin du récit, il est aussi sa raison d'être et ce qui, rétrospectivement, influe sur toute la narration.

Marquons les points saillants de notre approche. Un structuralisme "classique" se veut objectif et cherche à expliquer les lois par lesquelles un texte est élaboré. Il y a là une double impossiblité, celle de faire abstraction

de l'intentionnalité du critique et celle d'expliquer la totalité du texte. A celles-ci ajoutons une troisième, celle d'une structure qui non seulement explique un texte, mais qui soit comme le moule au principe des textes divers et en quelque sorte les précédant. Le structuralisme, en fin de compte, est une science idéale, idéale dans le sens platonicien du mot, des structures ou formes pures dont les textes seraient des copies plus ou moins fidèles. Quant à nous, nous préférons une certaine relativisation de la notion de structure : premièrement l'acceptation de la subjectivité inhérente à l'analyse, subjectivité à l'oeuvre dans l'élaboration de la notion même de martyre; deuxièmement le renoncement à prétendre expliquer la totalité du texte, prétention à remplacer par le projet, plus modeste, d'identifier et d'éclaircir dans la mesure du possible un phénomène récurrent dans la littérature québécoise; et finalement une mise en question de la structure conçue comme une image idéale génératrice de l'oeuvre, comme sa forme essentielle, image à laquelle sera substitué le concept de nécessités structurales se retrouvant dans diverses séquences narratives. Le seul objet de ce concept est d'ordonner nos recherches et de rendre plus conséquent l'essai poursuivi d'interprétation. En effet, le problème de l'être a été conçu d'autant de manières qu'il y a de systèmes métaphysiques et la résolution du problème par le martyre romanesque admet toutes ces variantes. La structure ternaire que nous avons

admise ne compromet donc en rien la spécificité des textes, mais permet seulement de les grouper et de les analyser de manière cohérente, sans faire violence à leur caractère unique.

Nous préconisons donc une certaine libération du texte en tant que tel, nous rejetons l'analyse purement immanente comme le voeu impossible du structuralisme et nous reconnaissons la nécessité d'interpréter le texte. Mais nous croyons garantir la fidélité au texte en adoptant une démarche qui comporte un état présent de la critique sur les trois auteurs que nous avons choisis. C'est la condition nécessaire d'une analyse conséquente de chaque auteur, car si l'état présent ne supplée pas à l'analyse proprement dite, il permet d'adopter vis-à-vis de celle-ci une de ces deux options : soit de faire une analyse qui remédie à une carence de la critique, soit de faire l'analyse à partir de l'acquis de la critique. Ainsi espérons-nous à la fois apporter un premier travail d'approche des textes et obtenir une économie de moyens puisque nous éviterons de répéter inutilement des interprétations déjà proposées.

Une telle confrontation de l'oeuvre et de la critique nous mettra en mesure de formuler à l'égard de chaque auteur une démarche critique précise et d'opérer un choix de textes qui vise l'essentiel de l'oeuvre. Le but de l'état présent comme de l'analyse que nous conduirons nous-mêmes, c'est de reconnaître avec le plus de précision possible les éléments

narratifs de l'auteur, la structure narrative qui le caractérise. Notons que celle-ci n'est point identique aux nécessités structurales déjà définies. Celles-ci, nous le répétons, sont des nécessités abstraites déduites du concept de martyre romanesque, et ne sauraient se trouver en tant que telles dans un texte particulier. Elles entretiennent avec des ensembles narratifs particuliers des rapports de concept à manifestation particulière, d'abstrait à concret.

Assurément, la valeur du concept doit être démontrée aussi, et après ce travail d'approche, il faudra interpréter les textes étudiés. Notre état présent, notre analyse des structures narratives particulières ne sont qu'autant de garants de la fidélité de l'interprétation aux textes. La prise en compte des trois nécessités structurales qui caractérisent le martyre nous aidera à porter à un palier supérieur notre étude des récits et à la formuler en termes abstraits. En d'autres termes, une fois assurées les attaches au texte de notre critique, nous pourrons généraliser, conceptualiser nos observations. Ce n'est pas, toutefois, la structure conceptuelle que nous avons définie qui expliquera les textes, mais c'est par son entremise que nous passerons à l'ordre du concept, à l'idée de l'évolution d'une problématique ontologique qui s'exprime dans un corps romanesque. C'est à ce moment qu'intervient le danger d'interprétation subjective, mais celle-ci a été sous-jacente à l'analyse, par le fait même que nous sommes partis

d'une structure clef qui nous sert de guide. Ainsi, en établissant en termes abstraits les résultats de nos recherches, nous ne ferons que suivre une voie préétablie, et sans nier la subjectivité de notre approche, nous tenons à formuler clairement son aboutissement, serait-ce pour permettre à d'autres de la critiquer selon d'autres perspectives.

PREMIERE PARTIE : ANDRE LANGEVIN ET POUSSIERE SUR LA VILLE

ANDRE LANGEVIN ET POUSSIERE SUR LA VILLE

CHAPITRE I : ETAT PRESENT DES ETUDES SUR LANGEVIN

PRECISIONS HISTORIQUES

Nous avons aujourd'hui tendance à oublier qu'André Langevin fait partie d'un groupe de romanciers qui durant les années cinquante ont été les représentants, au Canada français, d'une thématique existentielle. Eugène Cloutier, Robert Elie, Roger Lemelin, Gabrielle Roy, Jean Filiatrault, André Giroux et d'autres encore ont été retenus par des problèmes semblables à ceux qui ont préoccupé Langevin : absence de Dieu, hypocrisie de la société et de l'Eglise, distance infime et pourtant infranchissable qui nous sépare de l'autre, aliénation de l'individu de lui-même, en un mot, l'absurdité de la condition humaine vue sous la loupe grossissante du romancier. Ces analyses impitoyables de l'être humain privé de toutes ses défenses sociales, éthiques et religieuses nous font entrer dans un univers de l'absurde où certains éléments positifs du roman existentialiste français, l'affirmation de la liberté de l'individu, l'appel à l'engagement social et politique et l'exaltation de la fraternité sont noyés dans ses éléments négatifs, la destruction de tout sens et la perte de toute

finalité.

La plupart de ces romans n'arrivent pas à échapper à un certain parti pris fataliste, même morbide. Il ne serait pas arbitraire de les classer en deux groupes, ceux qui écrasent le personnage principal sous le poids accablant de l'absurdité de l'existence, et ceux qui lui offrent, à défaut d'espoir, le retour, parfois la résignation stoïcienne à l'ordre établi, ou social, ou divin. Dans la première catégorie, sont à relever trois textes, le Gouffre a toujours soif d'André Giroux (1953), Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy (1954), et les Sentiers de la nuit de Jean Simard (1959) qui s'attachent à suivre pas à pas la lente et atroce dégradation physique et morale de personnages atteints de maladies mortelles. D'autres romans, l'Argent est odeur de nuit de Jean Filiatrault (1961), Au delà des visages d'André Giroux (1948), bien qu'ils évitent ce climat misérabiliste, ne poursuivent qu'une critique amère de la société et qu'une évocation de l'aliénation irrémédiable de l'hypocrisie sociale. Or, dans le deuxième groupe de textes intervient un refus du désespoir sans issue des personnages du premier. La Fin des songes de Roberte Elie (1950), Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy (1945), Au pied de la pente douce (1944) et Pierre le magnifique (1952) de Roger Lemelin enseignent l'inutilité de la lutte contre l'ordre et mettent dans le conformisme social et religieux le seul remède à l'aliénation existentielle, remède qui à bien des

égards semble un pis-aller.

De ces deux groupes de romanciers André Langevin se distingue par une sorte d'héroïsme éthique, par une intensité d'émotion particulière et, rencontre de ces deux premières qualités, par un goût prononcé du paradoxe, qui lui permet de transformer le pessimisme de l'époque en motif d'espérer. Bien que les trois romans que Langevin a composés pendant les années cinquante illustrent ces qualités, il nous semble légitime d'étudier en détail son chef-d'oeuvre, Poussière sur la ville. En effet, son premier texte, Evadé de la nuit, semble plus une ébauche, à tendances divergentes, qu'une oeuvre représentative d'un auteur en pleine possession de ses moyens, tandis que le Temps des hommes, par son austérité, par sa densité symbolique, ne nous semble pas révéler toutes les nuances de la pensée de l'auteur. Nous croyons donc que c'est par un examen détaillé du deuxième roman de Langevin que l'on peut le mieux saisir le sens des trois textes de cette période.

INTERPRETATIONS DU ROMAN LANGEVINIEN

Une deuxième raison nous engage à ce choix de Poussière sur la ville, précisément cet élément de paradoxe, de défi à la raison particulièrement reconnaissable dans ce texte. En

effet, son caractère énigmatique a soulevé beaucoup d'interprétations dont aucune ne rend compte à la fois de la richesse et de la cohérence de l'oeuvre. Aussi, c'est sans doute à cause de l'énigme que nous présente Poussière sur la ville que la critique du texte se caractérise souvent par son orientation conceptuelle ou idéologique : il y a d'abord une critique chrétienne, assez bien pensante, mais non dépourvue de quelque pertinence; ensuite une critique existentialiste, préoccupée avant tout de la parenté littéraire de l'oeuvre de Langevin et de celles des romanciers existentialistes français; en troisième lieu une critique à tendances sociologique et nationaliste, qui explique l'oeuvre en fonction de la répression culturelle et socio-politique de la société québécoise de l'époque. En dehors de ces tendances critiques, se trouvent des analyses formelles du texte qui subordonnent l'explication à la description, ou bien prennent pour acquis le sens fermé, fataliste de l'oeuvre et se concentrent sur les moyens de la production du sens. C'est selon cet ordre que nous étudierons la critique de Poussière sur la ville.

LA CRITIQUE CHRETIENNE

La critique que l'on peut qualifier de chrétienne s'est faite surtout sous forme de comptes rendus, bien que l'on

puisse signaler ici l'existence d'études plus amples. Jean Pinsonneault déplore les excès du premier roman de Langevin :

> On ne dira jamais assez toute l'ordure et toute la pestilence de cet ouvrage où Dieu est ignoré, la morale, traitée avec la plus cavalière impudence [...][11]

Sa sévérité à l'égard de Langevin se tempère après sa lecture de Poussière sur la ville, qui, selon Pinsonneault, porte sans doute "la marque évidente d'un laisser-aller [..] et l'empreinte d'un esprit pour qui la littérature représente un effort de libération assez superficiel", mais aussi révèle "une pénétration psychologique qui accuse un indéniable progrès depuis l'essai assez gauche d'Evadé de la nuit".[12] C'est que le critique semble voir en Langevin un auteur chrétien qui s'ignore :

> D'aucuns reprocheront au romancier de ne pas avoir introduit Dieu au coeur d'un conflit sans Lui désespéré [...] Cet homme [...] est un être sollicité par Dieu et dont la Grâce hante déjà l'inaliénable solitude.[13]

On voit les premiers signes de la confusion suscitée dans la critique par les paradoxes et l'hermétisme de Langevin : de la nécessité de Dieu on déduit son existence dans le

---

[11] Jean-Paul Pinsonneault, "Evadé de la nuit", Lectures, Vol. 8, no. 4, déc. 1951, p. 175.

[12] Jean-Paul Pinsonneault, "Poussière sur la ville", Lectures, vol. 10, no. 4, déc. 1953, p. 158.

[13] Ibid., p. 160.

roman, ce qui dépasse de loin les données du texte. Ainsi, Rita Leclerc décèle-t-elle une évolution dans la pensée de Langevin, aboutissant à la foi sublime de Pierre Dupas du Temps des hommes :

> Dans ce milieu de débauche et de haine Pierre Dupas reste l'homme de la pureté et de l'amour. [...] Parmi les bûcherons, il essaie humblement [...] d'être l'homme de Dieu.[14]

Mais s'il essaie d'être bon chrétien, le fait qu'il se situe en dehors de l'Eglise le rend coupable, car il est malheureux, selon R. Leclerc, que cette "fausse perspective" rende dangereux un roman d'une telle qualité.[15]

W.E. Collin, encore dans un contexte chrétien, explique d'une autre façon les actions des personnages de Langevin. Pour Collin, Alain Dubois :

> incarnates the anguish of transition from the old worship to the new. First, bewilderment, and loneliness, abandonment, the dark nights in which his soul flounders when the light of the old faith is shaken; then the joy and radiant confidence when the revelation of the life of love dawns on him. This book is a simpler, clearer expression of the mystic experience of his first book, Evadé de la nuit.[16]

---

[14] Rita Leclerc, "le Temps des hommes par André Langevin", Lectures, nouvelle série, Vol. 2, no. 2, mai 1956, p. 153.

[15] Ibid.

[16] W.E. Collin, "Poussière sur la ville", University of Toronto Quarterly, Vol. 23, p. 316.

Collin n'offre pas de précisions quant à la nature de la foi, vieille ou nouvelle, de Dubois, et on a du mal à la concevoir, étant donné qu'au commencement comme à la fin du roman Dubois lui-même se situe en dehors du dogme chrétien. Mais, dans un article antérieur, Collin relève un aspect intéressant de l'expérience mystique du héros langevinien, à savoir, les origines oedipiennes de sa recherche du transcendant. Se basant sur le fait que le personnage principal de Langevin est souvent orphelin, il observe que :

> Langevin's dramatic thought begins with a vision of an ideal father seen through the eyes of a boy who has been raised in an orphanage.[17]

Notons que Dubois, qui idéalise dans une certaine mesure le docteur Lafleur, n'est pas exclu de cette catégorie, qui comprend aussi Jean Cherteffe, Gros Louis et Pierre Dupas. Mais la tentative de créer un père idéal (Roger Benoît dans Evadé de la nuit) échoue et, après la mort de celui-ci, Langevin se voit rejeté vers le problème de la communication entre des individus solitaires. Il essaie donc de créer un type de femme qui est symbole de vie, de force vitale et sauvage.[18] Par l'intermédiaire de celle-ci, il évolue vers une pensée tragique fondée sur des concepts tels que ceux de "la chair innocente" et de "la fraternité dans le péché".

---

[17] W.E. Collin, "André Langevin and the problem of suffering" The Tamarack Review, Vol. 10, Winter, 1959, p. 77.

[18] Ibid., p. 86.

Mais son véritable but est l'expérience de l'amour divin dans une acception primitivement chrétienne :

> "Love ye one another" is the sanctified, age-old word that expresses the essence of Christian life. It is the purest and most tragic of all ironies that it should sound so foreign, so distant in the Christian world today.[19]

Marcel Dubé, en partant de semblables observations sur la thématique oedipienne d'Evadé de la nuit, s'achemine vers d'autres conclusions. Il constate le même besoin profond du père chez Jean Cherteffe ("Jean Cherteffe veut réinventer son père, celui du rêve")[20] et il voit là de plus la source des problèmes interhumains qui le tourmentent, car Jean est un être qui connaît l'angoisse de l'enfant privé de père et qui essaie d'accéder à la paternité, mais qui ne réussit jamais à sortir de lui-même, à se livrer à Madeleine. Jean est donc victime d'une double obsession, celle de l'image du père idéal et celle du rêve de la pureté, et ce sont celles-ci qui l'amènent au suicide : "Jean Cherteffe s'annihile sur une image. Jean Cherteffe a failli être un homme. Il voulait être un Dieu."[21]

Une telle analyse suggère que Dieu, dans Evadé de la nuit, est tout simplement l'idéalisation du père, que Jean

---

[19] Ibid., p. 92.

[20] Marcel Dubé, 'Evadé de la nuit ou le rêve pris au piège", Reflets I, Vol. 1, no. 1, déc. 1951, p. 61.

[21] Ibid., p. 63.

n'a jamais connu, et que par conséquent le dilemme du personnage langevinien est psychologique plutôt que métaphysique. Ce n'est pas l'avis de tous. Monique Bergeron-Juneau juge que la souffrance du héros chez Langevin est un préalable au triomphe de la vérité chrétienne :

> Si la souffrance demeure inévitable, elle n'apporte plus, comme autrefois, de révolte chez Pierre Dupas. Il achève son calvaire le regard tourné vers Dieu.[22]

Elle en conclut que Langevin, comme un Pascal ou un Bernanos, possède dans sa recherche existentielle "la certitude d'un espoir, d'un ailleurs où la vie est belle."[23]

L'argument eudémoniste de M. Bergeron-Juneau tend à faire abstraction du contenu du roman, à ne considérer que certains éléments mystiques de celui-ci, pour ensuite leur supposer un sens chrétien qui n'est pas forcément corroboré par le texte. Cependant il est difficile de nier l'existence de ces éléments mystiques, difficile aussi de ne pas les privilégier dans l'interprétation des trois premiers textes de Langevin. Françoise Gallays écarte l'interprétation à l'aide d'une "grille philosophique existentialiste" et voit dans le Temps des hommes "une sorte

---

[22] Monique Bergeron-Juneau, "La Souffrance dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin", thèse de Maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1975, p. 122.

[23] Ibid., p. 135.

de preuve, par l'exemple, de l'impossible réconciliation de Dieu avec l'homme dans sa totalité".[24] Pour F. Gallays le roman est construit autour de quatre morts : la mort du Christ qui représente une ouverture sur le ciel; la mort de l'enfant qui représente l'échec auprès de Dieu; la mort de Gros Louis qui représente l'échec auprès des hommes; et la mort de Laurier qui représente une ouverture sur le monde humain.[25] Elle en conclut à une "parodie de la tragédie", qui entretient un pathétique révélateur d'une bienveillance pour tous les personnages. Paradoxalement, cette parodie, cette bienveillance n'ont pas forcément un sens positif, car à la fin il y a un "monde qui vit entièrement sous le signe de la castration";[26] il y a également un paradoxe que l'on est bien obligé d'appeler existentiel : on prouve la primauté de la vie instinctuelle mais cette énergie, cette force vitale sont dépourvues de finalité.[27] En fin de compte, on mesure chez F. Gallays la force et la faiblesse de l'interprétation chrétienne : d'une part elle rend compte de certains éléments narratifs qui se rapportent aux paradoxes inhérents à la foi chrétienne; mais d'autre part

---

[24] Françoise Gallays, "le Temps des hommes d'André Langevin : une relecture", Voix et Images, Vol. 1, no. 3, avril 1976, pp. 406, 408.

[25] Ibid., p. 413.

[26] Ibid., p. 414.

[27] Ibid., p. 416.

elle situe ces paradoxes dans un contexte chrétien qui ne semble pas être celui des romans de Langevin. En effet, étant donné l'absence de finalité chrétienne dans la pensée de Langevin, la critique chrétienne, loin d'emporter la conviction, ne fait que souligner la problématique existentielle qui anime l'oeuvre.

Certains critiques chrétiens ont reconnu cette faiblesse et ont essayé en conséquence de tenir compte des éléments existentiels de la pensée de Langevin. Jean-Guy Pilon établit un rapport entre la pitié "militante" d'Alain Dubois et la conception de l'engagement de Goetz dans le Diable et le Bon Dieu:

> Il y a cette guerre à faire et je le ferai!" déclare un personnage de Sartre dans le Diable et le Bon Dieu. Dans un ordre d'idées tout à fait différent, dans une optique essentiellement humaine, Alain Dubois s'écrie : "Je resterai. Je resterai, contre toute la ville. Je les forcerai à m'aimer. La pitié qui m'a si mal réussi avec Madeleine, je les en inonderai."[28]

Pilon ajoute, mais sans donner de précisions, que le cri de défi de Dubois est une promesse de résurrection.

Pour Yvon Poitras, cette synthèse entre une pensée existentielle et une pensée idéaliste est le propre de Langevin. Celui-ci a "introduit dans notre littérature le

---

[28] Jean-Guy Pilon, "Poussière sur la ville", Le Quartier latin, Vol. 36, no. 7, le 29 octobre, 1953, p. 4.

thème de la désespérance qui a envahi le roman et le théâtre français après la guerre de 1939-45."[29] Mais la pensée existentielle cède devant la force de la foi. Ainsi le monde d'Alain Dubois n'est pas dénué de sens, même s'il "affiche parfois des attitudes et des idées d'existentialiste".[30] Le héros langevinien pèche contre la foi, mais la recouvre progressivement, ce qui explique l'espoir persistant chez lui, en dépit de ses innombrables échecs.[31]

Partageant l'optique de Poitras, Mariette Payment lui donne un développement plus conceptuel. Elle s'efforce de retrouver l'influence de l'existentialisme sartrien sur les romans de Langevin et arrive à la conclusion suivante :

> le héros de Poussière sur la ville a marqué deux ruptures sérieuses dans son alliance avec les principes existentialistes. En effet, par la responsabilité qu'il se crée face à sa femme, ne se classe-t-il pas d'emblée parmi les lâches qui font horreur à Sartre, par ce geste qui les délivre de l'angoisse où les maintient leur liberté? Dubois n'est-il pas encore supect aux existentialistes par sa réponse à l'amour de Madeleine qui tend à l'asservir? Se prêtant aux exigences de l'amour de son épouse, Dubois consent à lui donner gratuitement son amour à lui. Par son attitude il met son don gratuit en contradiction avec le "donner c'est asservir" de Sartre.[32]

---

[29] Yvon Poitras, "André Langevin, romancier de l'inquiétude humaine", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1958, p. 103.

[30] Ibid., p. 105.

[31] Ibid.

De telles analyses, pour arriver à leur but, doivent faire violence autant aux concepts de base de Sartre qu'au texte de Langevin. En effet, on conçoit mal que le fait de se créer des responsabilités par rapport à un autre puisse être en désaccord avec la pensée de Sartre, qui recommande justemement le choix et la création des valeurs et des devoirs, plutôt que leur acceptation aveugle. Par ailleurs la définition de l'esprit de sérieux proposée par M. Payment ("esprit qui consiste à créer des valeurs susceptibles de donner un sens à la vie"),[33] nous semble une contre-vérité : on sait que la mauvaise foi chez Sartre se manifeste par un esprit de sérieux dont le caractère essentiel est de masquer la responsabilité éthique derrière des valeurs non pas créées, mais conventionnelles, héritées, telles que Dieu, la bienséance, l'autorité. Il pourrait sembler donc qu'en rejetant justement des valeurs établies de Macklin et en essayant de créer des valeurs authentiques, Alain Dubois manifeste une bonne foi selon la pensée sartrienne.

Ces considérations nous amènent à une critique globale de l'explication chrétienne de l'existentialisme de Langevin : cette sollicitation de la pensée existentielle est doublée d'une sollicitation des textes de l'auteur. Celui-ci va

---

[32] Mariette Payment (Soeur M. Lucie-de-la-Trinité, SNMJ), "Sartre et Langevin", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1963, pp. 126-27.

[33] Ibid.

sans doute d'une constation de l'absurdité vers une affirmation de foi et d'espoir, mais on cherche en vain dans ses trois premiers romans les signes d'une foi chrétienne, car cela supposerait l'expression d'une croyance en une finalité et un Dieu chrétiens là où, chez Langevin, Dieu intervient tout au plus comme un concept négatif qui met en valeur la faiblesse ontologique de l'homme, ou bien aide à souligner l'humanité du héros langevinien par opposition à l'insensibilité dogmatique du prêtre. En aucun cas nous ne trouvons chez lui un Dieu qui représenterait une force réelle, positive ou négative.

LA CRITIQUE EXISTENTIELLE

De ces analyses critiques il faut toutefois retenir que le désespoir qui caractérise le personnage langevinien trouve habituellement une résolution heureuse, ou présentée comme telle. Les critiques existentialistes ont eu tendance à négliger cet aspect de la pensée de Langevin. Gustave Lamarche, par exemple, est d'avis que, chez Langevin, il y a un refus de toute issue heureuse du drame du personnage, et que ce refus vient de l'influence exercée sur l'auteur par les existentialistes français :

> La seule liberté admise est de rejeter les commandements de la vie pour consentir à ceux de la mort. La pensée française de l'heure (Sartre,

> Camus, Beauvoir) est formelle sur ce point : à des dieux qui n'existent pas on répond non au nom d'une liberté qu'on ne possède pas.[34]

Cécile Plante-Charron, pour sa part, observe que les seuls personnages qui échappent à la mort, Dubois, Dupas et le cuisinier Maurice, doivent reconnaître l'échec total de leur vie.[35] Gabrielle Pascal parle du "fatalisme plus ou moins suicidaire avec lequel ils [les personnages de Langevin] accueillent leurs échecs."[36] Et si le personnage mâle semble voué à un sort implacable, les femmes, d'après Philippe Lacelin, ne sont guère plus heureuses, étant marquées par un "sentiment d'impuissance dans un monde hostile".[37] Quant à Robert Charbonneau, il voit dans l'échec des personnages la faillite de l'amour qui peut donner l'illusion de combler la distance entre les êtres, mais qui n'est jamais qu'une illusion, et qui ne laisse d'autre

---

[34] Gustave Lamarche "Le Roman d'André Langevin", l'Action nationale, Vol. 52, no. 10 (1963), p.1042.

[35] Cécile Plante-Charron, "Les passions dans les romans d'André Langevin", thèse de Maîtrise, Université Mcgill, 1967, p. 94.

[36] Gabrielle Pascal, la Quête de l'identité chez André Langevin, Montréal : Editions Aquila, 1976, p. 14.

[37] Philippe Lacelin, "La Femme dans le roman d'André Langevin", Lettres et Ecritures, Vol. 1, no. 3, mars 1964, p. 23.

recours que la mort.[38] Il ajoute que Langevin, comme Sartre, invoque les aberrations sexuelles pour justifier une conception particulière de l'existentialisme, tenu par Charbonneau pour être synonyme de désespoir et d'absurdité.[39] Finalement, Pierre Gobin, tout en refusant de rapprocher l'oeuvre de Langevin de la pensée de Bernanos ou de Greene, décèle chez Langevin la présence d'une idée souvent associée avec ces deux auteurs, la rémission des péchés :

> un équilibre s'établit entre une mort refusée par Dupas, il y dix ans, et celle de Gros-Louis, qu'il accepte en chrétien. [...] pour racheter la mort de Gros-Louis, Dupas offre "le souvenir d'un mort qu'il avait refusé". Sa prière unit la révolte et la résignation.[40]

Pourtant Gobin ne discerne pas dans l'oeuvre de Langevin d'ouverture véritable à un monde transcendant : des indications précises de mutilation reflètent la mutilation morale dont souffrent les survivants, victimes d'une "immense ironie", qui éliminent ceux qui avaient une véritable raison de vivre, et laisse la scène aux mutilés qui portent en eux "la mort dans la vie."[41] De la promesse

---

[38] Robert Charbonneau, "André Langevin", p. 68 dans Romanciers canadiens, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1972.

[39] Ibid., p. 69.

[40] Pierre Gobin, "le Temps des hommes d'André Langevin", Le Français dans le monde, Vol. 3, no. 23, mars 1964, p. 37.

d'apothéose offerte par les éléments chrétiens de Langevin on va donc vers une absurdité tragique, prise dans un contexte existentiel.

En contraste avec les critiques précédents, Guy Robert note un progrès d'Evadé de la nuit à Poussière sur la ville. Dans son premier roman Langevin a été forcé de conclure au suicide comme à la seule suite possible de l'absurde, tandis que dans Poussière sur la ville l'engagement humaniste offre une lueur d'espoir :

> Quand Alain décide d'inonder ses clients de pitié nous savons qu'il suit la voie du docteur Lafleur : "Il n'y a pas d'autres solutions que de faire notre métier d'hommes.[42]

Linda Shohet tente d'interpréter la place de cet engagement dans l'économie du roman. Il est fonction de la conception de l'amour d'Alain Dubois, qui essaie d'asservir la liberté, qui l'obsède, de Madeleine. A la mort de celle-ci, plutôt que de se résigner au désespoir, il remplace Madeleine par la ville de Macklin :

> The town, of course, blames Alain : Alain, in part, blames himself too, although he is aware that the town must share the blame. Yet he refuses to leave Macklin : he reopens his practice and transfers his love for Madeleine to his accusers.[43]

---

[41] Ibid., p. 213.

[42] Guy Robert, "Prix du Cercle du Livre de France", La Revue Dominicaine, Vol. 10, no. 62 (1956), p. 211.

[43] Linda Shohet, "Dust over the City," Journal of Canadian Fiction, Vol. 3, no. 4 (1975), p. 88.

On pourrait donc discerner une cohérence à la fois affective et intellectuelle dans les actions d'Alain Dubois, une unité globale de motivations. Mais tel n'est pas l'avis de la plupart des critiques. Mary Jane Edwards et Gérard Bessette soulignent le caractère abstrait de l'engagement de Dubois :

> Si donc on peut parler d'engagement dans le cas de Langevin, il ne s'agit que d'un engagement tout à fait général, philosophique, métaphysique, d'un engagement qui s'attaque à la conditions humaine comme telle. A ce point je ne vois que la Nausée et l'Etranger qui soient aussi "purs", aussi abstraits.[44]

C'est un genre d'engagement qui, selon Denis Saint-Jacques, ne manque pas d'une certaine exaltation. Il met en valeur l'importance du passé dans les romans de Langevin, d'un passé, symbolisé par la mort d'un enfant et par la mort en général, qui est l'occasion de la prise de conscience de l'absurdité dans le présent. Dans Poussière sur la ville, cette absurdité n'exclut pas pourtant un espoir, celui de la lutte héroïque :

> Pour un disciple de Camus, l'homme n'est pas sans recours, il lui reste l'héroïsme de défier positivement un destin contraire : "Je continue mon combat. Dieu et moi, nous ne sommes pas quittes encore."[45]

---

[44] Mary Jane Edwards et Gérard Bessette, "Le thème de la souffrance dans les romans de Langevin", Revue de l'Université d'Ottawa, Vol. 32, no. 3, juillet-septembre 1962, pp. 77-78.

[45] Denis Saint-Jacques, "André Langevin aux prises avec le

En plus de cette conception stoïcienne de l'engagement, on voit que la notion du divin chez Langevin ressemble assez à celle du Mythe de Sisyphe, c'est-à-dire s'attache à un dieu qui représente la fatalité impersonnelle plutôt qu'une divinité personnelle. Mais Saint-Jacques, de même que d'autres critiques de l'existentialisme langevinien, ne s'interroge pas sur la véritable mise en oeuvre d'une pensée existentielle chez Langevin.

Jean-Louis Major est le seul à avoir tenté d'explorer cette voie, le seul à avoir essayé d'expliquer la manière dont Langevin utilise à ses propres fins les catégories, symboles et concepts de l'existentialisme français. Comme d'autres critiques, il remarque l'importance de l'image du père, mais conçoit Evadé de la nuit comme "un drame de la communication entre les humains", drame dans lequel le père est l'absent idéal, l'autre.[46] C'est dans ce contexte qu'intervient la tentative de reconstruction de l'image du père, et non pas dans un contexte oedipien, comme en témoignent des citations du premier roman de Langevin : "Comment espérer surtout attirer à soi la trajectoire d'un

---

temps", Etudes littéraires, Vol 11, no. 2, août 1969, pp. 168-69.

[46] Jean-Louis Major, "André Langevin", pp. 209 et 211 dans Archives des Lettres canadiennes, Tome 3, Le Roman canadien-français, 1964.

autre?" et "Les êtres vivent parallèlement."[47] Cette première tentative ayant échoué, le personnage se tourne vers Micheline; cependant le sens de ces efforts demeure identique :

> Toute l'aventure réside dans la découverte de "l'autre" comme "je" et exige une présence neuve à autrui : "Il faudrait se méfier des mots, des attitudes. Il suffirait peut-être de renoncer à la méfiance."[48]

L'amour est donc essentiellement une tentative de communication et celle-ci se solde par un échec à cause de la nature conventionnelle du sentiment. Tout ceci, selon Major, rappelle le dualisme corps-âme qui caractérise la littérature canadienne-française, mais qui n'est pas absent de la pensée existentielle.

Dans Poussière sur la ville, Langevin s'attache à la même problématique, mais ajoute à celle des rapports interhumains un deuxième élément, car il examine non seulement les rapports entre des individus, mais aussi l'influence du groupe sur ces rapports, à savoir, l'intervention de Kouri, qui représente pour Alain Dubois l'attention que porte sur lui et sa femme toute la ville de Macklin. Dubois essaie d'abord de se dérober à ce regard, mais choisit en fin de compte d'assumer l'identité pour-autrui que lui assigne la

---

[47] Ibid., p. 213. Citations d'Evadé de la nuit, Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1951, pp. 91 et 104.

[48] Ibid. Citation d'Evadé de la nuit, p. 140.

ville. Du même coup sont transformés ses rapports avec Madeleine, car, par le regard, les deux époux s'habitent l'un l'autre et se connaissent dans la haine. Ce ne sont là pourtant des réactions que de la première partie du roman : dans la seconde, Dubois essaie d'exister selon le mode du pour-soi, même s'il accepte que l'autre ne puisse jamais le connaître en tant que tel. L'existence prend la forme sisyphienne de l'engagement, en dépit de l'absurde, mais il faudra pour cela dépasser les cadres de l'absurde accidentel. Dubois en vient à comprendre qu'il s'affirme lui-même en poussant ses problèmes à la limite, que la faute n'est ni la sienne ni celle de Madeleine, mais vient de la séparation irréconciliable entre les êtres, d'un mal ontologique. Ainsi Alain et Madeleine deviennent des alliés devant l'absurde, mais ce lien entre eux consacre en même temps leur distance mutuelle et éternise l'absurde. La conclusion est précipitée par la mort de Madeleine : le docteur reportera son amour pour Madeleine sur la ville, le groupe.[49]

Dans le Temps des hommes nous verrons se déployer cette nouvelle forme d'engagement :

> L'effort sans espoir auquel [Alain Dubois] se soumettait pour préserver le bonheur de Madeleine, il le consacrera [à la ville] pour lutter à sa mesure d'homme contre l'absurde mal des hommes. Et c'est sur cette conclusion existentielle que se fondera le Temps des hommes pour développer le thème

---

[49] Ibid., pp. 219-224.

de la lutte contre l'absurde.[50]

L'analyse de Major ne va pas sans problèmes : on n'y trouve pas signe de la mauvaise foi de Dubois, de sa mise en oeuvre subtile de l'impasse dont sa femme ne sort que par le suicide; on pourrait s'interroger aussi sur le sens qu'il convient de donner au transfert de l'amour pour la femme à toute une ville; finalement, il y a des éléments symboliques importants que l'on aimerait retrouver dans l'analyse, comme, par exemple, l'alcool ou le caractère de Madeleine. Par contre, sont démontrées par Major la cohérence narrative de chaque texte et la continuité liant l'un à l'autre; il s'efforce en même temps de trouver une interprétation de l'espoir, signifié par le dénouement, qui ne sorte pas des données des textes. Toutefois Major ouvre la voie à l'analyse de la thématique existentielle des romans de Langevin plus qu'il ne la conduit à terme, et laisse notamment de côté l'aspect problématique du personnage, sa complicité, même sa complaisance dans la création d'une situation limite dont il ne sortira que par la mort de l'autre.

ANALYSES FORMELLES

---

[50] Ibid., p. 224.

Le Symbole chez Langevin

La nécessité de tenir compte des éléments symboliques dans une analyse de l'oeuvre de Langevin est soulignée par le nombre et la diversité des critiques qui ont insisté sur cet aspect de son écriture. Paulette Collet voit dans l'alcool, la musique de jazz, l'amour et le cinéma autant de moyens d'évasion et ajoute que la neige est omniprésente dans le roman et exerce un effet déprimant sur les protagonistes. Dans son étude synthétique du roman québécois, elle précise le rôle de la neige :

> la neige sert de toile de fond à deux de ses trois romans et dans le Temps des hommes, l'hiver joue un rôle actif, puisqu'il tue un de ses personnages.[51]

Rénald Bérubé affirme également que l'hiver et la neige ne sont pas que des éléments de l'ambiance des textes : "La présence de l'hiver dans le Temps des hommes, son importance pour l'intrigue dépassent le stade de simple décor statique."[52] Il conclut à son effet opprimant sur les

---

[51] Paulette Collet, l'Hiver dans le roman canadien-français, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1965, p. 256. Voir aussi du même auteur "Les sensations chez Langevin", thèse de Maîtrise, Université Laval, 1961.

[52] Rénald, Bérubé, "L'hiver dans le Temps des hommes d'André

personnages. Quant à Pierre Longtin, il voit dans la neige un simple avatar des images aquatiques : si elle "jouit d'une certaine autonomie grâce à son association avec la mort", elle le cède en importance à la métaphore aqueuse.[53] L'eau est pour Longtin l'image dominante de Poussière sur la ville : associée tantôt avec la pitié, tantôt avec la lucidité, souvent par l'entremise de l'élément liquide qu'est l'alcool, elle permet l'optimisme du dénouement :

> L'image finale d'Alain inondant Macklin de sa pitié est le point d'aboutissement et finalement la victoire de l'eau sur la poussière, la victoire d'Alain sur Macklin [...][54]

Roger Godbout élève le milieu au rang de personnage, la ville et la forêt étant des antagonistes du drame de Poussière sur la ville. Ainsi Macklin "devient sadique vers le milieu du roman; les habitants se réjouissent, en quelque sorte, du malheur d'Alain qui vient de surprendre sa femme au bras de Hétu."[55] Dans la même veine, Yolaine Boucher accorde un poids important à l'univers physique. Celui-ci

---

Langevin", Les Cahiers de Sainte Marie, p. 16.

[53] Pierre Longtin, "Poussière sur la ville : l'emprise de l'eau", Lettres et Ecritures, Vol. 2, no. 4, avril 1965, p. 23.

[54] Ibid., p. 26.

[55] Roger Godbout, "Le Milieu. Personnage symbolique dans l'oeuvre d'André Langevin", Livres et Auteurs canadiens (1966), p. 201.

offre des moyens d'évasion (l'alcool, les cigarettes, la musique, le cinéma, la femme) et renforce les thèmes principaux de l'oeuvre, qui sont l'aliénation, l'évasion et la recherche du bonheur au delà de la mort.[56] Simone Voisine, comme Longtin, P. Collet et Bérubé, associe fortement la neige et la mort, et remarque également la fréquence de l'emploi des images maritimes qui intensifient les impressions de vertige chez Langevin. Selon S. Voisine, l'espace et les objets qui s'y trouvent relèvent d'une esthétique théâtrale :

> la puissance d'évocation tient souvent à des termes tirés du vocabulaire théâtral. Les luttes intimes des protagonistes correspondent cependant pleinement à ce dédoublement des personnages au théâtre : en scène, l'acteur n'étant pas seulement présent, mais bien en présence des spectateurs.[57]

Finalement, Betty Bednarski répète que tout ce qui se rapporte à la représentation de l'espace, la mine, le temps, la poussière, contribue à créer une impression de fatalité, et donne elle aussi une place primordiale à la neige ("La neige, elle, reste l'élément privilégié de la mort.")[58] A

---

[56] Yolaine Boucher, "André Langevin : l'expression thématique dans la trilogie romanesque", thèse de Maîtrise, l'Université d'Ottawa, 1970, pp. 189-92.

[57] Simone Voisine, "L'expression de l'espace dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin", thèse de Maîtrise, l'Université Laval, 1972, p. 80.

[58] Betty Bednarski, "Espace et fatalité dans Poussière sur

son étude et à celle de Voisine on pourrait ajouter celle de Félicien Tanguay qui, en dépit d'une armature critique formaliste qui fait bien voir l'importance du rôle de l'espace dans Poussière sur la ville, ne semble pourtant pas dépasser cette conclusion de l'impression de fatalité et d'étouffement qu'il véhicule.[59]

Critiques formelles d'orientation sociologique

Certains critiques ont utilisé une approche formelle pour tirer des conclusions sur l'oeuvre de Langevin qui les apparentent à une critique sociologique. Jean-Claude Tardif ramène tout à un problème de langue. Remarquant l'importance des mots suggérant opacité et illusion, il élabore une étude sémiotique qui confirme la prépondérance des mots traduisant une opacité sur ceux qui se rapportent à la destinée, au contact ou au code linguistique. La raison semble en être que Dubois n'a pas les compétences

---

la ville", Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2, août 1973, p. 235.

[59] Félicien Tanguay, "Catégories actantielles et espace dans Poussière sur la ville", Etudes de littérature québécoise, Département des études françaises de l'Université de Sherbrooke, 1971, pp. 55-67.

linguistiques nécessaires pour mettre en code un message que Madeleine serait susceptible de décoder. De façon ultime, ces problèmes de décodage et de mise en code sont attribuables au fait que c'est l'époque où le prolétariat apprend à utiliser la parole ("LA PAROLE naît au Canada français. Ce qui était l'apanage d'une élite devient objet de convoitise du peuple").[60] Cependant, "[a]vant de jongler avec, on tente de s'y ajuster. Avant de la proférer on la murmure."[61] Or, Langevin, appartenant à l'étape qui précède la naissance de la parole, n'arrive pas à mettre en scène des personnages qui sachent communiquer.

A mettre en contraste avec l'analyse tendancieuse de Tardif est l'étude d'Alexandre Amprimoz. Celui-ci déplore le nombre excessif d'études existentielles sur Poussière sur la ville qui ne font que mettre en évidence sa parenté "horizontale" avec le roman français, tandis que l'on néglige sa parenté "verticale" avec une perspective purement québécoise. Il relève dans Poussière sur la ville une gestualité qui ne fonctionne pas et qui éloigne plus qu'elle ne rapproche les individus. On pourrait donc établir une "sémiotique des gestes qui semblent surtout faire entrer en jeu une mécanique où se développent les forces de

---

[60] Jean-Claude Tardif, "Les relations humaines dans Poussière sur la ville", Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2, pp. 254-55.

[61] Ibid., p. 252.

répulsion."[62] L'optique gestuelle permet également de relever et de comprendre certains aspects du fonctionnement du texte, par exemple la gestualité et la perception du temps prolétariennes de Madeleine, entièrement ancrées dans le présent et opposées à celles du docteur qui sont plutôt bourgeoises.[63] C'est une approche qui possède sans doute un grand pouvoir descriptif et qui aide aussi à délimiter un problème qui dépasse, certes, les considérations d'influences littéraires. Mais il faut noter que l'analyse de la question fondamentale traitée dans Poussière sur la ville, même si elle écarte la notion d'une pensée existentialiste systématique, a toujours des résonances existentielles, car le "logocentre imaginaire" du roman demeure "l'impossible réduction de la distance entre les êtres".[64]

En effet, les études formelles ont tendance à aboutir à des conclusions sur l'oeuvre de Langevin qui l'apparentent au groupe des romanciers québécois que nous avons considérés, mais aussi, paradoxalement, à un courant de pensée existentielle qui a trouvé une expression particulière au Québec. Ce sont des conclusions dans une

---

[62] Alexandre Amprimoz, "Poussière sur la ville : vers une sémiotique des gestes", Présence francophone, Vol. 14 (1977), p. 102.

[63] Ibid., pp. 100, 103.

[64] Ibid., p. 97.

certaine mesure inévitables, en ce qu'elles cherchent, par des méthodes formelles il est vrai, à définir les qualités intrinsèquement québécoises du roman langevinien. Ainsi Jean-Pierre Boucher, utilisant une méthode qui s'inspire de l'explication des textes, analyse un passage clef de Poussière sur la ville, celui où Alain Dubois, en voiture, espionne Madeleine et son amant avant de les forcer à prendre connaissance de sa surveillance. Attribuant la faiblesse de Dubois à son milieu, et voyant en lui un personnage qui exprime un aspect fondamental de "notre âme collective", Boucher estime qu'une lutte ontologique se déroule entre Dubois et sa femme, et insiste sur l'ambiguïté de la conduite du docteur. Cette lutte est fatale, et les armes en sont celles du regard : la victoire de Dubois survient au moment où il surprend Madeleine du regard, la transformant ainsi, selon les règles d'un jeu férocement existentiel, en objet. Dorénavant, Madeleine n'aura plus droit au regard offensif :

> Avant ce combat décisif, Alain avouait son état de panique, son impotence. Après le combat, c'est Madeleine qui souffre de ces deux mêmes mots : "J'y revois la panique dont j'émerge. Elle est amputée tout à coup."[65]

---

[65] Jean-Pierre Boucher, "En voiture. Poussière sur la ville d'André Langevin", pp. 93-105 dans Instantanés de la condition québécoise, Montréal : HMH, Cahiers du Québec, 1977, pp. 97, 99.

La pitié, l'amour d'Alain ont donc un aspect agressif et peuvent être compris comme l'envers de la haine. Encore une fois, d'une approche formelle, s'inspirant du caractère québécois de l'oeuvre, on va vers des conclusions existentielles. On voit la même tendance à l'oeuvre dans une analyse de John Beaver qui étudie la métaphore théâtrale dans l'oeuvre de Langevin. La métaphore du théâtre, où entre le regard qui fait voir la vie comme se déroulant sur une scène, est employée pour marquer la découverte progressive de la fatalité :

> Malgré tous leurs efforts pour être les auteurs des drames dans lesquels ils jouent, [les personnages de Langevin] doivent à la fin se soumettre au destin qu'on leur a choisi. Langevin décrit la destinée humaine comme étant une comédie dans laquelle les hommes jouent et inventent en voulant créer leur petit absolu, mais dans laquelle un auteur caché mène le jeu jusqu'à la mort.[66]

Les personnages deviennent ainsi les victimes de la pensée fataliste de l'auteur, et c'est par l'échange des regards qu'ils se transforment mutuellement en personnages de théâtre agissant dans un drame dont le dénouement tragique est prévu dès le commencement. A cet égard, une seule réserve : le fait d'être regardé chez Langevin signifie le plus souvent qu'il y a divorce entre l'être pour-soi et l'être pour-autrui, que les aspirations intimes

---

[66] John Beaver, "La métaphore théâtrale dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin", Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2, août 1973, p. 197.

de l'individu ne coïncident jamais avec l'image que les autres ont de nous, et que par conséquent une fatalité ontologique plutôt que théâtrale déjoue les efforts faits pour établir un contact avec l'autre. Or, du moment que nous jugeons cette fatalité ontologique, que nous n'y voyons pas une particularité de Langevin, mais un trait inéluctable de l'être, nous comprenons que la fatalité puisse être à l'origine de la métaphore théâtrale, mais aussi que celle-ci soit par rapport à celle-là dans un rapport de moyen à une fin pour l'auteur. Cependant, la métaphore théâtrale n'étant pas en elle-même une fin, nous pouvons nous demander si en vérité elle renferme une fatalité, ou bien si le destin solitaire, tragique de l'être, qui est le point de départ de la métaphore, n'admet pas de résolution heureuse. En effet, tant que nous parlons d'une métaphore théâtrale sans nous référer à des concepts qui la sous-tendent, nous nous condamnons à ne pas tenir compte du dénouement de Langevin, qui, s'il n'est pas toujours heureux, dans le sens positiviste de mot, représente une ouverture, un espoir.

Or, la thèse de Michel Blain, qui traite justement de l'opposition ouverture:fermeture dans les romans de Langevin, suppose l'existence de possibilités d'ouverture, qui s'avèrent infructueuses, et en conclut à une fermeture totale. Selon Blain :

> Chaque roman décrit la trajectoire d'un cercle et l'oeuvre entière constitue un grand cercle englobant chacun des récits. Toute volonté d'ouverture est évacuée. La fermeture définitive paraît être

> l'impression finale qui nous reste de cette oeuvre.[67]

Blain juge que l'acheminement du personnage langevinien vers la désillusion absolue correspond à un dévoilement progressif de l'inutilité de toute tentative de s'affirmer. Ce processus semble être imputable à la fois à la psychologie du personnage et à la situation fatale dans laquelle il se trouve, du moins si nous nous fions à l'analyse qu'en donne l'auteur :

> Vivant la "psychologie de l'orgueil" le personnage langevinien, caractérisé par des valeurs "d'animus", redresse la tête, secoue son joug, pour atteindre la sérénité. Mais la situation d'ouverture dans laquelle il se trouve est éphémère et bientôt l'horizon se bouche et il n'a plus qu'à renoncer à lutter : il s'abandonne, dérivant vers la mort. La seule solution qu'il envisage est le suicide. Tel fut le destin de Jean Cherteffe et de Madeleine Dubois,, trop fiers pour accepter l'aliénation.[68]

Une telle explication du roman de Langevin trahit un parti pris trop étroitement réaliste. S'il est vrai que le dénouement chez Langevin se caractérise par la fermeture sur le monde décrit dans le corps du roman, il représente en même temps une ouverture sur un autre monde, une sorte d'apothéose par laquelle un espoir paradoxal est exprimé et des valeurs transcendantes affirmées. Autrement dit, tant

---

[67] Michel Blain, "Le schème ouverture-fermeture dans la trilogie romanesque d'André Langevin", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1978, p. 132.

[68] Ibid., p. 114.

que l'on demeure sur le plan d'une logique toute terre à terre, on doit conclure à une fermeture totale, car cette logique ne saurait laisser place à une ouverture, qui ne peut correspondre pour elle qu'à un paralogisme. Il n'en reste pas moins que le dénouement d'Evadé de la nuit est présenté comme une apothéose dans la neige, une union idéale entre Jean et Micheline; que la pitié militante de Dubois récuse la fermeture évoquée par le suicide de sa femme; et que l'engagement radical de Pierre Dupas semble être confirmé plutôt que détruit par le dénouement du Temps des hommes. Ainsi chez Michel Blain, comme chez d'autres critiques, le paradoxe du dénouement revient mettre en question l'analyse, et cela dans la mesure précise où il met en question l'enchaînement fatal qui y mène. Que cet espoir offert par le dénouement soit légitime ou non est une autre question : le fait demeure qu'il fait partie du texte et est susceptible d'être analysé en tant que tel.

Le problème du dénouement est pourtant assez subtil. Si la simple constatation d'une fermeture ne semble pas répondre à toutes les nuances du texte, on ne peut pas dire non plus qu'une conclusion optimiste soit entièrement convaincante. Pierre Hébert, par une analyse du discours immédiat dans Poussière sur la ville, que l'on pourrait appeler aussi monologue intérieur,[69] conclut que le texte

---

[69] Mais Hébert refuse un tel terme, préférant la plus grande précision et l'absence de connotations psychologiques de

est le récit d'une victoire :

> Poussière sur la ville ne peut être considéré comme un "roman de l'échec", pour reprendre une étiquette particulière de la critique. Les phantasmes qui ont collé à Poussière sur la ville s'estompent : Alain, celui qui choisit la vie et le combat, clôt le récit selon un mode actif. C'est l'homme dominé qui devient l'homme dominant.[70]

Il y a sans doute dans cette analyse beaucoup à admirer. Nous pensons notamment à l'analyse de la déchirure initiale provoquée par Kouri et à l'attention portée sur la chronologie du récit et son importance pour la compréhension du personnage d'Alain Dubois. Mais l'analyse, peut-être par sa trop grande technicité, n'arrive pas à rendre compte de l'ambiguïté éthique d'un Dubois dont la décision de rester à Macklin semble tenir en grande partie à un sentiment de culpabilité à l'égard du suicide de sa femme. Toutefois la critique formelle qui fait preuve d'une certaine orientation sociologique, au moins dans la mesure où elle a tendance à concevoir les textes dans un contexte spécifiquement québécois, se montre plus sensible aux problèmes du texte que les critiques sociologiques que nous verrons.

"discours immédiat". Voir Pierre Hébert, "Poussière sur la ville", pp. 47-69 dans le Temps et la forme, Sherbrooke : Editions Namaan, 1983, p. 54.

[70] Ibid., p. 69. Voir aussi du même auteur "Forme et signification du temps et du discours dans Poussière sur la ville : Le récit d'une victoire", Voix et Images, Vol. 2, pp. 209-30.

CRITIQUES SOCIOLOGIQUES

Les critiques que l'on vient de voir ont fait preuve d'une certaine loyauté à l'esthétique de Langevin et ont évité de chercher dans le milieu une explication facile du texte. Par contre, les critiques qui ont essayé d'expliquer l'oeuvre en fonction de son appartenance à la société québécoise se caractérisent par une unité de voix qui tient du parti pris. Roger Cyprien Godbout donne en 1965 le ton essentiel de la thèse socio-critique, que nous verrons réapparaître à propos d'Aquin et de Ducharme. Selon Godbout,

> Le thème qui domine la poésie originale du temps est celui de la mort. Ces écrivains expriment bien l'angoisse de ce peuple qui continue de survivre dans une situation qui s'apparente à celle de l'orphelin [...],[71]

et plus loin,

> Langevin a observé sa génération et a tenté de réunir dans son monde romanesque les atavismes que l'histoire a fatalement légués à la collectivité canadienne française. [...] La révolte contre les institutions qui transpire incessamment dans cette oeuvre romanesque ne diffère pas tellement de celle qui inspire et anime certains mouvements subversifs canadiens-français.[72]

---

[71] Roger Cyprien Godbout, "Les personnages dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin", thèse de Maîtrise, Université Laval, 1965, p. 2.

[72] Ibid., pp. 154-55.

Non pas que Langevin soit expliqué uniquement en fonction de la société à laquelle il appartient, car en fin de compte le héros de Langevin est à la recherche "d'un absolu que sa condition d'homme ne peut lui permettre d'atteindre."[73]

On rencontre ici les deux éléments essentiels de l'explication sociologique de l'oeuvre de Langevin : dans un premier moment, on confère au milieu un pouvoir explicatif par rapport à l'auteur, en affirmant que ce milieu sert non seulement à situer l'auteur dans une époque précise de l'histoire québécoise et à délimiter ses préoccupations principales (partagées avec d'autres auteurs de la même époque), mais aussi à déterminer la création de l'oeuvre; dans un deuxième moment on admet la spécificité de cet oeuvre tout en en faisant abstraction, et en la soumettant à l'influence du milieu. Telle paraît l'approche de Félix Méloul, qui fait remarquer l'importance de Bonheur d'occasion et de Refus global, et relève la traumatisation causée par la guerre et l'influence de l'existentialisme dans la création d'une rupture avec le passé et le nationalisme aveugle des romanciers québécois des années cinquante.[74] Quant à Langevin, il exprime, par souci d'authenticité, le milieu d'où il est issu, mais en même

---

[73] Ibid., p. 157.

[74] Félix Méloul, "Les thèmes principaux de l'oeuvre d'André Langevin jusqu'en 1968", thèse de Maîtrise, Université McGill, 1970, p. 1.

temps il lui importe de dépasser ce milieu dans l'épanouissement et l'expression de l'humain. Pourtant c'est un écrivain qui se contente d'exposer des problèmes universels, plus qu'il ne tente de les résoudre, de sorte que l'essentiel de la thèse de Méloul semble être que la langue humiliée du Québec, tout comme sa situation culturelle et géo-politique, ont pour effet de sensibiliser l'écrivain québécois à des problèmes existentiels tels que ceux de la solitude, de l'évasion, de l'aliénation et de l'hostilité, mais ne lui permettent pas de les résoudre.[75] Ainsi ressortent chez Méloul une certaine conscience des limitations de l'analyse sociologique, en même temps qu'une préférence pour celle-ci, au détriment de l'analyse immanente du texte.

D'autres critiques n'ont pas reconnu ces limitations. Jean-Charles Falardeau explique le pessimisme langevinien en fonction du milieu :

> L'époque pourtant toute récente dont témoigne l'oeuvre de Langevin, est celle d'une société encore à la recherche d'elle-même, encore incertaine de son identité, encore paralysée par des scléroses archaïques. Cette oeuvre, en outre de ses très riches harmoniques universelles, permettait et permet encore, mieux qu'aucune autre, de rejoindre à travers ses personnages, ses thèmes, ses symboles et ses mythes, certains des écrasants obstacles qui retardaient l'arrivée du "temps des hommes".[76]

---

[75] Ibid., pp. 17, 15-16, 108.

[76] Jean-Charles Falardeau, "André Langevin, le romancier de la souffrance et de la mort", Europe, nos. 478-79,

André Gaulin ne dit pas autre chose :

> Cette société traditionnelle, routinière, superficielle, uniforme, pharisienne, les romanciers du "roman intérieur" vont la remettre en question. [...] En effet, André Giroux, Jean Simard, Robert Elie, Jean Filiatrault, Eugène Cloutier, Bertrand Vac et André Langevin, pour ne nommer que ceux-là, dénoncent l'hypocrisie, descendent au creux de leur enfance et dans l'eau fangeuse du passé, en quête de la libération de la personne.[77]

Il ajoute ceci :

> André Langevin a reflété la conscience et peut-être bien l'échec d'un peuple conquis, domestiqué par une religion vorace [...] il décrit pour ceux qui peuvent encore comprendre la dépossession d'un petit peuple français en terre anglo-saxonne.[78]

Fernand Roy, pour sa part, voit dans les romans de Langevin l'expression d'une idéologie de contestation particulière aux intellectuels québécois des années cinquante, d'un "désir de vivre qui lutte contre l'idéologie cléricale d'un monde idéal."[79] Roy reconnaît à l'oeuvre, dans les trois premiers textes de Langevin, une

---

février-mars, 1969, p. 65.

[77] André Gaulin, "Le Thème de l'échec dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin", thèse de Maîtrise, l'Université Laval, 1971, pp. 5-6.

[78] André Gaulin, "La Vision du monde d'André Langevin, Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2, août 1973, p. 162.

[79] Fernand Roy, "La Trilogie romanesque d'André Langevin et l'idéologie de la contestation", thèse de Maîtrise, l'Université Laval, 1972, p.93.

idéalisation progressive de la société technique, tenue pour représenter le progrès et la libération de la vieille idéologie. Cette idéalisation trouve son point culminant dans le Temps des hommes :

> Nous avons parlé de l'hélicoptère qui sauve Pierre Dupas de la forêt. Comme l'échec de l'écrivain disait en avance la mort de Jean, et comme le peu d'intérêt de Madeleine pour la carrière de son mari annonçait l'échec du couple, l'objet idéologique de Temps des hommes est le lien qui sauve du manque, des pieds gelés.[80]

Inutile d'insister sur le caractère marginal de cette conclusion, qui reçoit d'ailleurs un démenti éclatant dans l'Elan d'Amérique où l'hélicoptère est ce qui prive l'élan, et par suggestion Antoine, de sa virilité. Mais cette observation suggère la nécessité de dire quelques mots des textes que Langevin a fait paraître après ses trois premiers romans.

L'ELAN D'AMERIQUE ET UNE CHAINE DANS LE PARC

Il ne nous reste qu'à passer rapidement en revue la critique des deux derniers textes de Langevin. Rapidement, parce que ces deux derniers textes, tout comme la critique qui en a été faite, ne nous intéressent qu'en tant qu'ils ont rapport avec les trois premiers romans. Mais c'est ce

---

[80] Ibid.

qui se justifie par la nature même de la critique de l'Elan d'Amérique et d'Une chaîne dans le parc, car celle-ci se limite le plus souvent à y marquer soit l'évolution de la technique romanesque de Langevin, soit la continuité thématique par rapport à ses premiers romans. Non pas que des modifications dans les préoccupations de l'auteur ne soient évidentes : il se trouve dans l'Elan d'Amérique un traitement de l'aliénation qui doit beaucoup à Hubert Aquin en ce qu'une sexualité compromise est assimilée à l'existence incertaine d'une minorité nationale, tandis qu'Une chaîne dans le parc, tout en rappelant les premières pages d'Evadé de la nuit, n'est pas sans faire penser aux images du monde enfantin de Marie-Claire Blais. Cette évolution ne va pas toujours sans problèmes : Jacques Godbout parle à propos de l'Elan d'Amérique d'une "usine à ficelles" et note qu'Une chaîne dans le parc correspond à une forme romanesque difficile à manier, car la poésie enfantine qui s'y trouve est destinée à un public d'adultes avertis.[81] Jean Ethier-Blais est du même avis, mais ajoute, également comme Godbout, qu'Une chaîne dans le parc réussit à charmer le lecteur par cette naïveté voulue.[82] François

---

[81] Jacques Godbout, "La Revanche d'André Langevin", Le Maclean, Vol. 14, no. 12, déc. 1974, p. 16.

[82] Jean Ethier-Blais, "La profonde humanité de M. André Langevin", Le Devoir, Vol. 65, no. 235, le 12 oct. 1974, p. 17.

Hébert tient le même langage à propos de ce dernier roman,[83] tandis que Claude Jasmin relève son "climat misérabiliste" qu'il compare à Une saison dans la vie d'Emmanuelle.[84]

Sur le plan du style et de la technique, des éléments donc nouveaux. Quant au fond, on peut se demander s'il y a véritablement une évolution importante, et cela en dépit de l'introduction, dans l'Elan d'Amérique, d'une thématique politique. La continuité des courants oedipiens est montrée par Gérard Bessette,[85] tandis que Denis Saint-Jacques y voit la persistance d'un système de valeurs manichéiste par lequel l'individu solitaire s'oppose à une société hypocrite et matérialiste, représentée par l'industriel américain et la femme.[86] Charles Alepins décèle dans l'Elan d'Amérique le regard aliénant et l'impossibilité de connaître l'autre, rencontrés dès Evadé de la nuit, tout comme le sentiment de la lucidité personnelle et celui, obscur, d'avoir été volé qui caractérise le héros langevinien.[87] Il y a donc un fort

---

[83] François Hébert, "Une chaîne dans le parc, Etudes françaises, Vol. 11, no. 2, mai 1975, pp. 114-115.

[84] Claude Jasmin, "Une chaîne dans le parc, Actualité, Vol. 14, no. 11, nov. 1974, p. 36.

[85] Gérard Bessette, "André Langevin", pp. 129-77 dans Trois romanciers québécois, Montréal : Editions du Jour, 1973.

[86] Denis Saint-Jacques, "l'Elan d'Amérique, Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2, août 1973, pp. 257-68.

[87] Charles Alepins, "La Recherche d'un homme ou l'impasse du

élément de continuité avec les romans précédents, même si une première lecture du texte déroute par les innovations stylistiques rencontrées.

En ce qui concerne Une chaîne dans le parc, la reprise insistante des thèmes des premiers romans est encore plus évidente. Gabrielle Poulin et René Dionne y voient une même association de l'amour idéal et de la mort. Selon eux :

> le Rat, dernier témoin d'un passé, traîne tous les jours une chaîne qui devient le paradoxal symbole d'une liberté reconquise au détriment de la vie, dans l'étreinte de l'amour et de la mort.[88]

Quant à Jacques Pelletier, il s'interroge sur la valeur intrinsèque d'Une chaîne dans le parc, observant que "les oeuvres récentes prolongent les écrits de jeunesse mais jusqu'à nouvel ordre ne les dépassent pas."[89] La critique des deux derniers romans de Langevin s'accorde à reconnaître en eux une évolution stylistique importante, qui cependant ne change rien aux convictions fondamentales de l'auteur concernant la communication entre les individus et la création de valeurs authentiques. La plupart de ces

---

destin mâle dans l'Elan d'Amérique", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1978, p. 104.

[88] Gabrielle Poulin et René Dionne, "Une chaîne dans le parc", University of Toronto Quarterly, Vol. 44, no. 4, Summer 1975, p. 317.

[89] Jacques Pelletier, "Une chaîne dans le parc", Livres et Auteurs québécois, 1974, pp. 14-15.

observations à propos des deux derniers romans de Langevin sont confirmées par l'étude synthétique de David J. Bond.[90] Celui-ci, qui vise surtout à présenter Langevin à un public anglais, insiste sur l'unité thématique de l'oeuvre, assurée surtout par la récurrence des problèmes de la solitude, de l'aliénation, de la tyrannie des autres et de la mort. Cependant, selon Bond, il ne faut pas conclure à un pessimisme sans retour chez l'auteur :

> If one believes that death renders all individual effort meaningless, that fate makes a mockery of all our best designs, that men are wrapped in impenetrable solitude and no two beings can communicate, the creation of works of art must seem pointless. This again is a dilemma which Langevin shares with many modern writers who have much the same view of life, and it took courage to go on writing in full awareness of the problem. Each one of his novels must be seen as a victory over pessimism even when marked by his grim view of life.[91]

En effet, il y a sans doute une victoire du personnage dans l'oeuvre de Langevin. Mais cette victoire est aussi énigmatique qu'austère, et demeure l'aspect le moins bien expliqué du roman langevinien. Nous en viendrons donc à notre analyse de Poussière sur la ville pour chercher la clef de cette énigme.

---

[90] David J. Bond, The Temptation of Despair. A Study of the Quebec Novelist André Langevin, Fredericton, New Brunswick : York Press, 1982.

[91] Ibid., p. 67.

CHAPITRE II

LA NARRATION DE POUSSIERE SUR LA VILLE

POSITION DU PROBLEME

Sans doute la faiblesse de la critique sur Langevin c'est de faire des analyses en fonction d'un point de vue, chrétien, sociologique ou existentialiste, prédéterminé. Ainsi voit-on constamment l'analyse des textes se diriger vers des conclusions qui leur sont extérieures. En effet ni le jugement chrétien, favorable ou défavorable, ni la perspective historique qui fait de Langevin un nationaliste avant la lettre, ni la comparaison entre Langevin et les existentialistes français ne semblent éclairer l'ambiguïté de ses récits.

Il semble que la clef de voûte de l'oeuvre romanesque de Langevin, au moins pendant sa première période, soit fournie par Poussière sur la ville. Cette oeuvre se distingue non seulement par sa qualité littéraire, mais aussi parce qu'elle engage de manière particulièrement énigmatique la plupart des problèmes concernant Evadé de la nuit et le

Temps des hommes. Deux questions notamment se posent : comment comprendre la conduite paradoxale du personnage central? et comment justifier un dénouement possédant, en apparence au moins, si peu de rapport avec l'action du roman? Selon nous, l'on doit chercher les éléments d'une réponse à ces questions dans le récit lui-même, et plus précisément dans la logique du récit. En d'autres termes, tant que l'on n'a pas trouvé sur le plan même de l'enchaînement narratif une progression nécessaire, on ne peut pas s'interroger sur la signification ultérieure du récit.

Dans notre examen de la narration nous respecterons la division en trois parties du texte puisqu'elle répond de près à notre conception de la narration du martyre : dans une première partie, on trouve en effet la description d'un manque dans la vie d'Alain Dubois, ou plutôt dans ses rapports avec sa femme; dans la deuxième partie, son exploration du mal qu'il a découvert, exploration qui consiste en un désir d'aller au-delà de la simple évidence de l'infidélité de sa femme, et des conséquences que cela devrait entraîner; et dans la troisième partie un double martyre, celui d'abord de la femme, celui ensuite du mari qui décide de rester à Macklin.

LE MALAISE D'ALAIN DUBOIS

Dans cette première du roman il devient évident que le mari joue un rôle primordial. En effet, c'est lui qui désire posséder Madeleine, mais son désir ne donne pas lieu à une banale histoire d'amour. Le désir du narrateur est si contradictoire et si énigmatique qu'il nous est impossible de considérer Madeleine à la fois comme l'objet du désir du docteur et celle qu'il aime d'une manière conventionnelle. Au contraire, Dubois désire sa femme et tient en même temps à être aimé d'elle d'une certaine façon, à conditionner l'amour de Madeleine. Ainsi, nous nous intéressons moins dans cette première partie à une analyse des rapports conjugaux entre Dubois et son épouse qu'à un examen de la psychologie de l'individu qui vise la possession de l'autre. Dans cet examen nous n'essaierons pas de demeurer fidèle à des schémas existentiels des rapports entre les individus, mais plutôt nous nous efforcerons de suivre de près les perceptions et les réactions de Dubois face à l'opposition à son désir apportée par Madeleine.

La première partie de Poussière sur la ville est surtout une récapitulation, à l'aide de retours en arrière, des trois premiers mois que le ménage Dubois a passés à Macklin. Le narrateur nous donne des indications claires sur la complexité de ses rapports avec Madeleine, tout comme des précisions sur sa tentative de prise de possession de celle-ci. Car il s'agit bien dans la première partie du récit d'une tentative de possession. Mais il faut lire dans le

mot "possession" tous les sens que le narrateur lui donne. Très révélateur à cet égard est l'incident survenant en voiture où Madeleine, par goût du risque, appuie sur l'accélérateur à la place de son mari qui tient le volant, entraînant ainsi la voiture devant un train pour n'y échapper que de justesse. Après, dans l'exaltation du moment, elle embrasse son mari avec une violence inquiétante :

> elle se renversa la tête sur le volant, les deux mains jointes dans mon cou, les yeux allumés d'un éclat dur. La respiration oppressée qui dilatait ses narines donnait à tout son visage une expression cruelle et douloureuse. Comme si elle employait toute son énergie à ne pas chavirer. Une immense tendresse se déclencha subitement en moi pour cet être dur qui vibrait de cruauté dans mes bras, [...] Elle eût été capable de m'éventrer sur le champ pour me communiquer ce qu'elle ressentait.[92]

Or, le narrateur nous dit de ce moment qu'il a su ce jour-là que Madeleine l'aimait, que "son être le plus intime vibrait" et qu'il l'avait possédée.[93] C'est ce qui peut surprendre : dans un premier moment, nous voyons une Madeleine qui est la figure dominante, "cruelle", capable d'éventrer "sur le champ" le narrateur. Mais en se rappelant ce moment, il affirme que c'est lui qui avait la certitude de posséder alors sa femme. Il pourrait presque sembler que le mot "possession" doive être lu à l'envers, et

---

[92] André Langevin, Poussière sur la ville, Montréal : Pierre Tisseyre, 1953, pp. 22-23.

[93] Ibid., p. 19.

signifier en réalité "être possédé". Par ailleurs la possession est évoquée de manière à suggérer la possession sexuelle, mais l'acte sexuel n'intervient pas, et il est également clair qu'il ne s'agit pas d'une possession physique véritable. Le narrateur cherche autre chose :

> Il se terre en [Madeleine] un être qui ne m'appartient pas, que je n'atteindrai jamais. J'ignore si cet être-là m'aime, mais je sais qu'il est sa part essentielle.[94]

Le narrateur vise donc une possession spirituelle; celle-ci est évoquée dans des termes sexuels; et elle devrait être en quelque sorte mutuelle. De plus, le narrateur reconnaît que par sa nature même sa femme résiste à ses efforts pour réaliser cette possession :

> Elle qui ne vit que dans l'instant, au point de manifester dans tous ses actes un illogisme déconcertant, nierait sans doute qu'elle se fût donnée si complètement sans que l'acte de possession intervînt. Pourtant cela fut si spontané qu'il ne se peut que cela n'ait pas été.[95]

Résistance donc instinctive, mais aussi réfléchie. Plus tard, dans la même journée, celle de l'arrivée à Macklin, le narrateur essaie de dérider sa femme, peu impressionnée par la ville :

> J'avais le désir de l'atteindre, d'abolir cet air revêche dont elle se masquait. Je l'embrassai dans le cou, mais elle se retira en haussant les épaules. A peine l'avais-je touchée.

---

[94] Ibid.

[95] Ibid., p. 20.

> --Madeleine, nous sommes idiots. Nous avons toute la vie pour nous quereller!
>
> Elle sauta dessus comme un chien sur un os.
>
> --Bel avenir!
>
> Je pouvais la battre. Sa figure était de pierre.[96]

Le jour de l'arrivée à Macklin se solde par encore une déception, celle-ci compromettant encore plus l'illusion entretenue par Dubois de pouvoir posséder sa femme :

> Je la caressai. Elle s'abandonna, passive, lasse ou ailleurs. Je savais que sa pudeur ne supportait pas encore d'être dévêtue à la clarté de la lampe, mais je n'éteignis pas. Ma main parcourait librement son corps sans l'éveiller tout à fait. Le feu couvait sous la peau blanche, mais il ne léchait pas ma main. Cette sensation me devint intolérable et je l'obligeai à m'étreindre. En la laissant je vis dans ses yeux un éclat dur, d'une cruelle fierté. Madeleine, ma femme, était spectatrice aux jeux de l'amour.[97]

Il y a donc une double contradiction dans l'attitude de Dubois envers Madeleine. Tout en visant la possession de la femme, il semble pouvoir envisager cette possession comme une soumission de lui-même. Mais aussi il cherche une possession spirituelle, visant la femme dans son altérité plutôt que dans sa chair, imaginant une sorte de soumission éclairée de sa part, le don librement consenti de sa liberté : "je ne lui passerai pas le licol! C'est en liberté qu'il me faut la posséder."[98] Or, même si nous passons sous

---

[96] Ibid., pp. 30-31.

[97] Ibid., p. 38.

silence le paradoxe de la possession de la liberté de l'être aimé, il reste cette ambiguïté que la conception chez le docteur de la femme et des rapports conjugaux entre époux l'amène à considérer Madeleine en tant qu'objet devant être possédé, dominé, et dont la possession peut être problématique mais non pas impossible. Ainsi il parle de Madeleine comme d'une femme qui lui appartient et la compare à un jouet qui se remonte seul et quand il le veut bien.[99]

Un aspect des difficultés que rencontre le narrateur dans la satisfaction de son désir est que la présence de Madeleine est en même temps une provocation et un obstacle. La voyant endormie dans leur appartement il est pris par le désir physique, son sang "bouillonne", et il se félicite d'être le seul à la voir dans une telle position d'abandon. Mais quand elle est éveillée il ne voit que sa souffrance, l'impossibilité de l'atteindre dans sa solitude, et il renonce même à donner un sens à son égarement, à en chercher la cause chez lui-même ou chez d'autres.[100] Il y a donc chez le narrateur une division à l'intérieur de son désir de possession, chaque aspect du désir venant contrarier l'autre, le désir physique étant mis entre parenthèses par la perception aiguë de la liberté foncière de l'autre, le désir métaphysique achoppant sur la présence physique de la

---

[98] Ibid., p. 64;

[99] Ibid., p. 39.

[100] Ibid., p. 24.

femme, son existence charnelle et aussi, nous le verrons plus loin, sur l'impossibilité de s'abstraire du milieu, d'échapper aux rapports avec les autres. Mais les deux aspects du désir se stimulent mutuellement, le désir physique rendant présente à l'esprit l'impossibilité de possession véritable, le désir métaphysique donnant à la femme un attrait que sans cela elle n'aurait pas.

Etant donné ces contradictions, il n'est pas étonnant que nous décelions chez le narrateur une certaine aliénation de lui-même. Il parle d'un dédoublement par lequel il se sent un intrus dans sa propre maison, il considère sa nouvelle existence à Macklin "en étranger" et insiste sur "l'étrange dédoublement" qui lui permet de se voir agir.[101] Conjointement avec cette division de son être, se développent en lui certain masochisme, une volonté d'approfondir un mal qu'il ne comprend que très confusément, mais aussi une complaisance dans l'exploration de sa douleur, et même une tendance à l'aggraver. Le premier avertissement de Kouri relativement à la conduite de sa femme lui fait épier celle-ci et en même temps se reprocher un goût naissant de voyeur. Il avoue sa tendance à l'analyse morose, à la jalousie, mais ne laisse pas pour autant d'y céder. Evoquant le caractère relativement récent de son mariage avec Madeleine, il rejette l'idée qu'ils ont pu connaître déjà la "fatigue de vivre ensemble" qui "ne se

---

[101] Ibid., pp. 16,19.

goûte sans masochisme", mais décèle tout de même ce qu'il appelle ses "instincts de victime". Or, si nous nous rappelons que la découverte de l'infidélité de Madeleine n'intervient pas avant la deuxième partie du roman, nous pouvons voir certaines déclarations du narrateur comme des indications d'une vocation à la souffrance. Il nous avoue que celle-ci s'exacerbe avec une "prodigieuse aisance" et compare sa douleur à une "plaie que le malade interroge sans cesse du doigt". De sorte que le "mal", qui demeure jusqu'alors sans justification connue dans le texte, s'est "implanté" dans le docteur en dépit de son refus de le voir, et s'est ancré si bien en lui qu'il ne songe plus à lui résister.[102]

A ce masochisme il n'est pas surprenant de voir se joindre un fatalisme qui annonce d'avance la plupart des péripéties du texte. Déjà, le premier jour de leur arrivée à Macklin, le narrateur a un pressentiment de l'avenir :

> Je comprenais confusément qu'il y avait une brisure quelque part, qu'au cours de la journée Madeleine s'était détachée de moi un peu, qu'elle avait tendu le lien pour voir à quel point il se romprait et que la rupture s'est faite sans qu'elle le désirât vraiment.[103]

Observation qui va au-delà du simple pessimisme, car si le docteur nous dit que son mariage est "bien raté" et que lui et Madeleine ne sont liés que par un "échec commun" il

---

[102] Ibid., pp. 12, 13, 14, 67-68.

[103] Ibid., p. 34.

évoque aussi une fatalité extérieure dont il serait la victime :

> Qu'on profite de mon engourdissement pour me détacher de Madeleine, qu'on m'assure, lorsque je rouvrirai les yeux, que tout est rompu, que je peux me remettre à vivre, que je n'ai plus de soeur siamoise. Je suis en ce moment malléable comme de la cire.[104]

Or, de cette fatalité, le narrateur n'est pas sûr d'être la simple victime : il se sent aussi un peu son instrument, car en espionnant Madeleine il ressent l'impression de "l'automobiliste qui se jette sur la victime qu'il veut éviter."[105] Mais ce qui frappe davantage, c'est l'air de certitude qu'a le narrateur sur la nature de la situation le liant à sa femme, et sa prémonition précise de la fin de celle-ci :

> Je n'ai ni la force ni la lucidité nécessaires pour relier entre elles ces images d'un passé tout neuf. Elles sont séparées, sans signification commune. Il y aurait le fil fragile de l'avertisssement de Kouri, mais les images ne se laissent pas joindre par un lien si ténu. Comme si l'arme était chargée et qu'il ne manquât que la gachette. Une telle arme ne peut faire feu, et il n'appartient pas à la victime de fournir la pièce perdue.[106]

L'attitude de Dubois à l'égard de sa femme est donc complexe : désir de domination, de possession physique et spirituelle; reconnaissance de l'impossibilité de satisfaire son désir; des goûts de victime inséparables d'un fatalisme

---

[104] Ibid., pp. 89, 88.

[105] Ibid., p. 12.

[106] Ibid., p. 38.

foncier et d'une incapacité d'agir; finalement, la prémonition d'une fatalité extérieure qui, en quelque manière, rend inutile d'avance tout effort pour y échapper. Cette complexité, cette ambiguïté, s'expliquent en partie par le caractère de Madeleine. C'est le propre de la femme de Dubois d'éveiller "l'instinct de domination". Elle agace "comme le cheval en liberté. Elle ne séduit pas autant qu'elle ne donne le désir de passer le licol."[107] Ce qui agace chez elle semble bien être son air de disponibilité, sa liberté inaliénable qui lui défend de jamais se donner entièrement, sa capacité de se reprendre et de s'évader devant le désir de l'autre :

> L"incendie qu'elle avait allumé en moi devenait démesuré devant son ardeur éteinte. [...] Toujours, elle se reprendrait avec une facilité déconcertante.[108]

Ce caractère de Madeleine, son pouvoir à la fois de susciter le désir de l'autre et de le frustrer en le fuyant lui appartiennent "en propre", lui seyant "comme sa chevelure et ses vêtements." Elle refuse toute contrainte et loin d'être superficiel, ce refus semble chez elle "quasiment un trait physique". Le narrateur reconnaît donc en elle un trait qu'il partage avec elle, le don de se dédoubler, don qui est chez Madeleine un besoin inquiétant pour son mari, qui la sent constamment lui échapper, par des

---

[107] Ibid., pp. 17-18.

[108] Ibid., p. 23.

moyens "aussi gros que le cinéma ou la musique d'un juke-box".[109] Il sait que ce qu'elle cherche c'est moins le plaisir de la musique ou du cinéma que la fuite. Ces traits de caractère que Dubois décèle en Madeleine sont donc propres à aiguillonner son désir, à lui faire convoiter la femme, non pas en tant qu'épouse modèle, mais en tant que proie.[110]

Par ailleurs, la conduite de Madeleine n'est pas entièrement passive : il y a dans les gestes et les paroles de la femme de Dubois un défi, un pouvoir d'agression. Leur premier jour à Macklin le narrateur essaie d'atténuer la déception de sa femme en soulignant que c'est leur vie qu'ils vont faire dans la petite ville minière. La réponse de Madeleine est sans équivoque : "La tienne [...] Et puis, tu m'ennuies."[111] Ajoutons à ceci la tension qui existe dans le ménage du docteur, le regard "dur, chargé d'électricité" réservé par Madeleine à son mari, son attitude provocante dans le restaurant de Kouri.[112] Est révélée par là une Madeleine qui paraît moins la proie de Dubois que son adversaire. Adversaire dont la cruauté, la dureté sont vivement ressenties par le narrateur. Il prend conscience, lors de l'incident survenant en voiture du début de la

---

[109] Ibid., pp. 31, 36.

[110] Ibid., p. 64.

[111] Ibid., p. 29.

[112] Ibid., pp. 50, 65.

première partie, de l'extraordinaire "avidité de vie" de Madeleine et connaît en elle "quelle férocité couvait sous l'apparente langueur, quel désir effréné de tout éprouver, de tout connaître." Il doit se rendre compte que la volonté de Madeleine ne peut se courber qu'à certains moments, qu'il y a en elle une force cruelle.[113] Il s'étonne de la cruauté qu'elle met dans ses désirs, cruauté qui semble la seule façon pour elle d'être amoureuse, d'exprimer son désir à elle :

> Elle eût été capable de m'éventrer sur le champ pour me communiquer tout ce qu'elle ressentait. [...] Moi, je crois qu'elle me donnait le seul amour dont elle était capable : absolu et sans pitié. Sa fierté, son horrible petite fierté s'abolissait à la suite d'un incident stupide.[114]

Ainsi sont mis en place les éléments d'un drame, le désir du narrateur étant contrarié par la facilité de fuite de sa femme, non sans que s'introduise dans ce rapport la possibilité de concevoir le narrateur comme la victime de Madeleine, possibilité rendue plus probable par la passivité et la faiblesse de celle-ci. Mais il intervient encore un trait de Madeleine qui complique ces interactions, son identification avec le milieu ouvrier de Macklin. Cette identification entraîne avec elle la conscience chez Alain de sa propre identification avec la classe bourgeoise. Madeleine est "fille d'ouvrier", et n'a jamais connu avant

---

[113] Ibid., pp. 18,19.

[114] Ibid., p. 23.

son mariage que le "quartier populeux d'une grande ville, des restaurants syriens ou grecs, une humanité dense et grise où elle se mouvait à l'aise."[115] La ligne de bataille entre le docteur et sa femme s'établit quand ils se trouvent ensemble dans le restaurant de Kouri, fréquenté par des mineurs :

> La femme du docteur Dubois ne pouvait tirer la langue dans le restaurant de Kouri. Ce geste la plaçait au niveau des rieurs, appelait chez eux la familiarité. En ne faisant rien moi-même pour la défendre, je leur cédais le terrain sur le seul plan qui les intéressait vraiment, celui de la virilité.[116]

C'est sans doute que, selon le narrateur, Madeleine est de la même race que les mineurs, ce qui la sépare radicalement de lui :

> Elle a conservé de son milieu ouvrier un étonnant instinct d'imprudence, la liberté de jouer son va-tout à l'instant, parce que possédant peu ou rien. C'est un terrain où je ne peux la suivre avec naturel. D'une famille de petits bourgeois, je n'ai pas d'inclination pour des départs subits, les mains vides et sans but. Le risque, pour moi, n'est pas nécessairement total. J'ai le sens de la mesure, une qualité qui ne séduit aucunement Madeleine, qui lui apparaît un peu comme l'avarice. [...] Pour employer un mot qui amènerait un sourire dédaigneux sur ses lèvres, elle sera toujours prolétaire.[117]

Or, même si par la suite le narrateur souligne l'indépendance foncière de Madeleine ("Je sais aujourd'hui que Madeleine eût été la même dans n'importe quelle

---

[115] Ibid., p. 31.

[116] Ibid., p. 48.

[117] Ibid., p. 62.

famille."),[118] il n'en reste pas moins que le lien entre Madeleine et la ville ouvrière demeure pour le narrateur un obstacle à son désir, obstacle qui met en question son pouvoir de dominer sa femme sur le plan de la sexualité. Trouvant Madeleine dans le restaurant de Kouri, il s'inquiète de la voir dans une robe décolletée et de ce que l'on peut voir "sa peau blanche jusqu'au gonflement des seins." La trouvant un soir à moitié endormie, il se déshabille, compare son corps devant le miroir à ceux des mineurs et affirme sa propre masculinté : "A côté des mineurs je dois paraître malingre. Mais c'est robuste. Je me surprends à faire jouer les muscles." Cependant, il n'a d'autre moyen de lutter contre les mineurs que de les mépriser ("On ne lutte pas contre la vermine. On change de vêtements").[119] Ce qui s'avère impossible. Madeleine, par son attitude provocante, par son association avec les mineurs dans l'esprit du narrateur, force celui-ci à admettre une nouvelle complication dans ses rapports avec sa femme :

> Ce n'est pas entre elle et moi, mais entre nous et les autres. [...] par son attitude elle m'oblige au rôle de tourmenté. [...] Je sens qu'on nous regarde.[120]

Une dernière observation à propos de Madeleine : en dépit

---

[118] Ibid.

[119] Ibid., pp. 60, 24, 34.

[120] Ibid., p. 66.

de son agressivité, de la liberté de ses allures, elle souffre, elle est "malheureuse comme les pierres, froidement, figée."[121] Tout comme le narrateur sait que quelque chose d'irréparable s'est passé entre lui et sa femme, Madeleine aussi semble consciente d'une brisure, elle "paraît avoir pris une décision depuis longtemps", ce qui lui évite de "suivre ses impulsions du moment."[122] L'impression de destin inéluctable est donc attribuable à Madeleine aussi bien qu'au docteur, tous deux étant prisonniers d'une même fatalité dont la nature reste pour le moment inconnue.

Autour de ces deux personnages principaux se groupent des personnages secondaires qui ont cependant un rôle à jouer dans le drame des époux. Certains aident Dubois dans sa tentative de posséder Madeleine, d'autres s'opposent à lui. Parmi les premiers sont Arthur Prévost, le docteur Lafleur et Kouri; parmi les derniers sont Thérèse, Jim et la ville de Macklin considérée dans son ensemble. Le rôle du gros marchand Arthur Prévost est d'ailleurs assez ambigu : sans doute fait-il preuve de bonne volonté par son offre d'aider le docteur en ses difficultés financières. Mais l'offre inquiète le docteur qui sait que la ville "ne le considère pas exactement comme un philanthrope."[123] Plus important,

---

[121] Ibid., pp. 68-69.

[122] Ibid., p. 65.

[123] Ibid., p. 51.

dans la première partie, est le docteur Lafleur, qui en quelque sorte fournit un modèle de conduite au docteur nouvellement arrivé :

> Croyant, sans phrases et sans belles attitudes, le docteur Lafleur s'incline avec une humilité réelle devant l'absurde parce que sa foi l'éclaire sans lui permettre de voir, mais son humilité n'exclut pas la tristesse et, peut-être, l'indignation. [...] Sa foi douloureuse me fascine, mais ne me convainc pas. La paix doit lui venir davantage de sa pitié et de sa commisération proprement humaines.[124]

Nous mentionnons ces deux personnages surtout pour l'importance ultérieure qu'ils recevront dans le texte. Il n'en est pas de même pour Kouri qui se trouve à l'origine du drame. C'est lui qui a révélé au docteur une part de la vie de sa femme qu'il n'avait pas soupçonnée, comme s'il avait "levé le rideau". Il donne donc à Dubois un avertissement charitable, que le docteur méprise au début, tout comme il paraît mépriser Kouri lui-même : "le Syrien est assez simple d'esprit et s'est alarmé pour quelques mots mal entendus."[125] Il a créé cependant une impression dont le narrateur n'arrive pas à se débarasser :

> J'avais oublié les paroles du Syrien, mais elles me reviennent maintenant, affreusement ternes. Je suis trop las; je m'abandonne à leur mouvement et j'ai un peu de nausée.[126]

L'avertissement de Kouri devient à l'insu du docteur un

---

[124] Ibid., p. 48.

[125] Ibid., pp. 13,14.

[126] Ibid., pp. 23-24.

mal, qui "s'est implanté" en lui en dépit de ses dénégations et de son refus de voir. Il y a donc dans la sollicitude de Kouri une cruauté inconsciente, ce qui ne l'empêche pas d'être l'allié de Dubois : il découvre le mal, mais ne le cause pas. Il est le complice du docteur, son allié contre sa femme et son indicateur, celui qui le tient au courant des agissements de sa femme et de l'opinion qui se forme de lui dans la ville.[127]

Celle-ci se révèle être le personnage le plus inquiétant pour Dubois. Thérèse peut être vue comme s'opposant au docteur seulement dans la mesure où elle est la confidente de Madeleine, tandis que Jim paraît hostile en raison de son caractère douteux :

> Il est de cette race d'hommes dont on n'accepterait même pas qu'ils cirent nos souliers. L'équivoque flotte toujours autour de lui. Vous avez l'impression qu'il vous poignarderait pour le plaisir d'éponger soigneusement le sang de la plaie ensuite.[128]

Il pourrait donc être assimilé aux mineurs que le docteur qualifie de "vermine", mais il entretient un rapport spécial avec le narrateur qui le distingue des autres ouvriers. C'est à lui que le narrateur doit demander de l'aide quand sa voiture ne démarre pas, obligation que le docteur trouve humiliante tout comme il trouve humiliantes la manière de Jim de le regarder dans le rétroviseur de son taxi et ses

---

[127] Ibid., pp. 67, 32, 61.

[128] Ibid., p. 79.

insinuations quant aux écarts de conduite de Madeleine.[129] Par ailleurs, il n'y a pas entre lui et Madeleine la même sympathie qu'entre elle et les mineurs, tandis que ce qu'il ressent à l'égard du mari semble être moins de l'animosité que de la curiosité. C'est lui, par exemple, qui est le premier à fournir des précisions sur l'amant de Madeleine et il semble le faire dans un esprit de désintéressement plutôt que de méchanceté. Finalement, retenons que le narrateur, tout en se sentant compromis par Jim, ne manque pas de constater entre lui-même et le chauffeur de taxi une certaine ressemblance : "Je ne suis pas meilleur que Jim. Sans vergogne, j'utilise ses armes sans même les masquer."[130] Cette ressemblance, que le docteur relève vers la fin de la première partie, ira en s'accentuant, et cela dans la mesure même où il y a une évolution dans le désir du narrateur. Jim semble donc s'opposer à ce désir au début du récit, mais son rôle change à mesure que le récit avance.

La ville demeure le plus important des personnages secondaires. Il convient de distinguer entre la ville des mineurs, qui comprend la ville dans son aspect physique, et la ville de la classe bourgeoise, dont Arthur Prévost est un des représentants, et qui ne demande pas mieux que de s'allier avec le narrateur, mais à condition qu'il accepte de se conformer à ses standards de conduite. C'est ce que

---

[129] Ibid., pp. 45,46.

[130] Ibid., pp. 84-85.

le docteur ne veut pas, sacrifiant ainsi l'appui de la classe moyenne de Macklin à son désir de posséder Madeleine dans sa liberté :

> Macklin ne doit pas priser que Madeleine soit vue seule chez Kouri tous les jours. Hé bien! Macklin n'a qu'à se faire une raison. Cela ne concerne que Madeleine et moi.[131]

Quant à la ville elle-même, elle frappe non seulement par sa laideur et sa tristesse, mais aussi par la forte identification s'opérant entre elle, le travail des mineurs, et les mineurs eux-mêmes. Elle est présentée comme un lieu placé sous le signe du malheur :

> La ville est construite au fond d'une cuvette. De trois côtés des collines l'écrasent [...] Du côté nord, elle s'achève sur un lac pas très grand, lui-même encaissé dans les collines. Tous les nuages qui passent au-dessus de la ville y éclatent, semble-t-il. Et même les matins ensoleillés, le brouillard noie longtemps Macklin, si bien qu'il faut regarder au sommet des collines pour savoir s'il fait beau.[132]

La ville prend un air de menace, domine les habitants :

> Macklin apparaît dans le crépuscule comme une ville fantôme sous la lune. Les monticules de poussière dressent au ciel d'illusoires pyramides de granit blanc et les petites maisons de bois qu'ils écrasent ne sont plus que des blocs de marbre semés au hasard.[133]

L'emplacement de la demeure du docteur donne à ce dernier une sensibilité particulière à la domination exercée par la

---

[131] Ibid., p. 73.

[132] Ibid., p. 26.

[133] Ibid., p. 59.

mine sur les habitants de Macklin :

> Notre appartement se trouve dans l'ancienne partie, près de la gare et d'un immense cratère aux parois stratifiées qui est une ancienne mine à ciel ouvert. La maison elle-même est construite au-dessus d'une mine, à galeries souterraines celle-là, et, certaines nuits, il nous est possible d'entendre le crépitement des foreuses.[134]

Le foyer même du docteur est ainsi envahi par la ville et les mineurs. Ceux-ci, nous l'avons vu, sont l'obstacle principal au désir de possession du narrateur en ce que, tout en marquant leur distance à son égard, ils montrent l'affinité qui existe entre eux et sa femme :

> Les visages fermés, rudes considéraient calmement ma femme qui, entre deux bouchées, soutenait ces regards avec une tranquille assurance. Chez elle, les hommes n'avaient pas ce paisible sans-gêne, sans doute parce qu'ils ne se connaissaient guère entre eux. Mais ici, les hommes se sentaient forts des limites de leur ville. En somme, j'étais venu chercher leur argent; cela leur donnait presque le droit de déshabiller ma femme.[135]

Rien d'étonnant à ce que nous apprenions vers la fin de la première partie que c'est un ouvrier de la ville que Madeleine a choisi pour amant et que ce soit, en somme, par la ville que le malheur arrive.

LA METAMORPHOSE DU DESIR DU NARRATEUR

---

[134] Ibid., p. 76.

[135] Ibid., p. 32.

On trouve donc réunis dans cette première partie tous les éléments d'un drame, sans qu'il soit possible de se prononcer sur son issue. Mais l'intérêt de cette mise en scène tient sans doute à l'impression de fatalité déjà relevée, jointe à l'ambivalence des personnages. L'auteur ne fait aucun effort pour donner le pressentiment d'un dénouement autre que catastrophique : on sait que tout cela se terminera mal. Tout l'intérêt du récit tient dans la question de savoir comment ce dénouement va être aménagé. Nous verrons dans la deuxième partie que l'ambivalence des personnages, et surtout celle d'Alain Dubois, sera dans une certaine mesure résolue, mais le sera de façon à prolonger l'intérêt de la narration par la création d'une situation hautement instable. Nous continuerons par conséquent à étudier les personnages principaux, mais nous nous concentrerons sur l'évolution de ceux-ci, c'est-à-dire sur l'éloignement progressif des positions relatives des uns par rapport aux autres au commencement du récit. Il est clair par ailleurs que tous les changements intervenant dans les rôles des personnages vont être amenés par la découverte de l'infidélité de la femme qui est l'élément proprement dynamique de la narration, et non pas cette infidélité même. En effet, il n'y a dans tout le roman que deux péripéties importantes, l'une, l'infidélité de Madeleine, qui n'est que rapportée par Dubois, l'autre, la mort de Madeleine, très succinctement décrite vers la fin du récit. L'essentiel consiste donc en la réaction de Dubois à ce nouvel obstacle

à son désir.

Sa réaction est aussi complexe que l'est son désir lui-même. Mais si nous nous permettions de quelque peu simplifier, nous parlerions d'un va-et-vient entre deux attitudes contraires, l'une de résignation passive, l'autre de révolte outragée. De plus nous verrions dans ces deux attitudes une correspondance avec les deux modalités majeures du désir du narrateur : une volonté de domination physique de sa femme qui s'exprime le plus souvent par un souhait de possession sexuelle; par ailleurs la tentative de capter ce qu'il reconnaît comme étant la liberté inaliénable de Madeleine. Ainsi son premier mouvement est-il de céder devant le tragique de la situation. Après avoir vu Madeleine et Richard Hétu se promener la main dans la main, il se tient pour victime, sa détresse étant imputée à d'autres ou au sort. Il sent qu'on l'a trompé et éprouve le sentiment d'être amoindri, d'avoir perdu une partie de lui-même en perdant Madeleine et de l'avoir perdue à jamais. Momentanément la colère et la rage n'ont plus de vertu et le narrateur exprime sa vulnérabilité et sa faiblesse dans des termes sans équivoque, se comparant à celui qui aurait jeté bas ses armes et s'attendrait à ce qu'on l'égorge.[136] Cependant il y a un revirement dans son attitude, aussi exagéré que son acceptation aveugle :

Un dernier spasme se déclenche. Je colle la pédale

---

[136] Ibid., pp. 95-96.

> au tapis. La voiture se cabre et bondit en avant. Le sang afflue tout à coup, j'ai repris une arme et ne suis plus impotent.[137]

Il arrive à couper la voie aux amants et se sert de ce qui est sans doute son arme la plus efficace, le regard, par lequel il s'assure qu'au moins Madeleine souffrira autant que lui-même :

> Elle aussi est amputée tout d'un coup. Cinq secondes. Suffisant pour que nos deux âmes se prennent aux crocs. Je peux continuer. Je l'habiterai bien tout le jour comme elle m'habitera. Nous nous sommes pénétrés enfin. Plus d'opacité. Je ne la tiens plus à bout de bras. Ame contre âme, liés par la glu de la haine, autrement plus tenace que celle de l'amour.[138]

Cependant ce n'est qu'une "bouffée de puissance", car de manière ultime son aboutissement est autre : faiblesse, lassitude et fatalisme. Dubois ne croit en aucune "prestidigitation" qui puisse le sauver, il se sent "seul au monde" et met ses accès de colère sur le compte d'une vulnérabilité qui persiste, en la "rage de croire à un bonheur intact" mais dont la réalisation ne semble plus possible.[139] Rentrant chez lui il a recours au whisky pour adoucir sa souffrance et il attend patiemment le retour de sa femme. Son calme, la résignation de celle-ci le déconcerte et il se rend compte qu'elle aussi est une victime. N'empêche qu'il la provoque par sa douceur même,

---

[137] Ibid., p. 96.

[138] Ibid.

[139] Ibid., pp. 96, 99.

qu'il la force à le défier, ce qui lui donne le "désir forcené de la vaincre, de l'humilier, de la briser." Mais le résultat de ce que l'on pourrait appeler le viol de sa femme est sa défaite définitive, son admission de fait que la domination sexuelle est hors de question et ne peut plus le servir.[140] Survient alors l'incident des fausses couches d'une patiente du docteur Lafleur, qui achève de briser la volonté du docteur, et en apparence au moins de le priver même de son désir :

> J'en arrive à tout regarder avec froideur. Je n'ai plus rien à perdre. J'ai tout perdu. Le petit hydrocéphale m'a emporté le dernier morceau : ma révolte. Madeleine peut s'évanouir dans un passé vague. Elle peut être heureuse sans moi. Ce qu'elle m'avait confié en dépôt je l'ai perdu parce qu'on m'a coupé les mains. Je ne l'étreindrai plus jamais. [...] Je me couche sur le divan rose, l'âme couverte de poussière. J'ai la tranquillité et la paix des morts.[141]

Cette nouvelle situation amène des transformations dans l'être même de Dubois, dans ses rapports avec sa femme et par extension dans la narration entière. Il y a d'abord un homme nouveau qui naît de l'apprentissage douloureux de l'infidélité de Madeleine. Il vit "au ralenti", il devient très indulgent à l'égard de son corps, il s'étonne de sa capacité de souffrir mais en même temps il trouve curieuse la facilité de prendre du recul par rapport aux "spectacles de la vie" auxquels il assiste "en spectateur".[142] Même s'il

---

[140] Ibid., pp. 103-104, 105.

[141] Ibid., pp. 120-21.

ne peut se défendre de mouvements de révolte quand il est confronté directement par la liaison entre Madeleine et Richard Hétu, l'évolution chez lui est si complète qu'il parle de son "nouveau moi", être faible, docile, qui ne fait qu'attendre les coups du sort et se sert du whisky pour se maintenir dans un état de froide indifférence.[143]

Cependant l'indifférence du narrateur n'est pas aussi radicale qu'il le voudrait, et s'opère moins une négation de son désir pour Madeleine qu'une sorte de mutation. Il est encore capable de souffrir par Madeleine et voit même en elle, ou lui prête l'intention de le faire souffrir :

> L'inertie n'est plus guère possible lorsque j'entends son rire au bras d'un autre, [...] L'impassibilité me quitte devant ce jeune fauve qui ne sort ses griffes que pour moi.[144]

Mais force lui est de reconnaître que, même s'il souffre par Madeleine, il n'a pas à s'indigner ni à l'en accuser. En fait, selon le narrateur, ce dont souffre Madeleine ne vient pas de lui et elle, pour sa part, n'est pas son "bourreau".[145] La responsabilité de personne n'est engagée et c'est encore une fatalité impersonnelle qui est en jeu :

> On ne peut avoir des droits sur un être qu'on ne peut empêcher de mourir. On me l'a volée depuis toujours et ce ne sont pas les hommes qui m'ont

---

[142] Ibid., pp. 124, 135-36.

[143] Ibid., pp. 143-45.

[144] Ibid., pp. 138-39.

[145] Ibid., p. 152.

dépossédé.[146]

Il en résulte entre les deux êtres des rapports nouveaux basés sur la souffrance et la pitié :

> Et d'elle à moi s'établit pour la première fois une étrange communication. Elle libère en moi un torrent de pitié dont je désire l'abreuver. Comme si elle me passait sa souffrance tout entière et que j'acceptasse de m'en charger.[147]

Le docteur ne se considère plus comme le mari de Madeleine, mais comme son allié contre une absurde cruauté; dans cette nouvelle alliance entrent la pitié et la vocation de la souffrance, au point où le narrateur s'accuse de n'avoir pas encore "l'âme d'un saint." Tout aussi importante est l'impression d'une fatalité implacable qui va en s'accusant, et par laquelle, même si c'est le narrateur qui souffre, ce sera Madeleine qui mourra. Le narrateur sait que Madeleine mourra seule : "cela rendra définitivement vains et dérisoires [observe-t-il] mes efforts et les siens." Cependant, tout en sachant qu'elle est condamnée, il voit au-delà de sa mort et envisage de pouvoir accepter mieux sa souffrance après la disparition de sa femme.[148] De sorte que la pitié et la souffrance du narrateur paraissent assez suspectes, sinon fausses, étant donné surtout que ces réactions qui le maintiennent dans

---

[146] Ibid., p. 52.

[147] Ibid.

[148] Ibid., pp. 153, 158, 100.

l'inaction prolongent aussi la situation intolérable dans laquelle se trouve Madeleine, et créent la fatalité dont elle sera la victime autant qu'elles en sont le résultat. Ainsi le narrateur adopte l'une des deux conduites qu'il observait dans la première partie, celle qui accepte une position de faiblesse par rapport à Madeleine; mais aussi commence à apparaître une troisième conduite, plus subtile celle-ci, et qui suppose l'élimination éventuelle de sa femme.

De fait, l'importance du rôle de Madeleine commence à diminuer dans cette deuxième partie, à mesure que se définit plus clairement la conduite du narrateur. Il semble que la décision de celui-ci de ne pas agir ait plus de portée que l'initiative de Madeleine de prendre un amant. Sont évoqués encore une fois son orgueil et son refus de céder devant son mari.[149] De même l'on voit réapparaître le côté absolu de son caractère :

> Il y a plus en Madeleine que de l'indifférence ou de la cruauté et c'est ce qui me retient de la briser. Un égarement que j'ai surpris dans son regard à de rares moments. [...] Elle ne peut se défendre qu'en perdant ou en gagnant tout. On ne peut la plier à sa guise; elle se brisera plutôt.[150]

Il s'agit évidemment encore d'une prémonition de la fin de Madeleine, mais aussi d'une explication de la nécessité de sa mort, ou plutôt de son élimination de la narration.

---

[149] Ibid., pp. 103, 104.

[150] Ibid., p. 132.

En effet, l'inactivité du narrateur est illusoire, car son refus de réagir de façon conventionnelle cache l'évolution marquée que nous avons tracée, et qui est le résultat de toute une série de choix de sa part. Par contre Madeleine refuse de changer et est pour ainsi dire laissée pour compte dans le récit, ce qui d'ailleurs a été son destin depuis le premier moment de son lien avec le narrateur. Dans un retour en arrière celui-ci évoque sa première séduction de Madeleine et nous dit : "Madeleine était si belle qu'elle ne pouvait continuer d'aller ainsi en liberté. Elle appelait la destruction."[151] Et le narrateur de constater le dépérissement de Madeleine qui va de pair avec la perte chez lui de l'illusion d'aimer :

> Madeleine m'avait glissé des mains, son âme m'échappait. Je voulais peut-être étreindre l'éternité en elle, connaître la volupté de l'immortalité. Mes bras n'enserraient plus qu'une femme lasse qui pensait à autre chose.[152]

Il en va des autres personnages dans le récit comme de Madeleine : leur place est réduite devant l'évolution qui se fait chez le narrateur. Celui-ci ne semble plus se préoccuper de Madeleine ni même de son amant. Richard Hétu, le personnage hostile qui survient dans le récit, ne paraît que comme simple figurant au bras de Madeleine, pour ensuite disparaître, ayant rempli sa fonction de déclenchement des transformations qui s'effectuent chez le narrateur. Il y a

---

[151] Ibid., p. 146.

[152] Ibid., p. 147.

cependant trois chapitres intercalés entre la découverte de l'infidélité de Madeleine et le dernier chapitre où le narrateur passe en revue ses rapports avec elle et examine son "nouveau moi". Dans chacun de ses chapitres est redéfini ou renforcé le rôle des personnages secondaires. Dans le deuxième chapitre il y la déclaration de foi du docteur Lafleur qui aide à définir l'engagement que prend le narrateur par rapport à la souffrance. Tout en étant croyant, le vieux docteur n'accepte pas la justice de Dieu contre laquelle il lutte, même s'il sait d'avance qu'il sera battu. Ceci ne le décourage pas, car sa foi s'exprime sur le plan de l'homme :

> Ma foi ne m'empêche pas d'aimer assez les hommes pour les soustraire quand je peux à ce que vous considérez comme l'injustice de Dieu. Vous voyez, nous sommes deux à lutter contre lui. Il n'y a pas d'autre solution que de faire notre métier d'homme.
>
> Lui aussi doit tout ramener sur le plan de l'homme. Il ne me convainc qu'à demi. Mais est-il plus facile d'aimer l'homme?[153]

Le docteur Lafleur continue donc d'agir en tant que modèle de conduite pour le narrateur, mais lui propose aussi une certaine perspective sur un engagement possible à l'égard des hommes. Cet engagement, mal défini chez le narrateur à ce point de la narration, fournira le dénouement dans la troisième partie.

Le troisième chapitre ne fait que préciser le changement

---

[153] Ibid., p. 128.

de l'attitude d'Arthur Prévost par rapport au narrateur. La bonne volonté de Prévost se mue en hostilité de classe car il condamne la conduite du docteur aussi bien que la liaison de sa femme avec un ouvrier. Dans le quatrième chapitre est précisée l'alliance ou la sympathie entre la ville et Madeleine et son hostilité envers le narrateur :

> Macklin fait cercle autour de moi et resserrera un jour son étau. Leur crier que c'est moi la victime, non pas Madeleine. Un homme se ne se justifie pas sur la place publique. La ville entière penche pour Madeleine. Ma femme a préféré un de ses enfants et ma femme est de leur race. Sa présence n'est pas insolite entre les monticules de poussière. Elle s'est laissée couvrir d'amiante tout de suite et leur ressemble maintenant. Moi, le mari, je suis l'intrus. Tous ces yeux sans pitié supputent ma capacité de résistance, me fixent un délai.[154]

Ainsi l'on peut dire que les autres personnages ne changent pas de fonction par rapport au narrateur, ou bien ne changent qu'en raison d'un changement qui se fait chez lui. Et ce qu'il y a de frappant dans l'évolution qui se fait chez le narrateur est qu'elle l'amène à adopter une attitude rigoureusement passive mais aussi que cette attitude est, au moins dans le contexte de la narration, extrêmement féconde, car elle oblige les autres personnages à redéfinir, dans la troisième partie, leurs positions vis-à-vis du narrateur.

LE DENOUEMENT

---

[154] Ibid., p. 138.

C'est donc dans la troisième partie que les autres personnages sont obligés d'évoluer par rapport au narrateur. Ce qui n'empêche pas l'introduction d'un nouvel personnage, le curé du village, qui sert, comme le docteur Lafleur, à mettre en relief le parti pris par le docteur. Ce qui ressort du premier chapitre de la troisième partie est une manière presque cynique de concevoir la foi religieuse présentée comme assez égoïste, le prêtre devant s'intéresser surtout à son propre salut, même obtenu par l'intermédiaire des autres :

> --Pour le prêtre comme pour les autres hommes, le premier devoir est d'assurer son propre salut. Vous parlez de pitié. Ce serait nous perdre nous-mêmes que d'avoir pitié au sens où vous l'entendez. Il ne nous demande pas le prix de notre propre damnation.[155]

Mais il devient clair aussi que le véritable problème créé par la conduite du docteur se pose sur le plan humain, par l'impossibilité chez le prêtre, comme chez d'autres notabilités de Macklin, d'accepter ce qui leur semble la lâcheté du docteur. Il n'est donc pas étonnant que nous apprenions bientôt après que Jim est devenu l'ami du docteur, et que celui-ci est allé jusqu'à accepter la présence chez lui de l'amant de sa femme. Celle-ci même le méprise pour son manque de virilité et ne comprend pas sa

---

[155] Ibid., p. 164.

manière particulière de faire preuve de miséricorde.[156]

L'incompréhension chez les autres personnages de la conduite du docteur vient sans doute de ce qu'il se situe sur un plan qui ne leur est pas accessible. La pitié représente pour lui un entraînement ardu, une épreuve par laquelle il doit passer, un apprentissage de la sainteté.[157] C'est dire que le narrateur rejette la moralité conventionnelle des autres hommes, ce qui explique peut-être sa clairvoyance à l'égard du dénouement, ainsi que son détachement inhumain par rapport aux autres personnages, son "regard froid de clinicien."[158] Il y a de la sorte tant d'indications du dénouement que le suicide de Madeleine n'arrive pas comme une surprise pour le lecteur, même si la détresse du docteur est authentique. Il n'est pas surprenant non plus que le véritable dénouement, la résolution des problèmes posés par la narration, ne survienne qu'après la mort de Madeleine. Car le narrateur, une fois qu'il s'est mis dans une position impossible, une fois qu'il s'est attiré la haine unanime de la ville, décide de rester. Nous aimerions insister sur cette nouvelle mise en place des personnages par laquelle Madeleine, la femme perdue, impropre à être aimée par le narrateur, auquel elle échappe par sa liberté aussi bien que par sa propre

---

[156] Ibid., pp. 164, 168-69, 170.

[157] Ibid., p. 174.

[158] Ibid., p. 181.

souffrance qui compromet la pureté des intentions du narrateur, est remplacée dans la narration par la ville de Macklin elle-même. En effet la situation du médecin dans la ville est devenue impossible, il sera toujours "l'homme dont la femme . . .", c'est-à-dire le mari trompé, complaisant, lâche. La-dessus, le docteur ne se permet pas d'entretenir des illusions :

> J'entendais le réquisitoire après la condamnation. Lacheté! Je l'avalais comme un médicament, en fermant les yeux, inquiet, me sentant atteint d'une maladie sans foyer précis. Un mot douceâtre et mou.[159]

Ainsi la décision du narrateur de rester à Macklin est-elle prise en connaissance de cause. Il sait que les habitants de Macklin seront sans pitié pour lui, qu'ils le tiennent pour le seul coupable et qu'il reste l'intrus qu'il a toujours été.[160] Il accepte que la ville ne soit pas capable de le comprendre, admet que la condamnation soit tout ce dont elle est capable :

> Je ne sache pas qu'une ville ait jamais entendu un accusé. Le ferait-elle que vous n'y gagneriez rien. Elle craint les grands mots, et vous n'aurez que ceux-là pour vous défendre.[161]

C'est cependant exactement ce qui convient à la conduite paradoxale du docteur. Il reconnaît sa culpabilité dans le suicide de Madeleine et reconnaît également que l'équivoque

---

[159] Ibid., p. 209.

[160] Ibid., p. 208.

[161] Ibid., p. 209.

dans lequel il l'avait engluée lui avait été insupportable, que c'est précisément sa pitié qui avait causé sa mort.[162] Il reporte donc cette pitié sur la ville, qui devient à la fois le nouvel objet de son désir et le destinataire d'un message que Madeleine a été incapable de recevoir :

> Je resterai. Je resterai, contre toute la ville. Je les forcerai à m'aimer. La pitié qui m'a si mal réussi avec Madeleine, je les en inonderai. [...] Je continue mon combat. Dieu et moi, nous ne sommes pas quittes encore. Et peut-être avons-nous les mêmes armes : l'amour et la pitié. Mais moi je travaille à l'échelle de l'homme.[163]

L'alliance entre la ville et Madeleine est donc un élément important dans la décision du narrateur de rester à Macklin car la ville non seulement lui permet de croire qu'en l'aimant c'est Madeleine qu'il aime encore, mais aussi lui permet de se consacrer à sa vocation de souffrance et de miséricorde. En fait, par l'élimination de Madeleine, l'amour du docteur, rejet systématique du désir de domination et une tentative d'attirer vers soi l'amour de l'autre, se réalise pleinement. Nous devrons nous attacher, dans notre interprétation de cette issue de la narration, à montrer que c'est justement l'impossibilité d'un tel amour qui fait son attrait pour le narrateur.

---

[162] Ibid., p. 212.

[163] Ibid., p. 213.

CHAPITRE III

MARTYRE ET HUMANISME

LE RECIT D'UN MARTYRE

Notre analyse de Poussière sur la ville nous a mis en face de trois sources d'ambiguïté : l'ambivalence du désir d'Alain Dubois dans la première partie du roman; son changement de conduite dans la deuxième partie; et dans la troisième partie le double dénouement qu'est le suicide de Madeleine joint à la décision du docteur de rester à Macklin. Cependant nous voudrions, dans une première mise en perspective de la narration, ne pas tenir compte de toutes ses implications éthiques et spirituelles et simplement essayer d'en marquer les grandes lignes. De ce point de vue, nous avons vu dans la première partie le personnage central, Alain Dubois, exprimer de deux façons différentes son amour pour Madeleine. D'une part il y a le désir de domination physique ou sexuelle; d'autre part il y a ce que l'on pourrait appeler un désir métaphysique, celui

d'apprivoiser ou de capter la liberté de l'autre, qu'il reconnaît cependant comme étant inaliénable. Nous avons également noté un va-et-vient entre deux modes correspondants de conduite : le premier par lequel Dubois tente de dominer Madeleine par l'acte sexuel et le deuxième par lequel il essaie, par une soumission calculée, de séduire la liberté de l'autre. Finalement, nous avons constaté que le premier mode de conduite aboutissait nécessairement à l'échec, la possession physique n'étant qu'une caricature de la véritable possession de l'autre.

Cet échec motivait l'abandon de la tentative de domination sexuelle dans la deuxième partie du roman et l'adoption d'une conduite passive beaucoup plus en accord avec la finalité de l'amour du mari. En effet, ce qui prédomine chez Madeleine, c'est son goût de l'indépendance, son refus des contraintes conventionnelles, et la soumission apparente de Dubois vise, ne serait-ce que de façon détournée, à la possession librement consentie. Tout se passe comme si, en se montrant faible par rapport à sa femme, le narrateur voulait l'amener à se livrer à lui sur un plan supérieur à celui de la sexualité. Dorénavant le plus grand ennemi du nouveau moi du narrateur est la bouffée de désir qui monte du corps, et qui vient de la révolte de la chair devant la perte des droits sexuels sur la femme. Le conflit intérieur à la conduite de Dubois est donc résolu, non sans difficulté, par le rejet de la virilité et

de l'agressivité sexuelles.

Mais cette solution introduit à son tour une deuxième difficulté d'interprétation. En principe Madeleine devrait assumer une attitude de plus en plus dominante par rapport à son mari tandis que, en réalité, elle se trouve parfaitement incapable de jouer le rôle de bourreau puisqu'elle souffre autant de l'équivoque où l'a placée la passivité de son mari que lui de son infidélité à elle. En d'autres termes, le renoncement par le narrateur à sa virilité et à son besoin de dominer sa femme, plutôt que de créer un nouveau lien entre eux, achève la rupture des rapports conventionnels entre les époux et de plus rend impossible la situation de Madeleine dans la société macklinoise.

Pour ces raisons il devient souhaitable, tant sur le plan de la logique narrative que sur celui de la psychologie des personnages, que Madeleine soit évincée du récit, et que sa place soit prise par la ville de Macklin elle-même. D'une part il est impossible de considérer que Madeleine soit dans une position de force par rapport à Dubois; d'autre part, pour que la pitié du docteur puisse paraître posséder la noblesse et le poids qu'il veut lui donner, il faut qu'il soit mis en face d'un adversaire implacable. Non seulement la souffrance de Madeleine entretient le doute sur la miséricorde du docteur, mais elle le ramène aussi constamment au niveau de l'existence commune, et l'empêche de se situer, d'agir sur le plan spirituel. Ainsi, il

devient clair vers la fin du récit que ce n'est plus chez sa femme que le narrateur cherche le bonheur, bien qu'il continue à chercher ce dernier, et en dépit du fait que la recherche elle-même a été suscitée par les souffrances de la jalousie et du désir frustré. Il n'est donc pas surprenant que Dubois agisse de façon a augmenter la souffrance de sa femme, et que son abnégation même ne fasse que mettre sa femme dans l'obligation de poursuivre sa propre route, qui la mène fatalement à la mort. Parallèlement le narrateur commence à concevoir son rapport avec la ville, et surtout avec la classe ouvrière de Macklin, en laquelle il a déjà reconnu une affinité étroite avec sa femme.

Et la ville est, justement, apte à remplacer Madeleine, non seulement parce que celle-ci est de la même "race" que les ouvriers, mais aussi parce que le docteur envisage d'établir entre lui et la ville le même genre de rapports qui lui ont si mal réussi avec sa femme. Sa souffrance et la pitié dont il inondera la ville seront les gages à la fois de sa vertu et de son bonheur, tandis que la ville, impitoyable, incompréhensive par sa nature même de collectivité réfractaire aux émotions humaines, perpétue le désir du docteur, mettant en valeur sa vocation de saint, sans la compromettre par un abaissement qui rivalise avec le sien.

Ce que nous avons analysé est en fait la narration du martyre : la découverte d'un manque, le processus de

recherche qui mène au martyre et le rend possible en lui donnant un sens, et le martyre lui-même en tant que solution d'une impasse métaphysique. La situation de manque naît de la contradiction intolérable chez le narrateur entre sa tentative de domination de sa femme et l'objet véritable de sa poursuite, la liberté même de Madeleine. Cette contradiction donne lieu à la recherche du moyen de combler le manque et la deuxième partie du roman présente les divers aspects de la quête du docteur. Il y a l'apprentissage d'une nouvelle identité à travers la souffrance et l'humiliation d'un mari bafoué par sa femme; il y a l'exploration d'un nouveau système de rapports entre lui et Madeleine dans lequel elle est à la fois son bourreau involontaire et son alliée dans la douleur; finalement il y a la création d'une nouvelle relation entre lui et la ville par laquelle celle-ci devient, d'objet de mépris qu'elle avait été, l'obstacle véritable à l'épanouissement de la pitié du docteur.

Tout ceci rend inévitable la troisième étape de martyre, la mort de Madeleine, suivie de la décision de son mari de se dévouer à la ville. En elle-même la mort de Madeleine n'est pas un martyre : s'il n'y a pas de finalité dans son suicide, mais seulement une évasion de la vie, il est difficile de lui attribuer une valeur significative. Par ailleurs les circonstances de sa mort mettent Dubois dans une position singulière. Dans une certaine mesure, il porte

une responsabilité dans la mort de sa femme, en raison de sa passivité et de sa vocation de miséricorde. On pourrait même dire qu'il tire un avantage de la disparition de Madeleine puisqu'il sort du cul-de-sac où avait abouti leur mariage, sans être obligé d'avouer ce qu'il y avait de louche dans sa conduite. Il est donc mis en face d'une double difficulté par le dernier acte de Madeleine, car il doit à la fois racheter sa complicité dans sa mort et justifier sa vocation nouvellement découverte. Sa décision de rester à Macklin est donc plus qu'un mouvement de révolte contre l'insensibilité de la ville. C'est une revendication de la mort de Madeleine par le sacrifice de sa propre vie. En effet, rien ne laisse prévoir un véritable changement dans l'attitude ou la sensibilité des Macklinois. Pas plus que le docteur Lafleur, le narrateur n'a d'espoir de toucher les gens de la ville, et c'est justement l'impossibilité de la tâche qu'il s'impose qui crée le martyre. Ainsi Dubois surmonte-t-il le dernier obstacle au bonheur du martyr, à la paix spirituelle qui s'élève au-dessus de l'emprise des passions et des épreuves charnelles. Cependant ce rejet de la vie et cette orientation vers un nouveau bonheur ne se font qu'au prix de la vie de sa femme, et il reste toujours, après la déclaration de foi de Dubois, des doutes sur le lien véritable existant entre le suicide de sa femme et sa rédemption à lui.

PROBLEMES D'INTERPRETATION

La Responsabilité du docteur

Il peut sembler qu'en analysant la structure narrative de Poussière sur la ville on s'écarte de la question centrale qui est de savoir si le narrateur est de bonne ou de mauvaise foi. Il faut revenir à l'impression de fatalité qui se dégage du récit, à cette impression aussi qu'en dépit de l'inaction du docteur, tout se fait par sa volonté, ou, au moins, qu'il met sa volonté au service du destin.

Sans doute peut-on évoquer une ambiance de menace, provenant tant de l'aspect sinistre de la ville que de l'instabilité chronique du ménage Dubois et de la susceptibilité de caractère de Madeleine. Mais plusieurs indications permettent de parler d'une fatalité savamment orchestrée par le narrateur, en tant qu'auteur du récit et en tant que protagoniste du drame. Nous avons déjà vu avec quelle insistance il évoque le dénouement du récit et avec quel détail. Dès l'évocation du trajet en auto vers Macklin, le narrateur laisse voir sa prémonition du pire, sa croyance sinon en la mort de Madeleine, du moins en son inaptitude à vivre. Du point de vue de la technique du

romancier, on pourrait dire que c'est là une manière pour l'auteur d'entretenir l'incertitude dramatique, de tenir en haleine le lecteur en lui montrant le dénouement éventuel du récit tout en lui laissant l'espoir d'un dénouement moins tragique. Mais ce sont là considérations relativement extérieures au texte et qui ne sauraient expliquer à elles seules l'insistance et la clarté extraordinaires avec lesquelles le narrateur évoque la mort de sa femme.

Il nous semble que ce problème d'interprétation engage la mauvaise foi d'Alain Dubois. En effet, le narrateur, en tant que personnage, oeuvre dans le sens du dénouement qu'il indique lui-même en tant que rédacteur de récit, et ceci de deux manières. Il refuse de faire un geste qui s'oppose au cours prévisible des choses : tout en prévoyant la mort de Madeleine, il se voue à l'inaction et se fait un devoir de respecter ce qu'il croit être le destin inévitable de sa femme, s'attachant à rendre ses derniers jours heureux plutôt qu'à éviter le pire. En même temps il n'est pas sans favoriser la liaison de sa femme avec Richard Hétu, et en fait une lutte entre lui et la ville, mais une lutte où seule la vie de Madeleine est en jeu. Ainsi Dubois semble ménager le dénouement qu'il avait prévu, tout en se cachant à lui-même, non moins qu'au lecteur, sa part de culpabilité dans le suicide de Madeleine. Cependant nous ne pouvons pas nous en tenir à ces observations sur la question de la mauvaise foi du narrateur. Il ne s'agit pas de condamner le

personnage selon une éthique traditionnelle, mais de comprendre comment et pourquoi la conduite suspecte du narrateur peut donner lieu à un dénouement aussi idéaliste que celui de Poussière sur la ville.

Carences d'une interprétation chrétienne

Il ressort néanmoins de cette analyse de la conduite du narrateur que certaines carences affectent les essais d'interprétation relevés dans notre état présent de la critique sur Langevin, et notamment dans les interprétations chrétienne et existentialiste. En premier lieu la critique chrétienne méconnaît les préoccupations véritables du personnage principal. Celui-ci ne pose l'existence de Dieu que pour la nier ou pour la mettre entre parenthèses. Dieu n'est pour le narrateur qu'un concept négatif servant à mettre en relief son engagement personnel par rapport à la ville. Il n'est pas inutile de préciser ce qu'il rejette dans la foi chrétienne. Premièrement, l'aspect intéressé pris par la foi lorsque le curé de Macklin ne s'occupe du salut des autres que pour assurer le sien. Dubois refuse ensuite un certain pessimisme de la foi chrétienne, selon lequel la souffrance doit être acceptée, comme signe du salut. Ces deux aspects de la foi sont rejetés pour une même raison. Dubois travaille à l'échelle des hommes : il

ne cherche pas à s'assurer le salut par son travail auprès des hommes et il ne reporte pas non plus ses inquiétudes sur la souffrance humaine sur le plan d'une métaphysique rassurante. Travailler "à l'échelon de l'homme" signifie donc, en plus du fait de les soigner en tant que médecin, chercher la raison d'être de ce travail chez l'homme. En d'autres termes Dubois ne quitte pas le plan du réel, vérifiable, de l'ici-bas, pour un au-delà.

Mais on ne peut pas en même temps nier le mysticisme d'un tel engagement, en même temps que l'emploi d'un vocabulaire qui rappelle celui du christianisme. Cependant il s'agit d'un détournement de ce vocabulaire au profit d'un mysticisme personnel de Dubois. Son apprentissage de la sainteté est conçu en des termes humains, et, loin de s'élever vers Dieu, le narrateur met son salut entre les mains des hommes. Comme dans la morale chrétienne, il s'agit d'un apprentissage de l'humilité, de la chasteté même, de la maîtrise de la chair et du désir. Mais l'humiliation du docteur par les hommes n'a pas pour contrepartie une réhabilitation aux yeux de Dieu. Au contraire, l'humiliation, le rejet des passions charnelles, ont leur contrepartie dans la pitié par laquelle le docteur tâche de se rapprocher de nouveau de l'homme, mais à un niveau supérieur à celui de la virilité. Ainsi, l'apparence chrétienne de la conduite du docteur ne peut-elle pas être interprétée comme signifiant le rachat de sa culpabilité par

l'expiation et le renoncement, car ce serait donner à ses actes un sens et une fin qu'il ne leur donne pas lui-même.

L'insuffisance d'une critique existentielle

La critique existentielle de Poussière sur la ville est sans doute plus pertinente. Qu'on la rejette ou non comme explication ultime du texte, on ne peut nier l'influence sur Langevin de l'existentialisme sartrien. Cependant nous aimerions montrer que, si Langevin a subi cette influence, il l'a aussi combattue et que ses efforts pour prendre ses distances par rapport à certains principes sartriens sont à la base de la conduite paradoxale du narrateur de Poussière sur la ville. Deux articles de Langevin parus dans Le Devoir à propos d'une représentation à Montréal de Huis Clos montrent les réserves que lui inspirent la pensée et l'esthétique sartriennes. Il loue dans un premier article la densité et la tension dramatique du texte, non sans quelque ambiguïté :

> Le théâtre, comme tous les arts, doit être gratuit. Sartre se tire admirablement bien de ce péril en créant des personnages qui vivent par un dialogue essentiellement dramatique. Ses imitateurs ne feront probablement pas de même.[164]

---

[164] André Langevin, "Jean-Paul Sartre et Huis Clos", Le Devoir, 19 janvier 1946, p. 7.

Il peut sembler insolite que l'on parle de la gratuité du théâtre sartrien. Mais c'est une observation qui n'est pas sans fondement, lors d'un premier contact avec Huis Clos, où ce qui ressort est moins la pensée que la création d'une situation tragique presque classique dans sa simplicité. Mais dans un article ultérieur il est intéressant de noter que Langevin relève l'artifice calculé de l'intrigue de la pièce, et reproche à l'auteur d'avoir fui le réel pour ne pas avoir à admettre la possibilité d'une résolution, heureuse ou autre, du conflit dramatique :

> Sur terre, le conflit né de l'assemblée de ces trois êtres aurait pu progresser et se résoudre par la mort ou un changement dans ce qui fait que tel personnage ne peut vivre à côté de tel autre. M. Sartre a volontairement choisi cette impasse et il en avait besoin d'ailleurs pour démontrer avec plus de force sa petite phrase aux résonances lointaines : "Tu es ta vie et rien d'autre."[165]

Ces observations apportent leur véritable contexte aux tendances existentialistes décelables dans Poussière sur la ville. Dans ces deux articles, Langevin paraît exclure un contact avec la philosophie sartrienne. Mais, pour cerner les faits de plus près, rappelons-nous que Huis Clos illustre assez dogmatiquement un aspect important de la philosophie de Sartre, celui qui, traitant des rapports inter-humains, les conçoit sous forme d'oppositions entre l'amour et le désir et entre le masochisme et le sadisme.

---

[165] André Langevin, "Encore Huis Clos", Le Devoir, 2 février 1946, p. 6.

Ces rapports sont mis en valeur dans Huis Clos par l'introduction du regard objectivant de l'autre, par la représentation d'un ménage à trois sur lequel pèsent des relations mutuelles d'insatisfaction, vouées à l'échec par la présence du tiers, en un mot par l'idée clé : "L'enfer c'est les autres." Or, ce sont précisément ces aspects de la pensée et du théâtre de Sartre qui se retrouvent dans Poussière sur la ville. Mais ils ne s'y retrouvent pas tels quels. Il faut ici faire état précisément de la double réserve qu'exprime Langevin, non certes à l'égard de toute la pensée de Sartre, dont Langevin ne connaît vraisemblablement qu'une partie assez restreinte, mais à propos de Huis Clos. Il reproche à Sartre la fermeture artificielle de son intrigue, qui préserve le ménage à trois de toute atteinte de l'extérieur afin d'y faire intervenir une symétrie stérile. Et il critique Sartre pour avoir tout mis en oeuvre pour illustrer le précepte "Tu es ta vie et rien d'autre", ce qui reviendrait à nier la possibilité de dépasser les données de base de l'intrigue de la pièce.[166] Ainsi trouvons-nous dans Poussière sur la ville un personnage de mauvaise foi, mais qui se rachète, qui trouve son salut dans le monde et qui met donc en quelque manière en question le système fermé de Huis Clos, que, dans une certaine mesure, Langevin lui-même avait élaboré dans la première partie de Poussière sur la ville.

---

[166] Ibid.

Nous n'affirmons pas que la seule influence de Sartre sur Langevin provienne de Huis Clos. Nous ne voudrions pas nous priver d'un recours à certaines pages pertinentes de l'Etre et le Néant pour éclairer certains passages de Poussière sur la ville. Il semble que la réflexion de Langevin sur Huis Clos nous assure un point de départ solide, et nous offre la possibilité de marquer, autant que les ressemblances entre Sartre et Langevin, les différences dont témoigne l'existence chez Langevin d'une attitude critique à l'égard de l'existentialisme. Le point de départ de Langevin est existentiel puisque dans la première partie de Poussière sur la ville il y a la représentation d'une situation de manque ontologique, que le narrateur comprend en fonction de ses rapports avec sa femme. Ses tentatives pour combler ce manque créent des conflits du même genre que ceux mis en évidence par Sartre dans Huis Clos et dont le fond est analysé dans l'Etre et le Néant. Dans le troisième chapitre de la troisième partie de cet ouvrage, est mise en valeur l'existence de l'autre par l'exemple du voyeur surpris par le regard d'un tiers.[167] Tant que le voyeur regarde les autres sans que ceux-ci en soient conscients, il les domine et agit en tant que sujet ou pour-soi. Mais dès qu'il sent fixé sur lui le regard d'un tiers, la honte qu'il ressent le

---

[167] Jean-Paul Sartre, "Les relations concrètes avec autrui", pp. 428-84 dans l'Etre et le Néant, Paris : Editions Gallimard, 1943.

fait exister sur le mode corporel d'objet ou en-soi. C'est montrer l'impossibilité de la négation de l'existence authentique de l'autre, car dans la mesure où il a le même pouvoir de nous dominer que nous-mêmes à son égard la thèse solipsiste devient intenable.[168] Or, même si c'est précisément par le biais d'une attaque contre le solipsisme que Sartre établit l'existence de l'autre, cette vue l'amène à concevoir les rapports entre deux individus comme faits d'une lutte dans laquelle chacun essaie d'exister soit en tant que sujet, sur le mode du pour-soi, soit en tant qu'objet, sur le mode de l'en-soi. Selon ce schéma les seuls rapports entre individus sont ceux de l'amour, qui a le potentiel de devenir le masochisme, et du désir, qui peut devenir le sadisme. Ces deux systèmes de rapports sont par ailleurs condamnés à l'échec, le masochiste ne pouvant céder sa liberté à l'autre, pas plus que le sadique ne peut éliminer la liberté de l'autre.[169]

C'est sans doute ce genre d'impasse qui hante le narrateur de Poussière sur la ville. D'abord il y a la confusion chez lui de deux sortes d'amour, l'une par laquelle une conduite passive doit lui attirer l'amour de sa femme, l'autre par laquelle une conduite agressive, la conduite du désir, cherche à dominer l'autre sur le plan sexuel. Le va-et-vient entre ces deux conduites a pour

---

[168] Ibid., pp. 317-23.

[169] Ibid., pp. 431-77.

cause les échecs successifs de chacune, mais l'échec le plus cuisant est celui du désir en tant que tentative de dominer l'autre dans son altérité. Compte tenu de son importance dans le roman, nous relèverons l'étroite ressemblance entre l'expérience du désir chez le narrateur et l'analyse de cette même expérience proposée par Sartre dans l'Etre et le Néant. Nous reviendrons à une citation de Poussière sur la ville que nous avons déjà apportée :

> Je la caressai. [...] Ma main parcourait librement son corps sans l'éveiller tout à fait. Le feu couvait sous sa peau blanche, mais il ne léchait pas ma main. Cette sensation me devint intolérable et je l'obligeai à m'étreindre. En la laissant je vis dans ses yeux un éclat dur, d'une cruelle fierté. Madeleine, ma femme, était spectatrice aux jeux de l'amour.[170]

Nous trouvons ici la plupart des étapes du désir indiquées par Sartre dans l'Etre et le Néant. En premier lieu la caresse, par laquelle l'on essaie de faire exister l'autre dans sa facticité d'être charnel :

> En caressant Autrui, je fais naître sa chair par ma caresse, sous mes doigts. La caresse est l'ensemble des cérémonies qui incarnent Autrui.[171]

De plus, le but du désir est pour Sartre, comme chez Langevin, de posséder non le corps d'Autrui, mais sa liberté, engluée en quelque sorte dans son corps par le désir suscité en lui par la caresse :

> Tel est l'idéal impossible du désir : posséder la

---

[170] Langevin, Poussière sur la ville, p. 38.

[171] Sartre, l'Etre et le Néant, p. 459.

> transcendance de l'autre comme pure transcendance et pourtant comme corps.[172]

Mais pour réaliser ce but, il faut entraîner l'autre sur le "terrain de la facticité pure", "il faut qu'il se résume pour lui-même à n'être que chair".[173] Pourtant le désir est voué à l'échec tant par la nature éphémère du plaisir que par le fait que l'acte de l'amour transforme l'autre en objet pur, en "une chair qui n'est plus que la propriété d'un Autre-objet et non l'incarnation d'une Autre-conscience."[174] Le désir tourne donc au sadisme, dans un effort pour "incarner Autrui par la violence".[175] Mais la liberté de l'autre "demeure par principe hors d'atteinte" et le sadique découvre son erreur quand sa victime le regarde.[176] A l'appui de ce pouvoir du regard Sartre cite un passage de Faulkner dans lequel un noir, émasculé par des blancs, regarde ses bourreaux avec des yeux "tranquilles, insondables, intolérables" et de la sorte non seulement triomphe d'eux, mais aussi fait "s'effondrer le but même du sadisme."[177]

---

[172] Ibid., p. 463.

[173] Ibid.

[174] Ibid.

[175] Ibid., p. 469.

[176] Ibid., p. 476.

[177] Ibid., p. 477.

Si nous avons insisté quelque peu longuement sur ce parallélisme entre le désir chez Langevin et l'analyse sartrienne du désir ce n'est pas pour rapprocher Langevin de Sartre, mais bien pour pouvoir montrer comment Langevin cherche une issue à l'impasse que Sartre a mise en scène dans Huis Clos. En effet, il semble que le ménage à trois de cette pièce ait fortement frappé Langevin, mais aussi que ce dernier ait conservé l'espoir de le dépasser sans fausser le jeu des rapports réciproques. Comme nous l'avons vu dans les deux articles de Langevin sur la pièce de Sartre, il mise sur deux facteurs : la présence des autres et non pas du tiers seulement; et le pouvoir de dépassement d'un individu. Ainsi se trouve, dans la première partie de Poussière sur la ville, une représentation sartrienne de l'impossibilité ontologique de fonder une union idéale entre deux individus. L'échec de cette union rêvée dépend de la conception de l'individu comme un pour-soi qui tente de résoudre son angoisse existentielle soit par la domination de l'autre, soit par la cession à l'autre de sa liberté. L'introduction de l'amant dans la deuxième partie du roman ne fait donc que sceller cet échec de la première. Mais l'entrée en jeu du tiers est aussi le moyen pour Langevin de sortir de la symétrie fermée des rapports entre deux personnes, quand c'est, pour Sartre, le moyen de mettre en évidence cette symétrie. En effet, dans Huis Clos le rôle du tiers est fonctionnel : chaque personnage peut se constituer en observateur des deux autres, dévoiler leurs

manèges et ainsi perpétuer, dans un monde à l'abri du monde, le cercle vicieux des rapports basés sur le sado-masochisme. Par contre, le rôle de Richard Hétu est de donner une nouvelle et définitive orientation à la conduite d'Alain Dubois, de transformer son angoisse et son indécision ontologiques en recherche métaphysique.

Dans la deuxième partie du roman, nous avons noté l'émergence d'une personnalité nouvelle du narrateur, issue du conflit chez lui entre son besoin de dominer sexuellement sa femme et sa tentative de capter ou de séduire la liberté de Madeleine, qu'il avait déjà reconnue comme étant sa part essentielle. La métamorphose qui s'accomplit chez lui est douloureuse puisqu'elle conduit à une véritable lutte contre le désir charnel, qui, ne l'oublions pas, va de pair avec sa jalousie, avec son besoin de possession de sa femme. Mais en dépit de la douleur presque physique que lui cause cette lutte, la conscience prise par le docteur de la futilité de son désir est si vive qu'il semble que ce soit la sexualité elle-même qu'il veuille éliminer de ses rapports avec Madeleine, et ceci en toute lucidité. En effet la découverte de l'infidélité de sa femme semble, dans un certain sens, avoir mis le narrateur dans le droit chemin. Une bonne partie de l'ambiguïté de la première partie du roman vient de ce que le narrateur, tout en visant de façon ultime un but idéal, l'union dans la liberté de deux êtres, emploie des moyens contradictoires pour l'atteindre, et se

perd dans les dédales du désir et de l'attente amoureuse. Tandis que dès sa découverte de la liaison de sa femme avec Richard Hétu, et en dépit de la réaction immédiate de jalousie et de désir frustré, c'est la sexualité qui est visée comme le véritable ennemi et non pas l'amant. Mais en même temps un nouveau problème se pose, celui de savoir quelle conduite adopter après la déroute des conduites de l'amour et du désir de la première partie.

Or, ce qui intervient, c'est moins une nouvelle conduite qu'une réorganisation de la conduite de l'amour. Cette réorganisation exige du lecteur, et à plus forte raison du critique, une certaine souplesse, et c'est sans doute cette obligation qui explique le malaise créé par l'orientation nouvelle de la narration après la découverte de l'infidélité de Madeleine. Il est clair que le désir ou la rage de posséder charnellement la femme est vaincu. Cependant la défaite du désir, pris dans une acception sartrienne, ne signifie pas le choix de l'amour ou du masochisme pris dans le même sens. En effet, dans la deuxième partie du texte, le narrateur semble s'efforcer de maintenir une attitude amoureuse qui, tout en comprenant une part importante de masochisme, en ce que la souffrance est préconisée comme un élément essentiel de cette attitude, se distingue radicalement de la conduite analysée par Sartre. Ce qu'il y a de plus frappant c'est que ce n'est pas une conduite sexuelle : le narrateur renonce au contact charnel avec sa

femme. Mais, pourrait-on observer, il y a dans la position du docteur vis-à-vis de sa femme une soumission et une humiliation qui ne peuvent être jugées que comme une défaillance de la virilité. Nous répondrions que cette soumission n'est pas feinte, mais qu'elle n'est pas la soumission d'un homme privé de volonté. Au contraire la soumission, comme l'humiliation, ne sont pas des fins en elle-mêmes, mais des épreuves par lesquelles le narrateur doit passer pour arriver à ses fins idéales. L'abus de l'alcool, aspect de la disgrâce vécue par le docteur, est pour lui un anesthésiant qui l'aide dans son apprentissage de son nouveau moi. Ce nouveau personnage, tout en acceptant de jouer le rôle du mari trompé, humilié, voit au-delà de sa situation présente et évoque un avenir prochain où ce sera sa femme qui sera la victime, même si, provisoirement, il assure, par sa douleur, son bonheur à elle.

Mais il faut aller plus loin encore. Si le docteur n'est pas vraiment masochiste, au moins dans l'acception sartrienne du terme, il convient d'observer que Madeleine n'est pas sadique, qu'elle souffre autant que son mari et que par ailleurs il n'y a de sa part aucun plaisir à la souffrance de son mari. Nous avons vu aussi que le narrateur n'agit pas véritablement dans l'intérêt de sa femme. Même si l'on admet qu'une intervention vigoureuse de la part du mari n'aurait pas eu de résultat positif, nous ne

pouvons pas ignorer qu'il semble parfaitement conscient de la fin tragique qui attend sa femme, et aussi de son rôle dans l'orchestration de cette fin par son refus d'agir de la manière commune. Il existe donc dans l'esprit du narrateur, et par là dans l'esprit du lecteur, un conflit entre la situation artificielle que Dubois s'efforce de maintenir, dans laquelle il est la victime de sa femme et elle son bourreau, et les faits rapportés dans la narration. Et c'est ce conflit qui est à la base de deux explications contradictoires de la conduite du docteur, l'une qui veut que la forte influence sartrienne persiste du commencement jusqu'à la fin du texte, l'autre qui la nie et voit en le narrateur un idéaliste pur. C'est une contradiction qui fait voir le besoin d'une interprétation nouvelle.

LE MASOCHISME DE LANGEVIN

Nous aimerions pour notre part insister sur ce caractère voulu, délibéré des nouveaux rapports entre le narrateur et sa femme, parce que c'est justement dans la mesure où ces rapports, loin d'être subis, sont recherchés activement que nous pouvons comprendre la nature et le but ultime du masochisme du narrateur. Jusqu'ici nous avons compris le masochisme comme le complément et le terme symétrique du sadisme : celui qui ne trouve pas à satisfaire son désir de

domination sexuelle de l'autre a recours à une domination sexuelle exercée par l'autre; ou encore, dans des termes sartriens, celui qui ne peut résoudre l'angoisse de l'être en éliminant la liberté de l'autre, livre sa liberté à Autrui. Nous ne voudrions pas faire table rase de ces théories, d'autant plus qu'elles ont une pertinence indéniable pour la première partie du récit. Cependant, pour les raisons déjà indiquées, il est difficile de s'en tenir là, car il est clair qu'en cherchant à supprimer la sexualité et en créant son propre rôle de victime, le narrateur essaie de trouver une issue à la dialectique stérile de la première partie. Pour mieux apprécier cette tentative du narrateur nous nous permettrons d'introduire quelques éléments d'une autre thèse sur le masochisme, celle que Gilles Deleuze a formulée dans sa préface à la Vénus à la fourrure de Sacher-Masoch.[178] Deleuze rejette la notion de la complémentarité du sadisme et du masochisme et décrit deux univers non pas opposés, mais plutôt de nature différente et exclusifs l'un de l'autre. Selon Deleuze :

> Jamais un vrai sadique ne supportera une victime masochiste. [...] Mais pas davantage un masochiste ne supportera un bourreau vraiment sadique.[179]

---

[178] Gilles Deleuze, Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de la Vénus à la fourrure de Sacher-Masoch, traduction de Aude Willm, Paris : Les Editions de Minuit, collection "Arguments", #32.

[179] Ibid., p. 36.

En effet, pour Deleuze le but du masochiste et le masochisme lui-même sont autres que ce que la psychanalyse freudienne ou l'existentialisme sartrien suppose. En premier lieu il y a un pacte entre le masochiste et son bourreau et selon les termes de ce pacte c'est le masochiste qui est l'éducateur de son suppliciant, qui lui montre le chemin à suivre. Ainsi, selon les termes de Deleuze :

> Nous ne nous trouvons plus en présence d'un bourreau qui s'empare d'une victime, et en jouit d'autant plus qu'elle est moins consentante et moins persuadée. Nous sommes devant une victime qui cherche un bourreau, et qui a besoin de le former, de le persuader, et de faire alliance avec lui pour l'entreprise la plus étrange. [...] La possession est la folie propre du sadisme, le pacte celle du masochisme. Il faut que le masochiste forme la femme despote.[180]

Le bourreau, pour sa part, garde des doutes sur son rôle et se sent inapte à le jouer. Quant au but du masochiste, par-delà son entreprise de formation de son bourreau, sa soumission et ses tourments personnels, il vise à une ascension vers l'idéal. La nature de cet idéal est tout le contraire de l'idéal du sadique, qui est l'ennemi du sentiment. D'après Deleuze, le masochiste, comme le sadique, "se réclame d'une froideur essentielle", mais là où la froideur du sadique s'attaque au sentiment et tient pour idéal l'apathie, la froideur de l'idéal masochiste a un tout autre sens :

> non plus négation du sentiment, mais bien plutôt dénégation de la sensualité. Tout se passe, cette

---

[180] Ibid., p. 20.

> fois, comme si c'était la sentimentalité qui assumait le rôle supérieur de l'élément impersonnel, et la sensualité qui nous maintenait prisonniers des particularités comme des imperfections d'une nature seconde. L'idéal masochiste a pour fonction de faire triompher la sentimentalité dans la glace et par le froid. On dirait que le froid refoule la sensualité païenne comme il tient à distance la sensualité sadique. La sensualité est déniée, elle n'existe plus comme sensualité; c'est pourquoi Masoch annonce la naissance du nouvel homme "sans amour sexuel".[181]

Finalement, pour bien marquer la différence entre le masochisme sartrien, qui est négation du pour-soi, ou de la volonté, et le masochisme plus pertinent que nous décrit Deleuze, il convient de noter que la victime, pour celui-ci, est en réalité le meneur du jeu, conservant du commencement jusqu'à la fin une autonomie irréductible :

> Le moi masochiste n'est écrasé qu'en apparence. Quelle dérision, quel humour, quelle révolte invincible, quel triomphe se cachent sous un moi qui se déclare si faible. La faiblesse du moi est le piège tendu par le masochiste, qui doit amener la femme au point idéal de la fonction qui lui est assignée.[182]

Cette explication du masochisme fondée sur l'oeuvre même de Sacher-Masoch offre de nouvelles lumières sur la conduite amoureuse d'Alain Dubois. Sont expliquées les allusions répétées à une alliance, presque à un contrat entre le narrateur et sa femme, aussi bien que l'inaptitude de Madeleine à jouer son rôle de bourreau, car ce sont des caractéristiques fondamentales des rapports entre supplicié

---

[181] Ibid., p. 46.

[182] Ibid., p. 105.

et suppliciant. L'insensibilité du narrateur dont nous avons parlé témoigne moins d'une absence de sentiment que de l'élimination, par l'alcool, de l'interférence de la sensualité, et ceci va de pair justement avec un apprentissage du sentiment, et notamment de la pitié. Finalement, ce que nous avons appelé la mauvaise foi du narrateur, qui joue le rôle de la victime tout en conditionnant sa femme, peut apparaître aussi comme partie intégrante du masochisme. Surtout, ce dernier aspect montre que le masochisme n'est pas un but en soi, et que l'idéal vers lequel se dirige le masochiste doit justifier les moyens dont il se sert pour y arriver. Pour le moment nous ne nous interrogeons pas sur la justification possible de la conduite d'Alain Dubois. Nous avons simplement voulu montrer, par nos références aux analyses de Deleuze, une autre possibilité d'interprétation des actes du narrateur. Nous avons surtout voulu souligner le caractère idéal, dynamique de son masochisme, puisque c'est par le moyen du masochisme qu'il tente de pousser plus loin sa recherche d'une solution à son mal de vivre.

Toutefois il faut que le narrateur cherche le dénouement qui le sauve, le dénouement qui, tout en obéissant à la logique narrative déjà établie, évite l'échec suggéré par cette logique. En effet, si l'on revient un instant à l'analyse de Sacher-Masoch par Deleuze, on ne voit pas que la tentative du masochiste admette n'importe quelle

réussite. En réalité, même si Deleuze nie la complémentarité ou l'unité du sadisme et du masochisme, il n'en reste pas moins que, de manière ultime, le but du masochiste est compris en des termes psychanalytiques, comme l'élimination, par la mort symbolique, à la fois de la sexualité et du surmoi.[183] En quelque mesure, il ne serait pas impossible de discerner pareille tentative dans les actions du narrateur. Mais la réussite du masochiste signifie l'échec du masochisme, puisque le masochiste ne peut réussir tant qu'il demeure dans l'univers clos du masochisme. A ce propos nous rappelons la critique de Huis Clos dans laquelle Langevin reproche à Sartre de ne pas avoir admis l'intrusion du monde réel dans les rapports entre les trois personnages de la pièce, et d'avoir ainsi prolongé indéfiniment, mais aussi artificiellement, des conflits stériles. Or, c'est précisément l'intervention du monde extérieur qui permet au docteur à la fois de sortir de l'impasse de son mariage et de s'élever au-dessus des rapports un peu suspects créés par ce que nous avons appelé son masochisme.

Nous savons que le mariage du docteur se transforme en un ménage à trois, où le docteur s'efforce de se maintenir dans le rôle de la victime tandis que sa femme est obligée de se conduire en bourreau. Richard Hétu, par contre, n'a pas à proprement parler de rôle notable à jouer : le sien relève

---

[183] Ibid., pp. 111-112.

de ce qu'on appelle les utilités, car sans lui l'infidélité n'aurait ni sens concret ni orientation précise. En fait, Richard Hétu oblige le docteur à accepter la liaison que jusque-là il n'avait que soupçonnée, et l'oblige aussi à reconnaître que Madeleine lui a préféré un garçon de la ville, qu'elle a choisi son amant parmi les ouvriers de Macklin. Mais ce n'est pas l'amant qui est responsable du conflit fondamental séparant les époux, puisque, déjà dans la première partie, Dubois attribue leurs difficultés à une différence de milieu et de classe. Madeleine est essentiellement prolétaire, tandis que Dubois, d'une famille de petits bourgeois, n'a pas comme sa femme "d'inclination pour les départs subits, les mains vides, et sans but."[184] Fait plus significatif, le narrateur explique l'instinct d'imprudence, la spontanéité, l'air d'un animal en liberté de Madeleine par son appartenance à la classe ouvrière. La force de l'association entre Madeleine et le milieu prolétaire de Macklin et sa persistance dans le roman sont telles que nous ne dissocions pas la jeune femme des mineurs de la ville. Par ailleurs, il ne s'agit, ni pour le narrateur ni pour nous, de faire une analyse de Madeleine en tant que membre d'un groupe social. En effet, l'important n'est pas que les traits que Madeleine partage avec les ouvriers de Macklin soient réellement ceux de la classe prolétaire. Il suffit de noter que dans ce texte la femme

---

[184] Langevin, Poussière sur la ville, p. 62.

aimée est assimilée à un certain groupe d'individus et que ce groupe est tenu pour l'adversaire du docteur.

Dans notre analyse du roman nous avons donné beaucoup de place à l'individualité de Madeleine, à sa sexualité et à sa souffrance. Cependant, ce sont précisément les éléments qui sont progressivement transcendés dans le récit, la sexualité par la vocation de sainteté du docteur, la souffrance de Madeleine par l'identification du narrateur à une victime de sa femme adultère. En même temps la mort de Madeleine devient souhaitable pour que le docteur se retrouve seul face à la ville. Reste à savoir si la part de responsabilité de Dubois dans le suicide de Madeleine nous permet de conclure à sa mauvaise foi. Il est difficile de donner une réponse claire et tranchée à cette question. D'une part, selon une éthique traditionnelle, et à cause de certains éléments existentialistes du récit, il semble bien que le mari pousse sa femme à la mort et se disculpe en se proposant comme la véritable victime tant de sa femme que de la ville. Mais d'autre part nous sentons la nécessité d'apprécier selon d'autres critères la conduite du narrateur. En tenant compte de la définition du masochisme comme recherche d'un idéal, il faudrait préciser l'idéal du docteur pour ensuite juger ses actions en fonction de son but.

Or, on peut supposer que l'intention véritable du docteur n'est pas de créer de nouveaux rapports entre lui et sa

femme, mais bien d'en créer entre lui et la ville. En fait, si l'on pense à l'ensemble du roman on voit que le narrateur lutte dès le début contre deux difficultés : l'une, la plus visible, l'impossibilité de s'entendre avec sa femme; l'autre, la difficulté de se faire accepter par la ville, non seulement comme médecin, mais aussi en tant qu'homme. Et en fin de compte tout le récit, comme la vie du docteur, est organisé en fonction de la ville, en fonction de ce que Dubois interprète comme un conflit entre la virilité et la dureté de la ville d'un côté et de l'autre sa sensibilité et son ouverture à la pitié. C'est cette opposition qui est mise en évidence par l'infidélité de Madeleine, car elle permet au docteur d'agir selon ses convictions. Avant de découvrir la liaison de sa femme, le docteur était sans défense contre les mineurs, ne pouvant pas les combattre sur le plan de la virilité et étant démuni devant leur insensibilité; après coup, sa faiblesse même devient une arme paradoxale, car il lui devient possible d'opposer une pitié militante à la cruauté inconsciente des ouvriers. Si l'on peut dire de Madeleine qu'elle a un rôle nécessaire à jouer dans le récit, celui-ci ne serait pas simplement de faire souffrir son mari, il serait aussi d'éclairer sa conduite, de le mettre en mesure de se définir par rapport à Macklin, de lui avoir laissé l'arme, non de l'innocence, mais de l'intelligence, ou mieux, de la raison. Car tout en respectant la qualité particulière du roman langevinien, due sans doute à cette sympathie pour les pauvres et les

opprimés, qui se sent à certaine vibration pathétique, il faut reconnaître l'existence d'un principe qui sous-tend la pitié de l'auteur. En d'autres termes, il faut chercher la logique de l'humanisme langevinien.

MARTYRE ET HUMANISME

C'est sans doute la recherche d'un tel principe qui explique que beaucoup de critiques ont vu en Langevin un chrétien manqué ou en puissance, le christianisme étant si souvent à la base de la pitié, et lui donnant un sens et une portée éternels. Mais nous avons assez parlé de l'absence chez Langevin d'adhésion au dogme chrétien, de la spécificité de son oeuvre. Il nous semble que la véritable raison d'être de la pitié chez Langevin se trouve plutôt dans l'opposition créée dans Poussière sur la ville entre l'individu et la ville de Macklin. Si par son caractère prolétaire Madeleine est assimilée à la ville, l'inverse est vrai aussi, puisque la ville prend quelques-uns des traits de Madeleine, tout en restant collectivité. En tant que collectivité elle présente la caractéristique rêvée par le masochiste, celle de l'insensibilité, qui est sans doute la caractéristique qui manque à Madeleine. C'est dire que la possibilité de convertir la ville à la religion de la pitié n'existe guère, l'exemple du docteur Lafleur le démontre

assez. Mais c'est précisément cette impossibilité qui donne un sens à la décision de Dubois de rester à Macklin, qui l'innocente de sa culpabilité à l'égard de Madeleine par le poids de la pénitence qu'il s'impose; en d'autres termes, c'est cette impossibilité qui donne grandeur et noblesse à sa conception de la pitié. Cependant, s'il n'y avait que l'impossibilité de vaincre la résistance de la ville, devenue suppliciante à l'égard du docteur, sa déclaration de foi qui assure son dénouement au roman n'aurait pas la force ou la vérité psychologiques qu'elle possède en fait. C'est parce que la ville bénéficie de son association avec Madeleine que la pitié du docteur peut trouver une issue satisfaisante, c'est parce que la ville est vue comme individu, et individu qui peut être sauvé, mais aussi dont le salut même du narrateur dépend, que la résolution du drame revêt une force incontestable.

Ainsi Alain Dubois crée-t-il son martyre en même temps que celui de sa femme, le sien par sa décision de consacrer sa vie à une tâche impossible, celui de sa femme parce qu'il transforme le suicide de Madeleine en acte significatif. Nous relevons dans le martyre du narrateur la plupart des caractéristiques reconnues dans notre introduction. D'abord la souffrance est changée en moyen de parvenir à une fin, en voie de recherche qui permet de préciser l'idéal recherché et en même temps de lui donner force et existence concrète. De même l'élément de sacrifice est nuancé par un aspect

intéressé : le docteur ne décide de consacrer sa vie à Macklin que dans l'espoir d'assurer son salut en amenant les habitants de la ville à partager sa foi. Par ailleurs ce sacrifice lui est imposé par sa conduite antérieure, puisque quitter la ville après le suicide de sa femme serait une défaite, un aveu non de faiblesse, puisque le docteur se situe lui-même du côté des faibles, mais de culpabilité. Et même si rester dans la ville n'est pas à proprement parler accepter la mort, ce l'est aux yeux du martyr, pour qui la mort n'a qu'un sens symbolique, permettant le passage à une conception supérieure de la vie et le rejet définitif d'une existence inauthentique. Pour Dubois c'est la vie du corps, la confusion et la culpabilité suscitées par les passions charnelles qu'il laisse derrière lui afin de dépasser la moralité de convention basée sur elles. Finalement, ce qui frappe le plus dans le dénouement de Poussière sur la ville c'est son pouvoir de renverser les données précédentes de l'intrigue, de transformer la culpabilité du docteur en vertu, sa faiblesse en force, sa bassesse en noblesse d'âme, sa passivité en énergie morale. Sa pitié elle-même devient une force virile, l'arme dont il se servira dans sa lutte contre l'incompréhension de Macklin.

Cependant il faut bien admettre que la lutte est sans espoir véritable, qu'il s'agit d'une lutte qui est une fin en elle-même. Notons à cet égard une dernière différence entre la foi de Langevin et la foi chrétienne, différence

précisée par le dialogue entre le narrateur et le curé de Macklin. Celui-ci dit que le premier devoir du prêtre comme des autres hommes c'est assurer son propre salut, et que la pitié au sens où l'entend Dubois serait la voie de la damnation du croyant. Il ajoute que ce n'est pas le bonheur sur terre qui compte, que le salut se trouve dans un au-delà que l'on atteint par l'épreuve de l'existence terrestre. La conception de Dubois est précisément le contraire de celle proposée par le prêtre, dont les idées sont très conventionnellement chrétiennes. Dubois admet le transcendant, sa conception de la pitié étant une foi véritable qui va beaucoup plus loin que la simple miséricorde; mais pour lui l'au-delà n'existe pas, il faut trouver le salut sur terre, parmi les hommes. En ceci Alain Dubois est doublement hérétique, premièrement parce qu'il conçoit le salut comme pouvant être assuré sur terre par la volonté de l'individu, ce qui est pécher par orgueil, mais surtout parce que pour lui le salut de l'individu n'a même pas de sens : le salut doit être celui de tous, sans quoi l'individu est perdu.

On en revient à l'impossibilité de la mission de Dubois, mais aussi à sa grandeur et à sa générosité. Il nous semble que nous touchons aussi la véritable raison pour laquelle tant de critiques chrétiens ont condamné ou bien ont essayé de réhabiliter Poussière sur la ville pour en faire une oeuvre chrétienne. En effet il se trouve dans ce roman le

genre de martyre qui pourrait sembler soit un sacrilège soit un acte créateur. Dans l'histoire de l'Eglise, le martyr chrétien meurt pour illustrer la foi et dans l'assurance du salut. Mais le martyre du Christ est autre, car il crée la foi et rend possible le salut des hommes. Il y a dans la décision de Dubois de rester à Macklin cet orgueil, ou cette grandeur, qui vise à la création d'une foi et qui lie aussi le salut de l'individu à celui de la collectivité. Et bien que l'on puisse garder certaines réserves en ce qui concerne les motivations véritables du narrateur, et les conséquences de sa conduite pour d'autres personnages, notamment pour Madeleine, il apparaît que le martyre du docteur Dubois représente un moment critique dans l'évolution de la pensée romanesque de Langevin. C'est en même temps la clé de voûte de ses trois premiers romans, l'acte décisif qui tranche les ambiguïtés présentes dans Evadé de la nuit où la sexualité et le désir de dominer l'autre sont déjà à l'oeuvre, et l'acte dont les conséquences sont prolongées dans le Temps des hommes, où Pierre Dupas s'est engagé, de la même manière que Dubois, avant même que ne commence l'action du roman.

Poussière sur la ville demeurera sans doute comme le chef-d'oeuvre de Langevin, car c'est dans ce texte que se livre le combat fondamental entre le besoin de pureté, d'absolu et d'engagement, et l'acceptation du monde réel, symbolisé tant par la souffrance des faibles que par les aléas de la sexualité. Dans son premier roman ce conflit

n'existe qu'en puissance; dans le troisième il a déjà été résolu. C'est le martyre, avec les qualités de tension dramatique, de richesse thématique et de dénouement paradoxal qui lui sont associées, qui fait de Poussière sur la ville un roman marquant des années cinquante au Québec.

SECONDE PARTIE : HUBERT AQUIN

CHAPITRE I : ETAT PRESENT DES ETUDES SUR AQUIN

NATIONALISME ET COLONIALISME

Introduction générale

L'impact de Prochain épisode sur la critique québécoise a été tel que nous sommes obligés de situer Hubert Aquin parmi un groupe d'auteurs et de critiques qui ont été marqués par une époque bouleversante pour l'histoire des lettres québécoises, celle de l'éveil d'une conscience politique et de la création d'une littérature à tendances militantes. Cependant, si nous évoquions le Hubert Aquin des années cinquante, il semblerait plus à propos de le comparer à un André Langevin ou un Robert Elie, tandis que le Hubert Aquin de l'Antiphonaire ou de Neige noire a dépassé nettement ses deux précédents personnages, métaphysique et politique, et a ainsi échappé aux efforts d'une critique soucieuse de trouver une unité idéologique dans son oeuvre.

Il n'en reste pas moins que, pour la plupart des critiques, Aquin continue d'être l'auteur de son premier

roman, celui qui, selon la critique, était le romancier révolutionnaire qui représentait le mieux cette période mouvementée où souvent le roman se faisait et était jugé en fonction d'un idéal politique. Pour nous, cette manière de juger Aquin et son oeuvre semble tendancieuse : même à l'époque de Prochain épisode l'évolution de la pensée esthétique chez Aquin le conduisait vers la conception d'un art abstrait en contradiction avec son engagement politique.[185] Ce dernier, d'ailleurs, était d'une nature assez idéaliste, idéaliste dans le sens où la confrontation entre l'engagement et une réalité faite de routine et de compromis était soigneusement écartée.[186] En raison donc de l'orientation idéologique de la critique d'Aquin, de l'importance indéniable de cette époque dans la littérature québécoise et de certaines tendances politiques de la pensée d'Aquin, nous allons examiner en premier lieu les fondements

---

[185] Nous relèverons dans notre conclusion certaines affirmations de "l'art pour l'art" datant de l'époque de la parution de Prochain épisode.

[186] Nous pensons à la démission d'Aquin de la revue Liberté pour protester contre le fait que celle-ci avait accepté une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines, et à son refus de s'associer à l'alliance du Rassemblement pour l'indépendance nationale avec le Parti québécois à cause de ses doutes sur la pureté du nationalisme de René Lévesque.

d'une théorie de l'engagement littéraire qui n'a été celle d'Aquin que de façon provisoire. Ajoutons qu'il nous sera nécessaire d'apporter des modifications à cette théorie et d'évaluer son importance dans l'évolution de la pensée de l'auteur.

Que nous refusions de limiter Aquin à des critères du groupe dont il a fait momentanément partie, ne veut pas dire que nous voulions nier la valeur littéraire d'écrivains tels que Paul Chamberland, Gaston Miron, André Major, Jacques Renaud, Claude Jasmin, Paul-Marie Lapointe ou Jacques Godbout. Certains d'entre eux, comme Aquin, n'ont fait de littérature militante que pendant un certain nombre d'années, celles que le critique André Brochu définit ainsi :

> Il y avait, chez nous, de la foi. Notre religion, c'était le Québec. Nous attendions sa résurrection, son épiphanie. Nous croyions même pouvoir jouer un rôle actif dans cette mise au monde--la nôtre, celle de notre peuple. Chaque événement politique nous précipitait dans des abîmes d'espoir et de désespoir. Nous ne vivions pas un instant en dehors du mythe collectif, dont nous étions d'ailleurs les auteurs et les propagandistes. [...] Nos destins individuels ne nous appartenaient pas : ils se fondaient dans le destin collectif.[187]

Nous lisons plus loin dans le même texte un commentaire qui révèle ce que ce mouvement, en dépit de l'intensité des émotions qui le guidait, ou à cause d'elle, avait d'éphémère

---

[187] André Brochu, "l'Instance critique", Ottawa : Leméac, 1974, p. 79.

et de décevant :

> En somme, à vingt ans, j'ai investi beaucoup d'énergie dans une entreprise intellectuelle qui avait, alors, sa nécessité. D'autres, de ma génération, n'ont pas fait si tôt une si grande dépense de réflexion. Certains d'entre eux sont aujourd'hui--avec de plus jeunes--les représentants des courants de pensée nouveaux. Je m'indigne souvent de la lassitude qui m'empêche d'arborer moi aussi les étendards du jour. [...]
>
> Car je sais bien, maintenant, que je suis mortel.[188]

Ce n'est pas l'écriture d'Aquin que nous caractérisons ici, bien que cette alternance entre l'enthousiasme et le désespoir, cette nostalgie d'un idéalisme passé se voie dans ses romans. Il s'agit plutôt d'apprécier le milieu intellectuel d'où est sortie une théorie de la littérature qui a très souvent été utilisée par les critiques d'Aquin. Cette théorie a été aussi une poétique, celle des poètes de l'Hexagone, et a trouvé son expression la plus claire dans les essais de "Recours didactique" de Gaston Miron.[189] On sait que Miron est un poète qui tôt dans sa carrière a fait preuve d'un talent indéniable, mais d'un talent de direction incertaine qui se complaisait dans des poèmes d'un ton "faussement" valérien ou mallarméen.[190] Cependant, est

---

[188] Ibid., pp. 80-81.

[189] Gaston Miron "Recours didactique", pp. 99-130 l'Homme rapaillé, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1970.

[190] Ibid., pp. 17, 18.

survenue la découverte d'un état d'aliénation émotive et intellectuelle qui correspond en tous points à celui du colonisé, et que Miron décrit ainsi :

> longtemps donc, j'ai refusé d'admettre, tout en l'admettant malgré moi, que le phénomène colonial m'avait touché, en tout ou en partie. C'est alors que je devins, de 1956 à 1959, comme tout colonisé, un mythomane. Je me débattais comme un énergumène, dans une lutte intérieure épuisante, contre moi-même.[191]

Il s'agit d'une aliénation pour laquelle est préconisé un remède des plus inattendus, une acceptation de l'état de colonisé, même un approfondissement de celui-ci, une exploration de ses secrets les plus rebutants pour enfin exorciser la contamination colonialiste. Ainsi s'exprime Miron :

> j'estimais alors que la dérision, dans mon isolement, devenait mon seul recours, ma seule arme. Je mis le meilleur de moi-même à détruire ma condition de poète, à me caricaturer, à me ridiculiser, voire en public.[192]

Mais après la prise de conscience de l'individu, après sa guérison douloureuse, il reste un problème redoutable, celui de communiquer son message à d'autres, car le poète colonisé ne peut pas se guérir tout seul, son mal est national :

> Un jour je proclamais que j'étais émancipé de tous nos tabous, nos empêchements, de nos limitations et nos bondieuseries; que cette situation ne me concernait pas, moi, que je n'en souffrais pas, moi; que, moi, je m'en étais sorti du cauchemar. [...] En réalité, j'étais libre, mais seul, et à quoi peut

---

[191] Ibid., p. 115.

[192] Ibid., p. 113.

bien servir une liberté en l'air?[193]

Nous rappelons la suite de la carrière de Miron : un engagement politique de plus en plus déclaré et un éloignement progressif de la poésie engagée. Car une fois le salut de l'individu assuré, il faut viser celui de la collectivité, et il n'est pas assuré que la littérature soit l'arme la plus efficace dans cet effort. En un sens c'est dans la vie réelle le même problème que rencontre le narrateur de Prochain épisode : impuissance de l'écriture à influer directement sur le réel; impossibilité pour l'écrivain québécois, dont la langue, victime d'un colonialisme, est dénaturée par des conditions sociales et politiques répressives, de se servir de cette langue pour se libérer; mais aussi difficulté, ou impossibilité d'abandonner l'écriture créatrice, puisque c'est par elle que la prise de conscience de la colonisation devient possible. Et il existe d'autres points de rencontre entre le Hubert Aquin de Prochain épisode et Gaston Miron. Il y a chez les deux écrivains un même approfondissement du supplice du colonisé, dont la maladie est d'être aliéné du réel et voué à la mythomanie; une même incapacité pour l'écriture de dépasser la réalité sociale et politique; une même association entre la femme aimée et le pays; finalement un même besoin de communiquer le rêve de la libération de l'état colonisé aux autres, et par conséquent une même

---

[193] Ibid., p. 115.

inquiétude relative à l'instrument de l'écriture, comprise comme une activité fabulatrice fatalement éloignée du réel.

Le Hubert Aquin que nous avons identifié est celui du début des années soixante, celui de Prochain épisode et jusqu'à un certain point de Trou de mémoire et de divers essais sur l'aliénation culturelle du Québécois. C'est aussi le Hubert Aquin de la critique, ou du moins de la majorité des critiques, chez lesquels s'est établi, à propos de cet écrivain, le consensus suivant : l'état colonisé, principe d'aliénation et de confusion intérieure, peut donner lieu à une littérature d'évasion; pour éviter ce piège l'écrivain engagé essaiera par tous les moyens, jusque dans les structures narratives, de représenter fidèlement cet état dans le roman, puisque ce n'est que de la sorte que l'on peut amener la prise de conscience collective qui doit précéder la révolution. A une aliénation culturelle et politique correspondra donc une esthétique déroutante, instable, à structures compliquées et même contradictoires, une esthétique propre à refléter l'agonie du peuple québécois. Finalement, cette esthétique sera souvent qualifiée de baroque, en raison de ses tensions structurales, et d'une même obsession de l'idéal, de la mort, et d'une réalité que l'oeuvre d'art s'efforce de dépasser.

Il va de soi que l'on pourrait trouver dans cette théorie de l'écriture et de l'emploi que la critique en a fait

beaucoup de faiblesses tant sur le plan de la logique que sur celui de l'esthétique. Nous les relèverons dans notre analyse des narrations d'Aquin. Cependant, si prédominante est la thèse qui fait d'Aquin un écrivain engagé dans le sens que nous venons de définir, et si variées sont les critiques qui ont abouti à cette interprétation de l'écriture d'Aquin, qu'il faudrait les examiner en quelque détail pour en reconnaître la richesse et la diversité. Nous étudierons donc dans une première partie les tenants de la thèse nationaliste et les essayistes qui ont combiné cette critique avec la supposition d'une parenté entre l'engagement politique d'Aquin et une esthétique baroque. Dans une deuxième partie seront considérées les diverses interprétations des romans successifs d'Aquin où ne figure pas le recours à l'explication nationaliste. Et en dernier lieu nous nous attacherons aux critiques qui ont cherché à cerner l'unité profonde de l'oeuvre.

Prochain épisode

Sans doute un des premiers critiques à avoir formulé la thèse nationaliste pour expliquer l'écriture d'Aquin est-il André Major. Romancier lui-même, il soutient que le romancier doit être visionnaire et qu'une vision morale doit être la source de son inspiration. Pour lui donc le

romancier est visionnaire ou bien "il n'est pas"[194] et le romancier québécois, avec sa langue humiliée et sa condition de colonisé doit s'exprimer dans un "cri atroce" aussi longtemps que n'aura pas été résolu le problème ontologique des Québécois.[195] Dans ce sens, Prochain épisode lui paraît un roman exemplaire, puisque dans ce texte Aquin "vit et agit notre drame collectif", écrit-il, et le vit à la place du prolétaire qui, "englué dans son aliénation, n'a pas les moyens de comprendre."[196] Le roman partage la condition d'un peuple, mais "il ne faudra pas que le premier attende la libération du second pour se délivrer du mal qui le ronge et pour accomplir son destin".[197]

A la manière de Major, et sensiblement pour les mêmes raisons, Michel Bernard voit dans Prochain épisode le récit de l'échec national. Les doutes et les hésitations du héros, sa perpétuelle oscillation entre l'autojustification et l'autocritique sont attribuables à son attachement, malgré lui, à la culture bourgeoise traditionnelle qui "conjugue l'histoire au passé" et qui est représentée par H. de Heutz, le frère ennemi du héros.[198] Citant un essai

---

[194] André Major, "Le Romancier est un visionnaire", Liberté, Vol. 7, no. 6 (1965), p. 492.

[195] Ibid., p. 495.

[196] Ibid., p. 497.

[197] Ibid.

[198] Michel Bernard, "Prochain épisode ou l'autocritique

d'Aquin, "l'Art de la défaite", Bernard arrive à la conclusion qu'un roman québécois ne peut aboutir à un dénouement satisfaisant à moins d'une révolution totale :

> Aussi longtemps que cet ordre bourgeois [...] continuera d'exercer son emprise sur les groupes séparatistes, la lutte révolutionnaire ne sera que faux semblant, exaltation romantique, délire verbal, euphorie digestive, agitation stérile, mystification par les mythes, contemplation morose, mimique de combat sans aucune prise sur le réel.[199]

La complicité du héros avec l'ennemi dans Prochain épisode est donc vue comme une complicité du révolutionnaire avec un système de valeurs bourgeoises qui menace de le prendre au piège. Tel serait également l'avis de Robert Vigneault qui écrit :

> H. de Heutz, le noble étranger à particule, que le héros a mission de tuer dans un grand acte révolutionnaire, mais qui colle à son être, qui le fascine et le réduit comme Hamlet à l'inaction, c'est le visage aliéné de l'auteur, le masque d'une culture prestigieuse mais empruntée et donc fausse. Tout Canadien français porte ainsi en lui un H. de Heutz dans la mesure où, frotté d'une culture qui n'est pas la sienne, il attend encore le moment d'affirmer son identité.[200]

André Brochu, après avoir noté la diversité de niveaux de langages qui caractérise Prochain épisode, arrive à une conclusion légèrement différente, et qui a le mérite de ne

---

d'une impuissance," Parti pris, Vol. 4, nos. 3-4 (1966), pp. 83-84.

[199] Ibid., p. 85.

[200] Robert Vigneault, "Prochain épisode", Relations, no. 306 (1966), p. 85.

pas faire abstraction de la qualité littéraire du roman. Il relève la même association femme-pays qui est typique des poètes de l'Hexagone, et l'attribue à une même raison, car la découverte de la femme est aussi la découverte du pays et du peuple. Ainsi, "c'est par le chemin de la femme que la collectivité est atteinte", mais si la femme peut mener à la collectivité, l'autre, l'oppresseur, H. de Heutz, renvoie le héros à lui-même, car l'oppresseur est le double du héros, son image dans le miroir.[201] Il faut donc tuer H. de Heutz, "supprimer cette magie qui voue le narrateur ou son double à ne jamais diriger son arme que contre lui-même." Ce faisant le héros parviendrait à établir une relation ouverte avec l'autre, la relation amoureuse qui "se dépasse dans la relation (révolutionnaire) avec tous les frères du pays retrouvé."[202] Le roman est donc encore lié à l'aventure révolutionnaire, mais loin d'être le produit du réel il a une fonction positive que Brochu définit ainsi :

> L'intrigue suisse de Prochain épisode est une façon de mimer, et ainsi d'appeler l'aventure réelle de la vie qui ne peut débuter vraiment qu'avec la mort de Heutz. Et cette aventure, ce sera aussi celle d'aimer en adultes la double image d'une femme et d'un pays.[203]

---

[201] André Brochu, "Prochain épisode, un clavier de langages,", pp. 359-68 dans l'Instance critique, pp. 358-59.

[202] Ibid., pp. 366, 367.

[203] Ibid., p. 368.

Tout comme Brochu, Jocelyne Lefebvre voit dans le roman autre chose qu'un simple reflet du pays, qui aurait pour fonction de révéler la condition coloniale. S'inspirant d'un essai célèbre d'Aquin, "La Fatigue culturelle du Canada français", elle conçoit le problème de l'artiste révolutionnaire de la façon suivante :

> la survalorisation de la production artistique est éminemment suspecte puisqu'elle apparaît comme un corollaire de notre situation de dominé, de notre impuissance à être globalement.[204]

Elle cite également "Profession : écrivain"[205] pour montrer que l'oeuvre d'art pour le colonisé est prétexte à évasion, déracinement du milieu et dispersion des forces révolutionnaires.[206] Pourtant, l'écrivain ne peut pas s'en tenir à ce constat, car, si écrire est un non-sens, ne pas écrire équivaut à la paralysie. J. Lefebvre en déduit la nécessité de déconstruction de l'oeuvre de l'intérieur. En d'autres termes, il faut institutionnaliser l'incohérence

---

[204] Jocelyne Lefebvre, "Prochain épisode" ou le refus du livre", Voix et Images, Vol. 5, (1972), p. 142. Voir Hubert Aquin, "La Fatigue culturelle du Canada français", pp. 69-103 dans Blocs erratiques, Montréal : Les Editions Quinze, 1977.

[205] Voir Hubert Aquin , "Profession : écrivain", pp. 47-59 dans Point de fuite, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1971.

[206] Lefebvre, article cité, p. 143.

afin de s'en prendre à la beauté formelle par laquelle le colonisé est aliéné de lui-même. Prochain épisode est un anti-roman dont le but est non seulement de provoquer une crise de conscience salutaire pour la collectivité, non seulement de dénoncer la fonction compensatrice de la fiction, mais aussi d'exorciser une réalité insupportable, de "conjurer un présent malsain et étouffant" et de "posséder rituellement, par le langage poétique, le temps passé, la femme enfuie, le pays perdu."[207]

Des critiques dont l'orientation sémiotique est plus marquée que chez Brochu ou Lefebvre ont trouvé des manières différentes d'arriver essentiellement à la même conclusion. On ne saurait le leur reprocher : l'orientation politique de Prochain épisode est trop évidente pour que la critique ne cède à la tentation de s'en servir pour conclure selon son idéologie. Toutefois il est étonnant qu'une analyse qui s'inspire de Greimas se termine sur une conclusion mi-sociologique, mi-nationaliste. Tel est pourtant le cas de l'étude de Martha Dvorak qui remarque que le temps futur des verbes d'action dans le dernier passage de Prochain épisode indique un dénouement heureux qui pourtant ne sera possible qu'avec "la révolution révélation du mot qui manque."[208] En

---

[207] Ibid., p. 164.

[208] Martha Dvorak, "Une analyse structurale des personnages dans Prochaine épisode de Hubert Aquin", Ottawa : Revue de l'Université d'Ottawa, Vol. 45, no. 3 (1975), p. 381.

attendant, le récit se termine avec "le héros qui attend pour savoir, l'objet qui attend pour être réclamé, le donataire-narrataire qui attend pour pouvoir clore son récit et le destinataire-lecteur qui attend le prochain épisode."[209] Mis à part un certain flou dans la terminologie (on se demande comment le donataire, c'est-à-dire celui qui reçoit le don, ou le message, peut être le narrateur si c'est en même temps le lecteur qui est le destinataire du message ou du mot qui manque), on pourrait remarquer que M. Dvorak ne fait que reconnaître l'évidence, puisqu'elle semble se contenter de coucher dans des termes sémiotiques le dénouement même du livre, c'est-à-dire l'attente angoissée de la révolution, sans ajouter à notre compréhension de ce dénouement. Mais ce n'est pas tout : c'est le Québec qui est le véritable destinataire du récit, et l'on nous dit que la lisibilité du texte dépend du degré de connaissance du lecteur de la culture québécoise.[210] Nous sommes alors obligés de conclure que non seulement Aquin se préoccupe surtout d'une problématique québécoise dans Prochain épisode, mais aussi que seul un Québécois appartenant à cette culture (définie d'ailleurs par des auteurs comme Aquin, Miron et Chamberland), seul ce lecteur idéal a la compétence nécessaire pour déchiffrer le texte d'Aquin. Tant de restrictions découragent.

---

[209] Ibid.

[210] Ibid.

Il ne manque pas d'autres critiques sémiotiques qui aboutissent à la conclusion nationaliste, évitant pourtant les excès de M. Dvorak. Jacqueline Viswanathan fait de Prochain épisode une analyse temporelle qui, par une division en séquences "actantielles" prises dans un ordre chronologique, divise les déplacements dans le temps en prolepses (projections dans l'avenir) et en analepses (retours vers le passé). Ces deux divisions se réfèrent au narrateur au niveau du récit (passé) et au narrateur au niveau de la situation narrative (présent et avenir scripturaux). Citant Patricia Smart et Jocelyne Lefebvre à l'appui, elle met la dialectique art:pays sous le signe du temps et comprend le dénouement du roman de la façon suivante :

> Les dernières pages de Prochain épisode amènent une dernière volte-face dans la perspective temporelle du narrateur. Son regard se tourne maintenant vers l'avenir. En un sens, on revient donc à la perspective du début mais avec, cependant, une différence importante, il ne s'agit pas du futur de l'oeuvre littéraire et de l'imagination créatrice, mais du futur historique, de la révolution à venir [...][211]

---

[211] Jacqueline Viswanathan, "Prochain épisode de Hubert Aquin (Analyse temporelle)", Présence francophone, no. 13 (1976), p. 119. Elle cite Patricia Smart, Hubert Aquin : agent double, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, que nous verrons plus loin, et l'article déjà cité par nous de Jocelyne Lefebvre.

Encore une fois nous voyons la facilité un peu déconcertante avec laquelle on passe d'une analyse formelle, sémiotique, à une conclusion sociologique ou nationaliste. Léon-Gérald Ferland ne fait pas autre chose, en partant d'une analyse de l'espace dans Prochain épisode. Il établit une distinction entre le "je-narrateur" et le "je-écrivain-héros" qui correspond au passage du discours littéraire à l'histoire, d'un espace fictif à un espace historique.[212] L'un dépend de l'autre, et les deux se ressemblent, de sorte que l'écriture ne peut pas dépasser la réalité historique :

> [à] l'image du pays déboussolé et impuissant, telle apparaît l'écriture; au fond elle ne correspond ainsi qu'à ses propres prévisions, car si les thèmes ne débouchent pas sur un futur probable (symbole de l'échec), l'écriture, même sans conclusion, se déroule jusqu'à l'apparition du mot : Fin. L'écriture est accomplie.[213]

Louis Lasnier poursuit l'analyse spatiale selon une optique et une terminologie freudiennes.[214] Pour Lasnier il y a une dualité narrateur-héros traduite dans l'espace selon un rapport d'abord d'opposition, ensuite d'assimilation dans l'échec. Il distingue trois espaces : un seuil surface entre deux pôles (l'un intérieur du narrateur et l'autre

---

[212] Léon-Gérald Ferland, "Prochain épisode: révolution scripturaire", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1974, pp. 33-34.

[213] Ibid., p. 126.

[214] Louis Lasnier, "Spatio-analyse de Prochaine épisode", Le Québec littéraire II (1976), pp. 33-55.

extérieur du héros); l'espace féminisant du pôle intérieur du narrateur; et l'espace du pôle extérieur où se meut le héros en quête de la masculinité. Seulement, Lasnier ne voit pour le héros de véritable possibilité d'assumer sa masculinité :

> La spatialisation romanesque de l'affectivité, de la corporalité, nous montre comment le narrateur et le héros n'accèdent pas à une situation oedipienne : à un affrontement avec le père (Heutz), lequel est réduit à être le double du héros. Le héros retombe comme le narrateur dans l'enclos liquéfiant de l'enfance.[215]

C'est que H. de Heutz représente pour Lasnier non pas le père mais le désir d'être père. Or, Heutz n'étant en fin de compte qu'une projection du narrateur, l'image dans le miroir de celui-ci, ou bien une image idéalisée, les efforts du narrateur pour sortir de l'enclos féminin sont voués à l'échec. Le narrateur aquinien ne peut pas franchir le seuil de l'enfance parce qu'il n'existe pour lui aucun rite de passage, et cela parce qu'il est colonisé. En tant que tel, le temps s'associe pour lui à une impression d'éternité, à l'intemporalité où se tient le colonisé qui est "coupé de la cité, de l'histoire, du réel."[216] Il s'agit donc dans Prochain épisode d'un échec à la fois de l'individu et de la collectivité.

---

[215] Ibid., p. 41.

[216] Ibid., p. 50. Lasnier se réfère ici à Albert Memni, Portrait du colonisé, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966.

Joseph Mélançon fait une critique sémiotique qui évite l'éclectisme excessif de Lasnier. Il commence son étude par une définition de la redondance et de l'entropie qui s'inspire d'Umberto Eco. La redondance est ce qui rend signifiant le langage tandis que l'entropie, en théorie de l'informatique, est ce qui perturbe le fonctionnement normal du langage et de la signification. Dans Prochain épisode redondance et entropie se conjuguent au point que l'on peut parler d'une oeuvre ouverte.[217] Ayant formulé ces observations préliminaires, Mélançon divise le roman en quatre récits : un récit autobiographique qu'il appelle le récit référentiel ou réel; le récit d'espionnage ou le récit onirique; le récit de la création littéraire ou le récit génétique; et le récit de la narration en tant que telle (c'est-à-dire l'organisation et l'enchaînement de la rédaction ou processus d'énonciation). Il y a entropie chaque fois qu'il y a confusion ou synthèse des éléments de deux récits. Par exemple il y a identité entre l'image de la voiture dans le récit onirique et le récit énonciatif dans le passage suivant de Prochain épisode :

> Chaque fois que je prends mon élan dans ce récit décomposé je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite à l'ombre des Mosses et du Tornettaz.[218]

---

[217] Joseph Mélançon, "Le procès métaphorique de Prochain épisode", Le Québec littéraire II (1976), p. 16.

[218] Hubert Aquin, Prochain épisode, Montréal : Pierre

En rapport avec ces divisions multiples du récit sont à relever quatre manifestations du "je" : le "je" réel, le "je" onirique, le "je" du narrateur proprement dit, et le "je" narrant. Or, puisque le procédé entropique de surdétermination du sens est comparable au procédé rhétorique de la métaphore, Mélançon parle d'une métaphorisation du "je". L'issue cependant de ce processus de métaphorisation est que le récit onirique descend dans le récit réel, ce qui signifie l'échec de l'entreprise révolutionnaire.[219]

Sans doute ce qui gêne dans ces analyses c'est le recours à une pluralité de techniques formelles mises toutes au service d'un acheminement quasi fatal vers une conclusion sociologique qui ne varie guère d'un critique à l'autre. De plus, cette conclusion semble excéder l'ordre de compétence de la critique littéraire, en même temps qu'elle dépasse le texte lui-même, en ce qu'elle évoque un événement futur (la "révolution") qui n'est pas seulement extérieur au texte, mais aussi mal défini.

Avant de parler de la critique des autres romans d'Aquin, nous relèverons quelques analyses de Prochain épisode qui ont évité le danger de sortir des critères littéraires. L'étude d'André Berthiaume suggère que les hésitations,

---

Tisseyre, 1965, p. 47.

[219] Mélançon, article cité, pp. 20-23.

l'impuissance à agir du héros du roman aquinien fournissent une explication centrale de sa structure. Ce sont les incertitudes du narrateur qui sont reflétées dans le héros et qui l'empêchent de "convertir en acte sa pensée apocalyptique".[220] Sans ce doute, ces hésitations, il n'y aurait pas de roman car le discours romanesque tire sa raison d'être de la tension entre l'interné immobile qui écrit le roman et son personnage dynamique :

> C'est dans l'intervalle du doute que le roman s'écrit. [...] Sur sa "table à jeu", le narrateur constate qu'il est plus facile de penser la révolution que de la faire.[221]

Selon Berthiaume, il n'y a en réalité qu'un seul personnage dans le texte, celui de l'interné, qui multiplie les autres personnages afin de sortir de lui-même. Il s'agit donc d'un dialogue entre le même et l'autre dans lequel la question centrale est celle d'établir des rapports authentiques avec l'autre, qui est pourtant une création fictive et une projection de l'imagination, un reflet de la personnalité de l'écrivain. Il y a donc un "discours romanesque" se passant entre l'interné et son double et ce discours est caractérisé par une honte artificieuse et une mauvaise conscience évidente. Le texte a par conséquent un

---

[220] André Berthiaume, "Le thème de l'hésitation dans Prochain épisode", Liberté, Vol. 15, no. 1 (1973), p. 136.

[221] Ibid.

fort potentiel ironique, l'ironie, pour Berthiaume, ayant un sens surtout négatif et débilitant.[222] La préoccupation de cette étude est pourtant de ne pas s'éloigner de la composition littéraire pour arriver à une conclusion toute faite, car en précisant le jeu des influences entre le narrateur interné et le narrateur espion, et en évoquant un dialogue du même et de l'autre, Berthiaume décrit l'objet littéraire dans des termes qui ne lui sont pas étrangers.

On pourrait faire la même observation à l'égard de l'analyse d'Alexandre Amprimoz. Celui-ci s'inspire de l'essai déjà cité d'Aquin, "La Fatigue culturelle du Canada français", où se trouve la notion de l'agent double. Amprimoz voit en celle-ci une notion modèle du roman canadien-français basée sur l'idée d'un dualisme fondamental. Celui-ci peut être conçu sur quatre modalités : art-histoire, universel-particulier, abstrait-concret et canadien-français. Il suppose "des règles d'un jeu à venir entre l'être romanesque et son double" qui correspondraient à un procédé générateur du texte.[223] Le texte est donc élaboré à partir de certaines oppositions relativement stables, utilisées pour la création d'un texte plutôt que pour une référence à une situation historique ou

---

[222] Ibid., p. 139.

[223] Alexandre Amprimoz, "L'agent double du roman québécois contemporain", Présence francophone, no. 16 (1978), p. 90.

révolutionnaire.

Romans ultérieurs

En ce qui concerne Trou de mémoire, la plupart des critiques ont nuancé l'interprétation nationaliste par des allusions à l'esthétique baroque d'Aquin. Certains, cependant, ont simplement prolongé la critique sociologique précédente dans leurs analyses de l'Antiphonaire, et nous considérerons ceux-ci en premier lieu. Patricia Merivale confère des rôles socio-politiques aux divers personnages du roman : ceux qui aiment sont des Québécois; Robert Bernatchez, qui figure le Québec est un impuissant. Quant à Jean-William, sa brutalité envers Christine est justifiée par la culpabilité de Christine, qui, symbole du Québec, a quitté Jean-William, le révolutionnaire, pour Robert Bernatchez, l'impuissant.[224] Inutile de souligner le côté cavalier de cette analyse qui fait table rase des événements du roman pour construire un modèle homogène. Moins extravagant est l'article de Michel Tétu, qui félicite Aquin d'avoir situé le Québec au centre du monde :

---

[224] Patricia Merivale, "Neo Modernism in the Canadian Artist Parable : Hubert Aquin and Brian Moore", CRCL, Vol. 6 (1979). pp. 197-98.

> On n'éprouve jamais l'impression de lire une petite chronique montréalaise, excentrique par rapport au reste de la littérature. On est littérairement à l'aise dans ce monde imaginaire construit à partir de la manière québécoise de sentir l'oeuvre romanesque.[225]

André Berthiaume reprend sa thèse sur Prochain épisode, à savoir qu'il n'y a en fin de compte qu'un seul personnage dans le roman et une seule histoire. Mais sa conclusion est plus explicitement nationaliste que dans sa précédente critique. Pour lui le sujet principal de l'Antiphonaire est celui d'une identité en crise, qui est aussi le thème majeur du roman québécois. Selon Berthiaume, "le désarroi de nos narrateurs présents-absents évoque les déchirements d'un petit peuple en quête de son identité".[226] Quant à Michel Beausang, il déplore l'optique politico-nationaliste de la critique aquinienne, tout en l'excusant, en raison de l'engagement séparatiste bien connu de l'auteur. Cependant, il conclut son analyse par la notation de l'analogie entre l'oeuvre et la politique que l'on a déjà rencontrée à plusieurs reprises :

> By all accounts one can make a strong case for regarding the text of l'Antiphonaire as the memoirs of an educated Montreal courtesan undergoing treatment for advanced syphilis. But if this be so,

---

[225] Michel Tétu, "l'Antiphonaire", Livres et Auteurs québécois, 1969, p. 28.

[226] André Berthiaume, "Un anti-antiphonaire", pp. 157-62 dans Les critiques de notre temps et le nouveau roman, Paris : Garnier, p. 161.

> the memoirs also epitomize the political sickness and exploitation of Quebec both by her own "doctors" and by outside "consultants".[227]

Deux thèses sur l'oeuvre d'Aquin ont recours essentiellement à la même explication. Diane Cailhier admet qu'il y a un désir de puissance particulier au Canadien-français qui provient de la colonisation par le Canada anglais. Ce désir de puissance se résorbe dans une violence sans espoir et finalement se solde par le suicide, résultat ultime de l'humiliation de la défaite de 1759.[228] Les héros d'Aquin vivent les conséquences de la défaite, parmi lesquelles se trouve une impuissance historique qui les empêche de réussir leur vie. Elle conclut que les problèmes du héros aquinien et la confusion, les contradictions de ses récits sont issus d'un passé qui a fait du Québécois "un impuissant, incapable d'action efficace pour sa libération, malgré sa grande soif de puissance".[229]

Gillian Davies, pour sa part, juge que les causes de l'aliénation et de la révolte chez le romancier sont en grande partie politiques et historiques plutôt que

---

[227] Michel Beausang, "Music and Medecine", Canadian Literature, no. 58 (1973), p. 75.

[228] Diane Cailhier, "Le Désir de puissance chez quatre romanciers québécois", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1975, p. 95.

[229] Ibid., p. 110.

métaphysiques. Les protagonistes d'Aquin sont des hommes révoltés dans le sens camusien du terme, c'est-à-dire des hommes qui refusent de se laisser traiter en choses et d'être réduits à la simple histoire.[230] Cependant, la révolte politique n'est pas réaliste, elle ne mène pas nécessairement à la révolution et aboutit le plus souvent à l'angoisse métaphysique et à l'aliénation.[231] Ainsi, les problèmes métaphysiques du héros aquinien sont encore attribuables à une conjoncture politique et historique.

Ce sont les seuls critiques à appliquer telle quelle l'interprétation sociologique à des textes ultérieurs à Prochain épisode. Ceux qui se sont attachés aux diverses acceptions du baroque pour nuancer leur appréciation d'Aquin, et qui pourtant n'abandonnent pas la thèse du colonialisme, peuvent être divisés en deux catégories. Il y en a qui font une critique assez impressionniste, mais qui répètent pour la plupart des analyses que l'on a déjà rencontrées; et il y a ceux qui ont fait des analyses plus méticuleuses ajoutant du nouveau à la compréhension d'Aquin. Nous considérerons rapidement les premiers, qui d'ailleurs

---

[230] Gillian Davies, "Images d'aliénation et de révolte dans le roman québécois contemproain : Aquin, Jasmin, Godbout", thèse de Maîtrise, University of New Brunswick, 1973, p. 8.

[231] Ibid., pp. 9-10.

se sont concentrés exclusivement sur Trou de mémoire et Point de fuite. Jean-Charles Falardeau semble accepter la définition de Diderot du baroque en y voyant une application au roman d'Aquin :

> Art baroque, comme le suggère le narrateur-assassin, P.X. Magnant? Si l'on veut, à la condition de retenir des nombreux sens du baroque celui seulement qui en fait un superlatif du bizarre.[232]

Il continue, pourtant, en se basant sur une autre conception du baroque, celle d'Eugenio d'Ors, selon lequel il existe un baroque durable qui se définit par opposition au classicisme. Le baroque ne signifie donc plus un style extravagant, mais renvoie à "une époque qui veut rompre radicalement avec tous les classicismes qui l'ont précédée."[233] Falardeau conclut à l'utilité sociale du roman baroque, car il est la forme du roman qui va pouvoir le mieux "conjurer définitivement les tabous sacrés qui [...] ont été [...] d'insurmontables obstacles à la possession d'une langue totalement signifiante."[234]

Michel Tétu fait le même genre d'observation :

> L'auteur peut sembler se contredire aux yeux du néophyte lorsqu'il écrit : une seule stylistique est possible : écrire au maximum de la fureur et de l'incantation.[235]

---

[232] Jean-Charles Falardeau, 'Trou de mémoire, Liberté, Vol. 10, no. 3 (1968), p. 194.

[233] Ibid.

[234] Ibid., p. 195.

Pour Tétu les contradictions de Trou de mémoire sont parfaitement légitimes puisqu'il n'y a pas d'antagonisme entre la poussée séparatiste violente qui anime le roman, les explosions et les défoulements littéraires et le baroque.[236]

Quant à Jean Martel, il souscrit à la conception du baroque de Borgès, en y voyant un style qui rejette toute contrainte et qui essaie d'épuiser toutes ses possibilités, au point où il frôle la parodie de lui-même. Comme Tétu, il relie cette conception esthétique à la situation révolutionnaire du Québec.[237]

Point de fuite, suite d'essais, d'interviews et de morceaux inédits d'Aquin, a été également qualifié de baroque. Jean Leduc parle de monstre nihiliste à propos de l'Aquin construit par la critique, et souligne ce que sont d'après lui les éléments baroques de ses écrits : l'incohérence, la contradiction, des chutes suivies de montées vertigineuses, une logique renversée et une obsession de la mort. Il regrette que la critique ait formé un masque qui dissimule le véritable Aquin, et juge que

---

[235] Michel Tétu, "Trou de mémoire", Livres et Auteurs québécois, 1968, p. 194.

[236] Ibid.

[237] Jean Martel, "Trou de mémoire : ouverture baroque", thèse de Maîtrise, Université McGill, 1971.

Point de fuite contribue à alimenter le mythe du romancier à la fois doué et apocalyptique :

> Point de fuite est l'avatar calculé de l'image déjà confite (il est cruel d'être un grand ou le grand romancier québécois) et qu'on a déjà trop colportée du mythe romanesque que véhiculent Aquin et son oeuvre.[238]

Si Point de fuite n'a pas suscité l'approbation qu'ont reçue les romans d'Aquin, l'opinion de la critique n'a pas varié quant à son style. Ivanhoé Beaulieu ne manifeste pas plus d'admiration que Leduc pour le recueil mais souscrit à la thèse des origines à la fois nationales et baroques de l'écriture d'Aquin. Il a cependant une manière particulière de concevoir le baroque :

> Quoi que vous lisiez d'Hubert Aquin vous ne pourrez vous empêcher de remarquer la place qu'il donne à l'adjectif [...] et l'expression la plus achevée d'une écriture du type de celle d'Aquin sera toujours le monologue, bref, tout ce qui nie l'échange autre que celui accompli avec le lecteur, sans intermédiaire.[239]

On voit à quel point la notion de baroque peut être confuse, et, somme toute, à quel point le baroque peut servir d'étiquette prestigieuse pour une conception foncièrement subjective de la création d'Aquin. C'est une

---

[238] Jean Leduc, "Point de fuite", Livres et Auteurs québécois, 1971, p. 201.

[239] Ivanhoé Beaulieu, "Temps d'arrêt, temps mort", Le Soleil, 13 février 1971, p. 46.

impression qui n'est pas dissipée par des études de plus grande envergure. Sans doute aurions-nous pu parler dès le début de notre état présent des différentes analyses de Patricia Smart, non que son traitement de l'inspiration baroque et nationale de l'oeuvre d'Aquin soit le premier, mais parce qu'il est le plus complet et le plus cohérent. Elle voit dans les romans d'Aquin une dialectique entre le texte et la société québécoise qu'elle comprend comme une opposition entre l'art et la réalité historique. A cet égard il faut noter que P. Smart ne prend en considération que les deux premiers romans d'Aquin. En termes abstraits, elle conçoit la formulation romanesque du problème de la façon suivante : l'oeuvre littéraire reproduit la structure profonde de la réalité de l'écrivain et puisque la réalité québécoise est en train d'éclater, l'oeuvre aussi subira un éclatement structural, syntaxique et langagier. C'est ce qui donne lieu à une esthétique baroque qu'elle étudie avec quelque détail. Tandis que dans l'art classique la tension entre la fragmentation et l'unité est résolue de manière statique, puisqu'à la fragmentation de la vie répond l'unité compensatrice de l'oeuvre, cette tension est une partie intégrante de l'oeuvre baroque, puisque son unité est précaire et se détruit elle-même pour renvoyer à la fragmentation d'où elle est sortie.[240] Selon P. Smart,

---

[240] Patricia Smart, Hubert Aquin, agent double, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, pp. 9,

l'instabilité de l'esthétique baroque est adaptée aux besoins de l'engagement aquinien :

> Ce dynamisme rend possible chez Aquin une conception de l'engagement littéraire qui respecte l'autonomie formelle de l'oeuvre. Car si le livre renvoie au réel et la réalité au livre, l'oeuvre littéraire, sans perdre son autonomie formelle, peut devenir un véhicule pour la transformation du réel. [...] Il est vrai que Prochain épisode raconte aussi le refus du baroque, "tentation" que le narrateur refuse pour retourner au "devoir" de la lutte révolutionnaire, mais il est écrit en trompe-l'oeil, en ce sens que son refus du baroque est contenu dans une forme baroque.[241]

A cette interprétation de l'oeuvre d'Aquin doit s'ajouter la prise en compte de l'ironie, qui, pour P. Smart joue un rôle capital dans le baroque aquinien. Il s'agit d'une ironie qui sert de médiatrice entre le roman et le pays, et représente une espèce de maïeutique socratique qui remet en question de vieilles valeurs de la société dans le but de créer des valeurs authentiques. Mais il faut noter que ce jeu n'intervient que sur une échelle assez restreinte, car les vieilles valeurs sont tenues pour être celles d'une société colonialisée, et sont associées avec la mythomanie par laquelle l'auteur s'évade dans un monde idéal, tandis que les valeurs authentiques, sans être précisées, sont celles de la révolution.[242]

13.

[241] Ibid., p. 13.

[242] Ibid., p. 26.

Quant à l'effet de l'ironie sur le lecteur, elle doit le renvoyer à lui-même et par son pouvoir démystifiant lui montrer l'emprise sur lui du colonialisme. Mais l'auteur lui-même bénéficie aussi de son recours à l'ironie, car, par elle, il se dédouble, étant à la fois avec et en dehors de son personnage, et par ce mécanisme de distanciation il arrive à une meilleure connaissance de lui-même.[243] Cependant, ces jeux de dédoublement n'aboutissent pas à des vérités précises, et les contradictions relevées par l'esprit ironique et l'esthétique baroque sont maintenues plutôt que dissipées dans Prochain épisode. Selon P. Smart, l'art baroque offre un équilibre possible, mais purement formel, "qui ne saurait remplacer l'action dans le temps", et de la même façon l'ambiguïté des rapports entre le Québec et le Canada anglais "ne peut être acceptée comme une vérité."[244]

Ainsi les spéculations sur l'art baroque et l'ironie d'Aquin retombent dans l'ambiguïté, mais cet échec est pris pour une réussite, car tant que la fonction de l'oeuvre d'art est de refléter une réalité sociale, économique et culturelle, et tant que nous acceptons que cette réalité soit confuse et contradictoire à cause de la colonisation du Québec, l'ambiguïté et l'aliénation sont précisément ce que l'oeuvre d'art doit mettre en valeur.

---

[243] Ibid., p.29.

[244] Ibid., p. 59.

P. Smart prolonge cette interprétation par sa lecture de Trou de mémoire, compte tenu de cet élément de nouveauté d'un dénouement plus positif dans le second roman, puisque l'un des quatre narrateurs, Rachel Ruskin, décide de se faire "Québécoise pure laine" à la fin du texte. De plus, P. Smart incorpore à son analyse un point de vue sartrien, déjà reconnaissable dans l'essai d'Aquin précédemment cité, "La Fatigue culturelle du Canada français". En effet, le meurtre de Joan, acte de violence antérieur à l'entreprise romanesque, mais qui se perpétue dans le temps et informe la structure du texte, renvoie au modèle du monde capitaliste et colonialiste de la Critique de la raison dialectique :

> Réconciliant le matérialisme dialectique et la psychiatrie, Sartre pose en principe l'existence d'un crime ou d'un acte de violence initial qui, réintériorisé par les générations suivantes, devient une condition matérielle de leur réalité. En examinant le rapport symétrique qui existe entre le meurtre de Joan, dans le récit de Pierre X. Magnant, et le viol de sa soeur Rachel (RR) dans le journal d'Olympe Ghezzo-Quénum, nous verrons comment Trou de mémoire, véritable "cure psychiatrique", est un dévoilement graduel du viol (la Conquête) qui a traumatisé tout un peuple.[245]

La thèse semble être ici qu'il y a en quelque sorte exorcisation du traumatisme causé par la Conquête, et que le meurtre de Joan aide à revivre cette expérience angoissante et à la dépasser. Sans doute serait-il possible d'exprimer une réserve là-dessus, étant donné que Joan (une Canadienne anglaise) est violée par Magnant (un Québécois) et que par

---

[245] Ibid., p. 72.

conséquent il est plus logique de parler d'une espèce de revanche symbolique ou même ironique. Il n'en reste pas moins que d'après P. Smart la conclusion du roman est optimiste, optimisme qu'elle justifie ainsi :

> Tandis que le récit de Magnant explore la violence née d'une union déséquilibrée, le journal de Ghezzo-Quénum retourne à la source du mal : le traumatisme du viol au fond de la conscience collective. Ensemble les deux récits représentent un passage de la mort à la résurrection, symbolisée à la fin par la guérison de RR.[246]

Assurément, au fil de l'analyse de P. Smart, on est constamment gêné non seulement par son adhésion à une théorie globale de la littérature québécoise, présentée comme littérature colonisée, ce qui l'oblige à ramener toutes ses observations à une conclusion prédéterminée, mais aussi par son insistance sur la réussite de l'écriture d'Aquin en tant qu'acte politique. Gilles de La Fontaine, dans une étude qui suit de très près la critique de P. Smart, en montre les sérieuses limitations et les contradictions épistémologiques. Sans doute la première difficulté est le parti pris qui caractérise son analyse des textes d'Aquin :

> de ce brillant enchevêtrement un décodage pratiquement s'impose; un déchiffrement qui ne révélera sans doute pas tout, mais qui pourra quand même permettre une substantielle percée au fort de la forêt romanesque aquinienne. Or ce fort de la forêt, où se concentre et d'où surgit l'inspiration maîtresse du romancier, c'est la patrie québécoise humiliée et l'urgence ressentie de sa

---

[246] Ibid., p. 100.

résurrection.[247]

Il semble bien que l'on ait le droit de demander pourquoi il y a nécessité de déchiffrement du texte si l'interprétation sociologique, que l'on a déjà rencontrée tant de fois, est tenue pour primordiale. Encore plus surprenante est la méthode adoptée par de La Fontaine. Dans un premier moment il semble s'orienter vers une critique formelle des plus abstraites. Le texte de base de l'étude (le "texte-témoin" ou "texte-pilote"), choisi d'ailleurs en fonction de la thèse à prouver, est pris à la page 70 de Prochain épisode ("Ecrire est un grand amour. [...] Par mes mots je pose mes lèvres sur la chair brûlante de mon pays").[248] En ce qui concerne l'analyse du texte, elle se déroulera comme si le récit n'avait aucune fonction référentielle. Georges Bataille est cité pour appuyer le principe de l'interprétation désintéressée de l'oeuvre d'art : "La seule voie libérant l'objet fabriqué de la servilité de l'outil est l'art, entendu comme une véritable fin."[249] La contradiction avec l'intention avouée de G. de La Fontaine de relever une thématique nationaliste est évidente. Encore en contradiction avec cette intention est

---

[247] G. de La Fontaine, Hubert Aquin et le Québec, Montréal : Les Editions Parti pris, 1977, p. 22.

[248] Ibid., pp. 22-23.

[249] Ibid., p. 26. Citation tirée de Georges Bataille, La Théorie de la religion, Paris : Gallimard, 1973, p. 39.

son adoption du concept jakobsonien de la littérarité, car en ce cas c'est la fonction poétique du message, le message en tant que tel qu'il faut analyser.[250]

Dès lors le problème pour le critique est de trouver le moyen de lier ces théories à celle de l'interprétation sociologique, ce que La Fontaine fait de manière assez ingénieuse. Il fait valoir en premier lieu que la violation des règles de la simple communication est nécessaire pour que le message soit transformé en objet esthétique. Cette violation des règles amènera une révolution langagière et celle-ci, à son tour, provoquera une révolution sociale et politique. Aquin, pour ne pas être pris dans le système du couple dominateur-dominé accepte donc sa mission d'écrivain révolutionnaire, et c'est ce que La Fontaine se fait fort de démontrer en reprenant les théories de Lukacs, selon lesquelles le style d'un auteur est choisi en fonction de sa situation historique, et traduit l'intime liaison entre le sujet créateur et la réalité historique.[251] Autrement dit, La Fontaine souligne l'importance de la forme de l'oeuvre parce que c'est justement par son intermédiaire que le véritable message du texte sera transmis, et ce message, bien sûr, sera révolutionniare.

Mais l'auteur ne se prive pas d'une référence au baroque

---

[250] Ibid., p. 33.

[251] Ibid., pp. 35, 39.

pour faciliter le passage de la critique formelle à celle de l'oeuvre engagée. Selon La Fontaine l'écriture baroque est une composante essentielle de l'oeuvre d'Aquin. L'artiste baroque introduit dans l'oeuvre même quelque chose des apparences trompeuses inhérentes à la réalité. La définition du baroque utilisée ici est inspirée par Jean-François Maillard, pour qui la perspective baroque n'assure pas le monde réel, mais l'ébranle afin de donner aux apparences une réalité complémentaire et de "faire sentir la relation profonde qui unit l'être au paraître."[252] La Fontaine tire parti de cette conception pour assigner une valeur révolutionnaire à l'art baroque, et cite encore Jean Rousset pour appuyer son concept d'un baroque engagé :

> Il faut bien voir qu'il existe un paradoxe baroque : le baroque nourrit en son principe un germe d'hostilité à l'oeuvre achevée : ennemi de toute forme stable, il est poussé par son démon à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment qu'il l'invente pour se porter vers une autre forme.[253]

Il y a évidemment peu de rapport entre la citation de Rousset et l'emploi que La Fontaine en fait. Les conclusions de La Fontaine représentent l'aboutissement d'un

---

[252] Ibid., p. 47. Citation tirée de Jean Maillard, Essai sur l'esprit du héros baroque, Paris : Nizet, 1973, p. 24.

[253] Ibid., p.50. Citation tirée de Jean Rousset, la Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon, Paris : Librairie Corti, 1953, p. 231.

chemin tortueux allant de Jakobson à un art engagé, baroque et révolutionnaire que serait celui d'Aquin. Le peu de pertinence de cette conception des romans d'Aquin ressort des tentatives du critique pour la lier aux textes eux-mêmes. En ce qui concerne les deux premiers romans, l'interprétation de La Fontaine ne diffère pas de manière significative de celle de Patricia Smart. Mais il fait un rapprochement entre l'Antiphonaire et Trou de mémoire, en se basant sur un seul point de ressemblance (RR et Christine sont toutes les deux québécoises), ce qui l'amène à voir dans l'Antiphonaire des allusions un peu énigmatiques à l'aliénation du colonisé québécois; ainsi "la neuvième crise de Jean-William a lieu au Motel Hillcrest (colline parlementaire) à San Diego, Californie, en pays étranger (Ottawa)."[254] Il en va de même pour Neige noire où Sylvie devient un des avatars de K, c'est-à-dire le symbole de la femme-pays. Plus loin on apprend qu'un passage tel que : "On croit pénétrer la personne aimée; on ne fait que glisser sur la peau reluisante de ses jambes [...]" prouve "l'appartenance québécoise sous-jacente à l'affabulation romanesque."[255] Le moins que l'on puisse dire c'est que l'analyse de La Fontaine étonne plus par son ingéniosité que par sa fidélité aux textes, mais aussi qu'il ne fait peut-

---

[254] Ibid., p. 74.

[255] Ibid., p. 89. Citation de Neige noire, Montréal : Pierre Tisseyre, 1974, p. 186.

être que porter à l'extrême des abus de l'interprétation sociologique rencontrés chez d'autres critiques.

Anthony Purdy, en se concentrant sur un seul roman, et en en faisant une analyse sémiotique détaillée, ne réussit pourtant pas à se débarasser de ce même recours au baroque engagé d'Aquin, ni à éviter les lieux-communs de cette interprétation. Dans des préliminaires théoriques assez substantiels, il s'inspire des théories de Genette pour distinguer trois niveaux du récit et plusieurs points de vue narratifs, ou "instances diégétiques", dans chaque récit.[256] Ainsi, dans Prochain épisode, il y a un narrateur extra-autodiégétique et un narrateur intra-hétérodiégétique, c'est-à-dire un narrateur qui raconte son internement dans un asile et un narrateur qui invente une histoire d'espionnage, tous deux étant, bien sûr, le même personnage, mais ayant deux points de vue narratifs différents. Il y a donc deux récits dans le roman, celui du narrateur interné et celui de l'espion, et chacun comporte trois éléments : un point de vue narratif, un discours (plus ou moins comparable au style) et une histoire (intrigue).

L'étape suivante dans la formulation théorique de Purdy est l'observation qu'un récit a un coefficient de réussite

---

[256] Anthony Purdy, "Analyse d'un roman de Hubert Aquin, Prochain épisode. Une dialectique d'illusion", thèse de Maîtrise, Université Western Ontario, 1975, pp. 9-14.

qui est fonction de son pouvoir d'"illusion référentielle", un coefficient d'échec qui est à la mesure de son "illusion littérale", et que "l'illusion référentielle" est inversement proportionnelle à "l'illusion littérale". Autrement dit, le critère de la réussite du récit pour Purdy sera le degré auquel la fiction parvient à se faire passer pour la réalité, celui de l'échec du récit le degré auquel l'écriture se révèle dans sa réalité à elle, c'est-à-dire comme fabrication du récit, travail de l'écrivain. Dans Prochain épisode, "l'illusion référentielle" du récit second (l'histoire d'espionnage) tend à faire disparaître le récit premier (l'internement du narrateur qui invente l'histoire d'espionnage pour se distraire). De même, le discours (rédaction de la fiction) s'efface pour projeter l'histoire (la fiction elle-même) et créer "l'illusion référentielle". Inversement, "l'illusion littérale" du récit du narrateur interné qui invente un double fictif tend à mettre en évidence le processus de l'écriture créatrice en attirant l'attention du lecteur sur l'acte narratif lui-même.[257]

Ces préliminaires sont suivis par une analyse de l'essai déjà mentionné, "La Fatigue culturelle du Canada français". Purdy retient de cet essai l'idée de la mythomanie du Canadien-français, de sa tendance à "déréaliser" sa situation actuelle par la fiction, et de son sentiment de culpabilité ontologique. C'est préparer la conclusion que

---

[257] Ibid., pp. 15, 16.

"l'illusion référentielle" du récit est nocive pour lui, car elle est le moyen par lequel il échappe au réel. Pour Purdy l'ontologie du narrateur en tant que héros du roman d'espionnage n'est rien d'autre que l'ontologie de son peuple. Purdy en arrive à la position suivante :

> l'allégorie [entre le roman et la réalité québécoise] se révèle comme la résultante de deux lignes de force : au niveau thématique elle est le produit du conflit déréalisant entre la donnée révolutionnaire et les forces contre-révolutionnaires qui incarnent le mécanisme de la Loi [c'est-à-dire les lois du genre du roman d'espionnage qui préconisent la réussite éclatante du héros]; [...] En effet l'allégorie s'impose dans la mesure où l'illusion référentielle originellement projetée se voit contestée par l'illusion littérale et dans la mesure où la machine normative du roman d'espionnage, qui existe en puissance dans le récit second, renonce à fonctionner selon les règles.[258]

Autrement dit, "l'illusion référentielle" du récit d'espionnage, qui fonctionne suivant des lois précises, est compromise par l'intrusion de l'écriture angoissée de l'interné, et tout ceci est symptomatique de l'état d'esprit de l'écrivain colonisé, lui-même un symbole de toute une société.

Mais ce n'est pas tout, car dans la conclusion de la thèse de Purdy apparaît le concept d'un art baroque qui sert de médiateur entre la création littéraire et l'engagement révolutionnaire. Le rapprochement se fait par l'entremise de la théorie du baroque d'Eugénio d'Ors. Selon ce dernier il y a un éon classique qui correspond à l'humanité en état

---

[258] Ibid., p. 85.

de tonicité et un éon baroque apparaissant quand s'affaiblit cette état de tonicité. L'éon classique "produit dans la morphologie une sorte de cénesthésie" tandis que l'éon baroque "s'abandonne à sa multipolarité qui laisse déborder les riches et troubles sources du subconscient."[259] Ayant établi de la sorte l'inclination baroque d'Aquin, Purdy explique, en des termes sartriens, la raison d'être de cette représentation romanesque et baroque d'un esprit torturé. Selon Purdy le rapport entre l'auteur et la collectivité est le même que celui qui existe entre Oreste et le peuple d'Argos dans la pièce Les Mouches. L'auteur n'a rien à promettre au peuple que la liberté, c'est-à-dire le désespoir, mais il ne doit pas la lui refuser puisque c'est tout ce qu'il a à donner, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir. Dans ce sens la démystification par l'art baroque des structures mentales des Québécois a une fonction utilitaire qui est de leur donner leur liberté, même si la liberté est angoissante.

Même si l'analyse de Purdy est plus subtile que celle de P. Smart et de La Fontaine, elle a, comme elles, le vice d'obéir à une conclusion pré-déterminée dont le caractère idéologique demeure étranger à l'oeuvre et aux demarches

---

[259] Ibid. Purdy se réfère à Eugénio d'Ors, Du baroque, traduction de Mme Agathe Rouart-Valéry, Paris : Gallimard, Collection Idées-Arts, première édition 1935, nouvelle édition 1968, pp. 127-28.

critiques mises en oeuvre. Il existe pourtant des critiques qui, tout en acceptant la thèse du nationalisme ou du baroque d'Aquin, ne manifestent pas l'espèce de parti pris à la fois idéologique et d'eudémonisme qui caractérise les critiques que nous venons de considérer. Jean Ethier-Blais soutient que, dans Trou de mémoire, Aquin dépasse la thématique typiquement québécoise de Prochain épisode et se situe carrément, irréversiblement, dans le contexte global de l'Occident.[260] Cependant, à propos de Point de fuite, il semble changer d'avis. Selon Ethier Blais, Aquin assume dans ce livre "son destin de polichinelle culturel", mais la culture en question n'est ni la culture occidentale ni la culture québécoise en tant que telle, mais une culture inventée par certains auteurs. Il se demande, ironiquement, "si l'histoire du Canada français se déroule vraiment", car elle lui semble un prétexte "inventé par des hommes d'une intelligence suprême (Garneau, Groulx, Aquin) pour se donner une raison d'être".[261]

D'autres critiques partagent la déception d'Ethier-Blais. René Dionne voit dans Trou de mémoire une évolution sensible dans la thématique d'Aquin par rapport à Prochain épisode. D'après Dionne il s'agit dans celui-ci tout autant

---

[260] Jean Ethier-Blais, "Trou de mémoire, Québec 68, no. 14 (1968), p. 108.

[261] Jean Ethier-Blais, "Point de fuite : une pause d'Hubert Aquin", Le Devoir, le 30 janvier 1971, p. 9.

d'identité nationale que d'identité personnelle, tandis que dans Trou de mémoire il est question uniquement de l'individu, la pays étant réduit à un décor étranger "qui situe le révolutionnaire tout en l'internationalisant, mais ne l'engendre pas."[262]

Jean-Pierre Martel, dans une étude plus ample, juge qu'avec Trou de mémoire Aquin "surpasse, transcende le Québec". En même temps il se distingue des autres critiques étudiés en donnant une valeur universelle à l'art baroque d'Aquin, qui est un art d'illusion et de trompe-l'oeil. Martel souligne le caractère à la fois éphémère et lugubre du roman :

> Trou de mémoire, c'est la réflexion en miroir [...] d'une vanité costumée dont le caractère essentiellement funèbre menace sans cesse d'engloutir ce qui l'a dévoilée au monde. Le roman se détruit au fur et à mesure qu'il se construit.[263]

Le roman est donc une oeuvre superficielle, faite d'apparences, sa vérité est son paraître. C'est ce qui devient un véritable principe narratif, car le roman se rallonge indéfiniment en voulant toujours "authentifier l'inauthentifiable passage précédent." Pourtant, derrière les apparences réside le secret du texte, une interminable

---

[262] René Dionne, "Trou de mémoire", Etudes françaises, Vol. 4, no. 4 (1968), p. 446.

[263] Jean-Pierre Martel, "Trou de mémoire : ouverture baroque", Voix et Images, Vol. 8 (1974), p. 88.

suite de variations sur un même événement, la mort.[264] D'où le caractère lugubre du récit, qui cherche à montrer la mort derrière la façade trompeuse de la vie.

Le concept de l'anamorphose, de l'image déformée qui, vue d'un certain angle, révèle une image cohérente, appuie cette interprétation de Trou de mémoire. L'anamorphose dans le roman est basée sur le corps de Joan, qui ne paraît que par moments et qui est tantôt vivante, tantôt morte. L'art anamorphotique et l'esthétique baroque se complètent donc, étant donné que tous les deux obéissent au même principe de la création des masques ou des apparences afin de cacher la vérité horrible de la mort, mais de façon à ce qu'elle soit toujours présente :

> les vrais morts, nous dit Gracian, ne sont pas les cadavres dans les fosses, "ce sont ceux qui marchent sur leurs pieds et qui, partout, vont parmi nous [...]". Tel est le sens de ces singulières anamorphoses, ou portraits doubles d'un visage qu'il suffit de retourner pour le voir se changer en tête de mort : la réalité n'est qu'apparente et l'apparence se dissipe pour peu que se modifie le point de vue; on reconnaît alors dans le visage un masque et dans la vie un déguisement, si muable qu'un léger mouvement le fait passer de vie à mort.[265]

Condamnations du nationalisme aquinien

---

[264] Ibid., pp. 96, 74.

[265] Ibid., p. 102.

Ainsi Martel établit-il la possibilité d'une analyse du baroque chez Aquin sans le recours à l'idée un peu simpliste d'une identité entre le baroque et le Québec, selon laquelle interviendrait chez l'auteur un engagement politique. D'autres critiques ont fait le contraire : plutôt que de refuser l'interprétation nationaliste d'Aquin, ils lui ont reproché un engagement politique tiède et ambigu. Léandre Bergeron discerne dans les romans d'Aquin un romantisme qu'il condamne dans les termes les plus sévères, accusant Aquin d'avoir confondu thérapie et révolution, révolutionnaire et "cowboy révolutionnaire", de ne pas avoir montré au lecteur "le coeur du vrai révolutionnaire" et, en fin de compte, d'être un contre-révolutionnaire.[266]

Jean-Pierre Boucher n'est pas d'un autre avis. Partant de la thèse, déjà rencontrée, selon laquelle le refus de la littérature, traduit par une recherche de l'incohérence dans l'écriture, est exigé par l'engagement politique, il note la volonté persistante chez Aquin de faire de la littérature. Aquin n'est pas un authentique écrivain anarchisant puisque, au fond de lui, il veut être un grand écrivain français, la politique n'étant pour lui qu'un moyen de cacher ses véritables intentions. Il ne faut donc pas être supris que sa vie, "à quelque niveau qu'on l'interroge", soit un échec et que sa conduite soit celle d'un contre-

---

[266] Léandre Bergeron, "Prochain épisode et la révolution", Voix et Images, Vol. 6 (1973), pp. 123-29.

révolutionnaire.[267]

Certains critiques de Prochain épisode ont pu juger l'oeuvre avec le recul du temps et à la lumière des romans ultérieurs d'Aquin. Jean-Guy Rens montre l'effet qu'ont eu sur certains critiques ces textes qui ont semblé démentir l'engagement politique d'Aquin. Il voit dans le premier roman l'échec d'un texte romanesque, un échec voulu, mais aussi l'échec de toute une génération littéraire, celle des écrivains des années cinquante, et partant l'échec d'un grand espoir littéraire et révolutionnaire. Quant à Trou de mémoire et à l'Antiphonaire, ils ne contenaient rien d'autre qu'une "intrigue amoureuse assez fade et réduite à une sexualité abondante." En ce qui concerne le dernier roman d'Aquin, il va encore plus loin, parlant d'une Norvège "de dépliants publicitaires", d'un "parti pris de plus en plus bourgeois", et d'un érotisme à la Playboy, "c'est-à-dire sans téléologie".[268] Il en vient à regretter que l'on ait jamais qualifié Aquin d'auteur révolutionnaire :

> Avec un peu de recul, nous nous apercevons que la réputation révolutionnaire de cet auteur naît d'un seul article bien court, paru dans la revue Parti

---

[267] Jean-Pierre Boucher, "Faire la bombe . . . ou la lancer?" pp. 161-176 dans Instantanés de la condition québécoise, Montréal : Hurtubise (HMH), 1977, p. 176.

[268] Jean-Guy Rens, "Un double échec, littéraire . . . et politique", Le Québec littéraire II (1976), pp. 121, 122.

> pris. Depuis l'épisode grotesque de 1964 à l'Oratoire Saint-Joseph Aquin semble s'efforcer de se faire pardonner son passé "révolutionnaire" en rentrant dans le conformisme le plus anodin qui soit.[269]

De cet article excessif en sa volonté de renier Aquin, on retiendra deux choses : d'abord un durcissement de la critique nationaliste qui refuse d'admettre l'aspect esthétique du roman et juge tout en fonction d'une utilité sociale préconçue et d'un code éthique assez rigide, pour ne pas dire puritain; en second lieu la confusion prédominant dans l'appréciation des textes d'Aquin, car il faut bien dire que ce que Rens attaque, en plus de l'oeuvre d'Aquin, c'est la critique qui en a été faite, avec sa tendance à faire d'Aquin un héros de la révolution. Le fait que l'auteur n'a pas, dans les romans postérieurs à Prochain épisode, suivi la voie dessinée pour lui par la critique québécoise oblige celle-ci à une constatation déplaisante. La critique nationaliste a dû reconnaître que révolution et esthétique ne sont pas compatibles, une esthétique révolutionnaire n'intéressant pas directement la société et une révolution conçue dans des termes esthétiques n'ayant pas de sens en dehors de l'art. D'où la déception dont semble faire preuve Rens, qui reproche à Aquin de ne pas se conformer à une réputation d'artiste révolutionnaire et engagé politiquement, réputation créée pour Aquin par une critique qui s'est par la suite sentie trahie par l'artiste.

---

[269] Ibid., p. 122.

CRITIQUES ESTHETIQUES

La sévérité des critiques pour les romans postérieurs à Prochain épisode s'explique donc moins par les textes eux-mêmes que par l'impossibilité d'appliquer au texte un système de lecture préétablie, et l'on voit que ce qui empêche la critique idéologique de se défaire de ce système, c'est, outre ses tendances nationalistes, le respect de la convention d'une explication devenue en même temps une facilité. Claude Beausoleil a assez bien caractérisé celle-ci dans un compte rendu de Trou de mémoire :

> Pendant longtemps le roman québécois a été confiné à un intérêt sociologique, le rapport du texte à son contexte. Dans cette problématique, tout récit devenait un miroir, un témoin. Les erreurs, les failles de nos romans étaient excusables:excusées par la situation politique québécoise. Les affres de la conquête (une larme)! Le refoulement viscéral d'un peuple (deux larmes)! Le grand pays non possédé=notre incapacité à faire de la fiction valable (trois larmes)![270]

Trou de mémoire sort de ce moule : il s'agit d'un récit policier éclaté dont le dénouement, déconcertant, dérisoire, est pourtant réussi. Il faut donc, selon Beausoleil, interpréter Aquin en fonction des critères esthétiques et littéraires plutôt qu'en fonction d'une réalité qui lui serait extérieure. C'est ce que, après la parution de Trou

---

[270] Claude Beausoleil, "Lire, aujourd'hui", Hobo:Québec, nos. 16-17 (1974), p. 32.

de mémoire, plusieurs critiques ont tenté de faire, laissant pour compte la théorie nationaliste et essayant de revoir les textes d'Aquin dans leur spécificité.

Dans une certaine mesure, Prochain épisode a bénéficié de ce renouveau de la critique. Christiane Tremblay fait abstraction des éléments contingents du roman, c'est-à-dire de sa référentialité politique, et analyse le concept de la mort littéraire qui, pour elle, est au centre du texte. Le héros essaie "d'attirer dans le présent de la fiction les joies de l'avenir", ce qui a pour conséquence de faire de l'avenir le lieu de l'absence "car le rêve ou la projection n'existe qu'en fonction de la distance entre le littéraire et le vécu". La mort littéraire devient nécessaire puisqu'elle est le seul acte par lequel l'existence peut se donner en deçà de l'écriture, et du coup nier le néant et le hasard. C'est de cette problématique ontologique que naît le dédoublement du personnage en un héros et en un ennemi du héros, car le pouvoir du "je" est du côté du héros tandis que H. de Heutz est l'autre moi à qui il faut donner la mort afin de transcender la contingence de l'être. Mais l'acte rituel de donner la mort ne se produit pas et le roman s'écrit dans un mouvement perpétuel entre la mort à la fois poursuivie et refusée, entre ce qui fut et ce qui sera.[271]

---

[271] Christiane Tremblay, "Lecture d'Hubert Aquin : Prochain épisode", thèse de Maîtrise, Université McGill, 1971, pp. 94, 95-98.

De sorte que la conclusion de C. Tremblay reflète assez fidèlement les incertitudes de l'écriture d'Aquin dans Prochain épisode, car l'auteur, pris entre le désir de donner la mort et l'attachement au présent et à lui-même, n'a pas d'autre alternative que de se projeter hors de soi, "en dehors d'une littérature-refuge où le mot 'Fin' peut s'écrire mais non se faire."[272]

Ofelia Cohn-Sfectu et Alexandre Amprimoz se sont interrogés également sur la difficulté d'écrire du narrateur de Prochain épisode et ont proposé des interprétations opposées. O. Cohn-Sfectu juge que le narrateur, privé d'un avenir authentique par son emprisonnement, tente de s'en créer un, et de la sorte essaie de donner par l'écrit une cohérence à sa vie mentale qui sans cela manquerait de continuité. L'écriture donc n'est pas seulement le moyen de se défendre contre l'hostilité du monde réel, mais aussi la dimension à l'intérieur de laquelle l'homme peut exprimer sa créativité et triompher des contradictions du temps. Ainsi les efforts du narrateur sont essentiellement positifs, puisqu'il essaie, à partir du chaos de la réalité, de proposer un monde structuré et cohérent.[273]

---

[272] Ibid., p. 99.

[273] Ofelia Cohn-Sfectu, "To Write or to be Written? Hubert Aquin's Prochain épisode", Modern Fiction Studies, Vol. 22 (1976), pp. 449-50, 455.

Alexandre Amprimoz, par contre, conçoit différemment l'intentionnalité de l'écriture du narrateur. L'écriture est à la fois création et critique et le texte se présente comme l'essai d'élaboration d'une théorie romanesque. Cette théorie est fondée sur une dialectique fondamentale qu'Amprimoz présente ainsi :

> Le terme flamme ou ses équivalents sont employés 38 fois dans le texte. Ils sont presque toujours situés dans le voisinage du terme "eau" ou de ses équivalents. C'est ainsi que se développe dans Prochain épisode la dialectique entre l'eau (symbole de l'écriture et de l'échec) et le feu (symbole de l'inspiration et de l'action révolutionnaire).[274]

Cette dialectique est souvent traduite par l'opposition entre le narrateur et ses propres personnages, le narrateur étant torturé par son impuissance et envieux de l'indépendance de ses créations. Amprimoz cite un passage révélateur du roman, où l'auteur parle d'un de ses personnages comme s'il n'avait aucune prise sur lui :

> Hamidou s'impatiente, je le sens prêt à faire des folies : somme toute, il est déjà lancé. Mon futur est déjà en orbite. Je reste ici figé, bien planté dans mon alphabet qui m'enchaîne; et je me pose des questions.[275]

Selon Amprimoz, il devient possible de parler d'un

---

[274] Alexandre Amprimoz, "Le Logocentrisme de Prochain épisode : l'essentiel, l'irréductible d'une théorie scripturale", Présence francophone, Vol. 10 (1975), p. 94.

[275] Ibid., p 96. Citation de Prochain épisode, p. 9.

principe de composition qui ressemble à celui de Pirandello dans Six personnages en quête d'un auteur, puisque le livre est développé au fur et à mesure que se déroule le conflit entre l'auteur (l'interné) et ses personnages. Mais l'originalité d'Aquin est de laisser le conflit ouvert. En fin de compte il s'agit d'un auteur d'avant-garde qui éprouve de la difficulté à finir son roman d'une manière satisfaisante, et son échec est "l'image de Claude Simon échouant dans la veine traditionnelle avec Gulliver."[276] Cependant, même si la création au sens traditionnel, humaniste, n'est pas possible pour le narrateur, il lui reste toujours un dernier recours. A la différence d'un Baudelaire ou d'un Huysmans, il n'affirme pas qu'une fleur artificielle soit supérieure esthétiquement à une fleur naturelle. Au contraire, il y a une "inversion causale", puisque le narrateur "n'écrit pas le monde mais est écrit par ce derner." Ainsi il invente une passivité consciente, une théorie de l'écriture qui est aussi l'écriture d'une théorie.[277]

Certains critiques ont poursuivi cette analyse de l'écriture aquinienne à l'égard de Trou de mémoire. Lucie Brin d'amour juge que l'auteur fait de la révolution un idéal de vie, et qu'il est pris à son propre jeu, perdu dans un monde de drogues et d'hallucinations où le désordre est

---

[276] Ibid.

[277] Ibid., p. 100.

érigé en norme. Malheureusement la théorie du désordre est mieux illustrée par la critique de L. Brin d'amour que par Trou de mémoire. Nous rencontrons par exemple de tels passages :

> Fiction du réel? Réalité de la fiction? Pièges. En-vie, le texte (il)lisible, (in)scriptible en profondeur sur le corps. Etre dragué par le texte, circuler en son orbite. Le dévorer? Etre pris au piège qui discourt en désordres. [...] Car en effet, qui parle? Je parle. Moi, éditeur, moi Olympe, moi Rachel, moi? Moi le soleil.[278]

Non qu'il soit impossible de concevoir le roman comme une sorte de révolution d'écriture permanente ou se suffisant à elle-même. Mais on voit mal que l'on puisse concevoir la critique de la même façon. On préfère à cet égard la comparaison que fait Léo-Paul Desaulniers entre Trou de mémoire et le Nez qui vogue de Réjean Ducharme. Desaulniers voit dans ces textes deux façons dissemblables d'attaquer la convention de l'auteur omniscient. Tandis que Ducharme fait jouer "au superlatif et au tonitruant l'auteur et le lecteur", Aquin "abîme le sujet" afin de réaliser "un discours idiot et une machine à lecture".[279] Pourtant, si la prise de position du critique est ici plus claire, il

---

[278] Lucie Brin d'amour, "Sur Trou de mémoire. Le Révolutionnaire pris au piège", Voix et Images, Vol. 5, no. 3 (1980), pp. 557-58.

[279] Léo-Paul Desaulniers, "Ducharme, Aquin : conséquences de la mort de l'auteur", Etudes françaises, Vol. 7, no. 4 (1971), p. 408.

s'attache à la mise en valeur d'une écriture anarchique plutôt qu'à une analyse de son fonctionnement (un "discours idiot" ou une "machine à lecture" n'étant pas des formules d'une très grande puissance explicative) ou de sa finalité. Et il nous semble que nous pouvons admettre que celle-ci existe, puisque, dans sa tentative pour créer un roman suffisant en ce sens qu'il n'a besoin ni d'un monde référentiel ni d'une intrigue linéaire, Aquin vise à autre chose qu'à offrir une simple variation québécoise sur le nouveau roman français. De sorte que ce qui distingue les deux critiques précédents, c'est moins la solidité épistémologique ou conceptuelle de l'analyse, et moins la contribution qu'ils apportent à la compréhension du roman, que la volonté de situer la critique du texte à un niveau supérieur au conformisme sociologique.

Avec la parution de l'Antiphonaire la critique a dû se libérer de ce conformisme, et il est à noter que la plupart des critiques sociologiques se sont concentrées sur les deux premiers textes d'Aquin, ceux-ci étant les seuls où l'idée de la révolution soit vraiment en jeu, même s'il ne s'agit pas forcément d'une révolution politique. Mais en renonçant à la thèse de l'engagement politique, les critiques ont eu du mal à trouver une autre grille d'interprétation. Albert Léonard s'attache à montrer le goût du jeu formel chez Aquin, et y voit le témoignage de "l'évolution décisive du roman québécois vers son intégration dans le courant

littéraire mondial et la culture pluraliste qui est la nôtre au XXe siècle." Pour lui l'Antiphonaire est une oeuvre complexe, inquiétante, baroque. Au contraire de la plupart des critiques de ce roman, il ne déduit du titre aucun indice qui aide à comprendre la structure du roman, car celui-ci, "c'est de la dynamite littéraire."[280] C'est que la création littéraire chez Aquin est un combat livré au langage et aux structures narratives. De ce combat, de la virtuosité et de l'érudition de l'auteur surgissent de multiples formes narratives, non sans que soit perçue toute une gamme de résonances culturelles, il est vrai désinvoltes, liées à des mots rares, à des allusions à des idéologies ésotériques et à de multiples courants intellectuels. Mais ceci ne veut pas dire que l'oeuvre soit incohérente, si elle possède une sorte de cohérence contradictoire. Vu de l'intérieur le récit est brisé, chaotique, et cela en fonction du caractère même de la narratrice, qui se dit "fragmentaliste", "nullement encline à la représentation sphériciste de la réalité".[281] Elle considère qu'elle est impliquée sans doute dans un processus de "totalisation", mais qu'elle est obligée de procéder par

---

[280] Albert Léonard, "Un romancier virtuose", pp. 162-66 dans les Critiques de notre temps et le nouveau roman , Paris : Garnier, 1972, p. 162, 164.

[281] Ibid. Citation de l'Antiphonaire, Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1969, p. 218.

fragments et par conséquent n'atteindra jamais ni la totalité ni la plénitude. Ceci permet à Léonard de relever trois principes structuraux dans l'Antiphonaire : un principe basé sur le titre qui suggère les chants alternés de musique religieuse, principe que Léonard rejette; un principe de dispersion qui est attribuable à la virtuosité de l'auteur et à son rejet des formes littéraires traditionnelles; et finalement un principe supérieur par lequel le lecteur, qui est en dehors du "fragmentalisme" de la narratrice, peut voir le processus de "totalisation" qu'est le texte, c'est-à-dire une totalité en voie de se réaliser et dont Christine n'est que l'instrument.[282]

David Keypour partage l'avis de Léonard. Bien que la narratrice soit "fragmentaliste", l'auteur se sert d'elle pour présenter une vision totale de l'univers. Il travaille de la même façon que les peintres impressionnistes travaillaient avec les couleurs : "de même que le tableau se recompose par la synthèse des couleurs sur la rétine, de même l'univers romanesque s'échafaude par la totalisation qu'opère l'esprit du lecteur."[283] Ainsi n'explique-t-on pas les contradictions de l'oeuvre d'Aquin, on les légitime en se référant à l'impressionnisme plutôt qu'au baroque. Si le

---

[282] Ibid., p. 166.

[283] David Keypour, "Hubert Aquin : l'Antiphonaire. Structure et sens", Présence francophone, Vol. 6 (1973), p. 120.

lecteur veut savoir quelle est la nature de cette totalisation qui se fait dans l'oeuvre d'Aquin et comment elle influe sur la structure narrative du texte, il n'a qu'à se reporter à l'expérience de sa lecture, ou à la répéter. Ce n'est que de la sorte que le processus peut être reconstitué, puisqu'il existe non pas comme concept rationnel, mais comme quelque chose qui est en train de se faire et qui ne peut être réduit à des formules abstraites.

Il n'empêche que Keypour, peut-être précisément à cause de l'insuffisance de cette théorie, qui en fin de compte n'en est pas une, reconnaît aussi des structures narratives gouvernant la rédaction du roman. Après avoir montré qu'il y a autant de liens entre Christine et Renata qu'entre Antonella et Chigi, entre Jean-William et Zimara qu'entre Jean-William et Chigi, Keypour conclut à un jeu d'optique dans lequel les personnages ne coïncident pas définitivement les uns avec les autres, mais changent plutôt selon le regard qui les fixe à l'intérieur du roman. Cependant les épisodes de leurs aventures se dessinent selon des schémas identiques ou symétriques.[284]

Il pourrait sembler que cette symétrie démente la double thèse de la fragmentation et de la totalisation, si certains des faits rapportés dans le roman sont organisés selon un schéma narratif et non pas dans l'esprit du lecteur. Et

---

[284] Ibid., p. 129-30.

c'est sans doute la théorie d'un modèle narratif qui explique le mieux la constitution du roman, car la notion de totalisation est rapportée à Christine elle-même, plutôt qu'à l'organisation de la narration. Mais dire qu'il y a une structure de base qui régit les interactions des personnages ne signifie pas que l'on doive accepter le principe de symétrie de Keypour comme le seul possible. Selon Albert Chesneau le principe féminin s'identifie avec le mal dans l'Antiphonaire. Quant à la structure du roman, elle s'élabore "au fil des retours d'une situation modèle à trois temps." Il y a d'abord un acte de lecture ou d'écriture, ensuite un viol et en troisième lieu un meurtre rituel, modèle que Chesneau résume sous la formule de "La lecture qui tue."[285] Ce modèle, à son tour, est compris comme une parodie des trois moments du rituel de la messe définis dans le liber antiphonarius, l'introït, l'offrande et la communion, et cette parodie donne une allure iconoclaste au texte. Tout découle donc du premier viol commis par Carlo Zimara, et selon cette optique "fantastique" on aurait affaire au thème de la réincarnation expiatoire. C'est que Christine n'est pas le double de Renata, comme elle veut nous le faire croire, mais celui d'Antonella, et dans la partie moderne du récit Christine et son mari forment le couple victime. Ainsi, par son refus de

---

[285] Albert Chesneau, "Déchiffrons l'Antiphonaire", Voix et Images, Vol. 1, no. 1, (1975), p. 28.

dénoncer Jean-William à la police, Christine avoue-t-elle "l'horreur persistante de son crime d'autrefois envers Renata qui a précisément consisté en une dénonciation à la police."[286]

Comme à l'égard de Prochain épisode, des critiques se sont penchés sur l'intentionnalité de l'écriture d'Aquin dans l'Antiphonaire. Roland Bourneuf voit dans ce roman une alternance entre deux récits semblables mais, également, différents. Le récit de Christine et celui d'Antonella traduisent des "situations existentielles" identiques, mais aussi mettent en relief la "relativité de nos systèmes de pensée". L'écriture répond à un double projet, l'un voulant qu'un récit en appelle un second, les événements du passé donnant lieu à une répétition contemporaine, l'autre projet permettant à la juxtaposition des récits d'évoquer une réalité globale et ainsi de constituer une sorte de somme.[287]

Robert Mélançon s'oppose à cette interprétation. Les correspondances sont trop complexes pour être précisées et ne véhiculent pas une conception cyclique de l'histoire. En effet, les deux voix du roman font plus que se répondre,

---

[286] Ibid., pp. 30, 32, 33.

[287] Roland Bourneuf, "Un procédé narratif : les récits alternés", Canadian Review of Comparative Literature, Vol. 2 (1975), pp. 133, 132,137.

"elles s'interpénètrent pour engendrer une troisième voix, un super-récit qui assume tous leurs aspects, même les plus contradictoires, et qui les réoriente."[288] La véritable unité de l'Antiphonaire se trouve donc dans la virtuosité de la performance de l'écriture. Le lecteur y note le plaisir que prend l'auteur à citer et sa fascination pour des listes ou catalogues, plaisir en quelque sorte gratuit :

> Aquin prodigue les noms propres plus pour s'enivrer de leur musique, plus pour inscrire dans la trame de son texte l'impensé que leur méconnaissance propose, que pour évoquer les personnages estimables ou médiocres, les lieux remarquables ou nuls qu'ils désignent.[289]

Est donc mise en évidence une "surface scripturale" par laquelle le lecteur devient conscient de l'écriture aussi bien que de l'histoire qu'il essaie de suivre. En réalité Aquin veut contester illusions de la réalité en mettant en relief les artifices de l'écriture, et le but de ce dévoilement des techniques de l'écriture, et de la succession des tranches temporelles est de faire émerger la durée du texte. Celle-ci est encadrée par l'introduction impersonnelle et la double conclusion. Entre ces deux points de repère clairs se trouve le texte qui "ne peut faire que l'objet d'une performance de lecture, toujours inachevée, qui le fasse fonctionner."[290]

---

[288] Robert Mélançon, "Le Téléviseur vide ou comment lire l'Antiphonaire", Voix et Images, Vol. 3 (1975), p. 249.

[289] Ibid., p. 252.

Maurice Cagnon porte plus loin ce genre d'interprétation. Selon lui Aquin crée dans l'Antiphonaire la parodie du roman traditionnel :

> Aquin's collage of various narrative and discursive modes both structures his entire work and destroys all esthetics by assuming them parodistically. Rather than have recourse to an inner, univalent truth (psychological or moral) or to an exterior reality (sociological or political), language and writing reflect upon themselves in their own polyvalent economy.[291]

Dans l'Antiphonaire la parodie n'est pas une thématique statique, mais une subversion active de tous les thèmes du roman, qui sont à la fois affirmés et niés. De même que Mélançon, Cagnon souligne le caractère visible de l'écriture du roman, le fait qu'Aquin s'efforce de rendre évident le travail de l'écrivain. Par conséquent il devient possible de considérer l'Antiphonaire comme une oeuvre satirique : cette écriture contrapuntique est en réalité un dialogue suspect, en raison de l'alternance entre les poncifs littéraires et idéologiques et leur déformation par la parodie, la caricature et l'ironie.[292]

Somme toute, les critiques que l'on vient de voir sont assez élogieux à l'égard de l'Antiphonaire. L'accueil du

---

[290] Ibid., p. 262.

[291] Maurice Cagnon, "Parody and Caricature in Hubert Aquin's l'Antiphonaire", Critique : Studies in Modern Fiction, Vol. 19, no. 2, pp. 5-6.

[292] Ibid., p. 7.

roman n'a pourtant pas été entièrement favorable. Jean Bélanger trouve des ressemblances entre l'Antiphonaire et les autres romans d'Aquin, mais ne pense pas que la narratrice de ce troisième récit ait le pouvoir d'impact ni la force du je de Prochain épisode. En ce qui concerne les rapports de symétrie établis entre les personnages, ils semblent parfois artificiels, car le parallélisme de ces derniers tient à très peu de chose et relève d'une psychologie superficielle. Au total donc, un roman qui pèche par la facilité et qui répond à des motivations superficielles, comme en témoignent les mélanges de niveaux linguistiques qui révèlent chez l'auteur "une maîtrise déficiente de la langue."[293] Se référant au changement de point de vue narratif par lequel l'auteur, parlant à la troisième personne, cède la narration à Christine dans le deuxième chapitre, sans raison apparente, aussi bien qu'à sa première observation concernant l'impact du je, Bélanger marque sa déception :

> la distance que l'auteur maintient entre le je et l'oeuvre se répercute sur la distance que prend peu à peu le lecteur face au roman. Si l'auteur se retire constamment du jeu, le lecteur que nous sommes est bien tenté d'en faire autant.[294]

---

[293] Jean Bélanger, "Valeur des techniques littéraires employés par Hubert Aquin dans l'Antiphonaire", Etudes françaises, Vol. 6, no. 2 (1970), pp. 217, 218.

[294] Ibid., p. 219.

C'est un genre de boutade qui peut être plus facilement attribué au malaise du critique devant quelque chose de nouveau d'Aquin et d'incommode pour l'interprétation qu'à une analyse sérieuse, car l'infériorité du langage est affirmée plus qu'elle n'est établie. Par contre, ce début impersonnel du roman, ce premier chapitre écrit à la première personne, a déjà été qualifié de bavure par Albert Chesneau dans un article pourtant positif.[295] Jean Ethier-Blais condamne comme Bélanger certaines facilités du roman, et notamment la recherche des mots rares, la préciosité, une érudition superficielle et des renseignements inutiles et souvent de vérité douteuse. Il ajoute qu'il a l'impression que ce troisième roman a été écrit avant les deux premiers.[296] En effet, il semble que l'unité de conception du roman ne puisse pas être tenue pour acquise d'avance.

Ce manque apparent d'unité narrative persiste, mais en apparence seulement, dans Neige noire. Dans ce roman il y a confusion entre scénario de film et intrigue romanesque; de plus, il est difficile, peut-être impossible, de fixer un dénouement précis, ou bien d'identifier une voix narrative incontestable. Mais l'unité conceptuelle du texte n'en est pas moins assurée, puisque, s'il y a confusion, cela entre

---

[295] Albert Chesneau, article cité, p. 27.

[296] Jean Ethier-Blais, "l'Antiphonaire de Hubert Aquin, les procédés de rhétorique de Cornufacius", Le Devoir, 20 déc. 1969, p. 11.

manifestement dans les intentions de l'auteur, tandis que dans l'Antiphonaire il est possible, selon certains critiques, de discerner une maladresse de l'auteur. En même temps il faut souligner à propos de Neige noire, comme c'est le cas pour l'Antiphonaire, qu'aucun concensus critique ne s'est établi, qu'il n'y a aucune théorie qui fasse autorité, et que l'interprétation nationaliste et baroque ne semble plus du tout pertinente. C'est là l'opinion de Jacques Pelletier qui dans un compte rendu voit le temps au centre du roman.[297] Dans un article ultérieur il se dit d'accord avec Patricia Smart en ce qui concerne les deux premiers romans d'Aquin, mais soutient que déjà avec l'Antiphonaire les préoccupations de l'auteur ont changé, et qu'avec Neige noire la question nationale québécoise disparaît. Pelletier divise le texte en une partie qui serait un scénario et une autre qui serait le roman proprement dit, donnant une certaine priorité au roman :

> Le récit se présente en effet sous l'aspect d'un scénario de cinéma, texte premier qui est lui-même l'objet d'un narrateur second (en "voix off"), commentaires par lesquels le romanesque est vraiment injecté dans un texte qui, tel quel, aurait pu effectivement n'être qu'un scénario. C'est dans ces commentaires que figurent notamment les nombreuses réflexions sur le temps qui constituent le noyau thématique du roman.[298]

---

[297] Jacques Pelletier, "Neige noire, Livres et Auteurs québécois, (1974), p. 14.

[298] Jacques Pelletier, "Sur Neige noire, l'oeuvre ouverte de Hubert Aquin", Voix et Images, Vol. 1, no. 1 (1975), p.

Selon Pelletier le film est une autobiographie de Nicolas à partir du moment où il décide de le réaliser, et les événements réels, comme la mort de Sylvie, doivent se passer réellement avant de figurer dans la fiction cinématographique. Pelletier fait ainsi du roman le réel par rapport à une composition fictive, tout comme dans Prochain épisode le réel (la réalité du narrateur interné) sert de point de départ à l'affabulation du roman d'espionnage. Les techniques cinématographiques offrent aussi la possibilité de réaliser des économies dans la narration par la superposition des différents temps et lieux. Mais le temps continue d'être le thème principal du roman, et le temps est essentiellement destructueur. Ses ravages sont pourtant limités par la scène finale, de l'union idéale de Linde et Eva, et à un autre niveau par la fonction salvatrice de l'oeuvre d'art, à propos de laquelle l'auteur du roman dit : "Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma sémence d'éternité."[299] C'est sur cette résonance proustienne que se termine le roman, et le fait que le passage cité est le seul écrit à la première personne suggère que le commentateur du scénario n'est autre que l'auteur lui-même. Pelletier en conclut à la

---

22.

[299] Ibid., p. 25. Citation de Hubert Aquin, Neige noire, Montréal : Pierre Tisseyre, 1974, p. 254.

disparition du moi de l'oeuvre d'Aquin, ce qui indiquerait qu'il s'oriente vers une sorte d'objectivité après avoir dépassé la thématique nationale.[300]

Cette objectivité n'a pas échappé à l'attention d'autres critiques. Jean-Marc Piotte note l'impersonnalité du dénouement, remarquant que le roman, qui commence par une citation de Kierkegaard, se termine par une scène où "l'acte d'amour entre deux femmes préfigure le Verbe."[301] Cependant il n'approuve pas sans réserve le formalisme du texte, fait d'un scénario qui "n'est que jeux de caméra et symbolisme désuet." Il y a par ailleurs une regrettable tendance à l'abstraction et au narcissisme, car les femmes ne sont que l'ombre de l'homme qui, lui, n'est que le "reflet abstrait d'un être réel."[302]

C'est soulever une question importante relativement à la sérénité et au caractère idéal de la vision offerte par la dernière scène du roman : faut-il interpréter cette scène littéralement et y voir un dénouement heureux? Ou bien faut-il souligner que l'idéalisme de cette scène est une abstraction facile, résultant du narcissisme de l'auteur, et assurée par des techniques superficielles? François Ricard

---

[300] Ibid.

[301] Jean-Marc Piotte, "Neige noire," Chroniques, Vol. 1, no. 1 (1975), p. 82.

[302] Ibid.

a une façon assez particulière de concevoir cette ambiguïté. Pour lui Neige noire n'est pas l'esquisse ou le squelette d'une oeuvre à réaliser, c'est-à-dire un film, mais bien l'état achevé d'un roman auquel le cinéma fournit sujet, forme et sens. Par les réflexions sur le cinéma, Neige noire s'apparente à un art d'illusions, à un mode de vision baroque hanté par le superficiel, l'artificiel, l'irréalité. Il y a également continuité entre cette vision et l'utilisation de la feinte et du dédoublement. Dans ce récit fait d'illusions, Nicolas imagine le scénario de sa propre vie "pour dire et nier à la fois le meurtre qu'il a commis, pour s'accuser et tout ensemble s'innocenter".[303] Selon cette interprétation, il apparaît que la mort de Sylvie est réelle et que le scénario est une sorte de feinte qui permet à Nicolas d'en parler sans se révéler. L'écrivain joue dans tout ceci un rôle curieux, et c'est en lui plutôt que dans le texte qu'il y a ambiguïté. Il prend par rapport à son oeuvre une distance qui le met en mesure de mieux se voir, mais aussi de se protéger, de désamorcer son oeuvre, de lui enlever son caractère réel, mortel, et de mettre en évidence sa littérarité ou son irréalité. Ricard offre pour ce procédé une image frappante :

> C'est, dans la salle où l'on projette un film de vampires, le réalisateur de ce film se rappelant à lui-même, pour ne pas trembler, la machinerie qu'il a inventée pour produire toute cette horreur

---

[303] François Ricard, "La caméra comme instrument littéraire", Le Jour, 26 oct. 1974, p. 14.

[...][304]

La critique de Ricard semble pertinente, en ce qu'elle rejoint les préoccupations centrales de l'auteur, la confrontation du réel et de l'idéal, du virtuel et de l'immanent, du ludique et du tragique. Nous ne pouvons pas cependant examiner toutes les implications de cette théorie avant d'avoir fait notre propre examen des narrations d'Aquin. Il suffit pour le moment de noter que selon Ricard Neige noire possède, du moins pour son auteur, le pouvoir d'évoquer, ou mieux, d'établir un réel. C'est dire que l'oeuvre a non seulement une réalité qui vient de sa référentialité, ce qui est nécessaire pour la compréhension du texte, mais aussi une réalité autonome, qui vient de ce que le roman peut exister dans un ordre idéal sans se référer aux conditions extérieures à ce domaine.

Ce point de vue serait partagé par Thuong Vuong-Riddick qui insiste sur les confusions de genres, d'identités, de temps et d'espace, mais rappelle également qu'il y a une harmonie dans ce texte comparable à celle de la musique contrapuntique. Elle est d'avis que l'auteur s'efforce de disloquer la perception du réel du roman réaliste "pour ne plus laisser que ce module en mouvement et en combinaison perpétuelle, cet édifice baroque."[305]

---

[304] Ibid.

[305] Thuong Vuong-Riddick, "Neige noire : une esthétique de

T. Vuong-Riddick n'est pas la seule à avoir parlé de cet aspect de Neige noire. Richard Hodgson essaie de montrer "jusqu'à quel point le baroque répond aux besoins esthétiques d'Aquin."[306] Il relève plusieurs éléments allant en ce sens dans le roman, parmi lesquels l'oxymoron, "figure baroque par excellence" contenue dans le titre même, et la mise en abîme (le film dans le film). Sur le plan temporel il existe quatre éléments baroques, la métamorphose, le dédoublement, la fuite du temps et la décomposition due au temps. Sont aussi associés avec le baroque le miroir, principe de narcissisme, et le masque, le paraître qui cache l'être. Finalement, sur le plan thématique, on constate la complicité entre l'amour et la mort, ou bien entre le macabre et l'érotisme. Ces éléments sont réunis par une technique romanesque qui combine les procédés baroques et cinématographiques, et le résultat est une création particulière à Aquin, "le roman à métamorphoses".[307]

Patricia Smart poursuit cette recherche du baroque dans un contexte particulier. Renonçant à sa thèse d'un Aquin engagé elle le proclame "un des écrivains majeurs de ce

---

la transcréativité", Le Québec littéraire II, (1976), p. 119.

[306] Richard G. Hodgson, "Un roman à métamorphoses : éléments baroques dans Neige noire d'Hubert Aquin", Présence francophone, Vol. 21 (1980), p. 131.

[307] Ibid., pp. 132,134, 135, 136.

siècle."[308] Elle voit dans Neige noire essentiellement une version moderne du Hamlet de Shakespeare, version dans laquelle Aquin, par la fusion des styles baroque et classique, effectue la réconciliation du sacré et du profane. Selon P. Smart, Aquin a rassemblé dans Neige noire toutes les interprétations possibles de la pièce de Shakespeare et les a "soudées et métamorphosées en une vision qui non seulement prolonge et complète son propre univers de doubles-adversaires, mais encore répond à Hamlet à travers les âges en réinstaurant le sacré dans un monde en genèse continuelle.[309] Le roman, classique dans son aspiration vers le repos, baroque dans son affirmation du mouvement, exploite une ambiguïté de la pièce, les rapports entre Hamlet et Fortinbras. En effet, Nicolas n'est ni Hamlet ni Fortinbras, mais plutôt l'image inversée de ces deux "frères-ennemis" : à l'encontre de Hamlet il pénètre le mystère, "se laissant posséder par le vampire qu'Hamlet aussi avait senti en lui"; mais comme Fortinbras il ne meurt pas et reste en scène jusqu'à la fin du texte. Dans ce roman donc il y a une réponse à l'angoisse suscitée par Hamlet, il y a un retour au mystère chrétien, qui est le paradoxe de "l'incarnation du sacré dans le temps".

---

[308] Patricia Smart, "Hamlet ou la coïncidence des contraires", Etudes françaises, Vol. 11, no. 2 (1975), p. 151.

[309] Ibid., p. 154.

Finalement, ce retour au sacré est symbolisé par l'amour d'Eva et de Linda, qui est aussi une "image de l'échange entre Hubert Aquin et ses lecteurs."[310]

D.W. Russel conçoit d'une autre manière les rapports entre l'auteur et le lecteur. Selon lui une complicité est créée entre l'auteur du film et le lecteur au moyen des diverses descriptions d'actes sexuels. Ces descriptions sont utilisées pour séduire le lecteur, mais l'auteur en abuse et entraîne le lecteur dans des scènes sadiques. Ceci au point que le lecteur tend à rejeter le monde fictif que pourtant il a contribué à créer. Mais ce qu'il rejette est en fait l'illusion de réalité créée par le roman; comme lui, Linda Noble et Eva Voss rejettent la réalité du roman et vont vers un renversement du réel et du fictif. Ainsi, conclut Russel, "Eva and Linda become lovers and move into a new realm of fiction which represents a new reality for them and for the reader."[311] De la sorte est réinstauré le pacte entre l'auteur et le lecteur et on revient à la poursuite d'une réalité artistique transcendante.[312]

---

[310] Ibid., pp. 1157-58.

[311] D.W. Russel, "To Be or Not to Be : Creation and Destruction in Hubert Aquin's Neige noire", Journal of Canadian Fiction, Vol. 20 (1977), pp. 142-43, 144.

[312] Ibid.

TENTATIVES DE SYNTHESE

Nous en arriverons aux critiques qui ont tenté de donner une vue d'ensemble de l'oeuvre d'Aquin. Camille La Bossière porte à l'extrême la vision baroque du roman aquinien. Prochain épisode, le premier roman québécois à transcender les frontières du Québec, est une construction métonymique dans laquelle auteur, personnages et lecteur assument des masques et sont pris au piège d'une exploration ironique de la vérité de leurs rôles.[313] Quant à Trou de mémoire, son style relève du pur baroque, et le concept de la révolution y devient un cri indicible, reflétant une image dans laquelle des contraires fonctionnent comme des figures inversées les unes des autres. Dans l'Antiphonaire le passé et le futur se rencontrent et présentent une synthèse temporelle, synthèse qui signifie l'impasse baroque, la suspension des éléments discordants dans un cercle sans faille. Neige noire porte plus loin encore cette mise en perspective et arrive à une version renouvelée de la commedia dell'arte ou la coincidentia oppositorum.[314] C. La Bossière aboutit à ce point de vue :

---

[313] Camille La Bossière, "Hubert Aquin's Revolutionary Commedia dell'arte of Hell. A Baroque Impasse", Mosaic, Vol. 11, no. 3 (1978), p. 119.

[314] Ibid., pp. 121, 122.

> One of the conclusions of such a revolutionary or circular dialectic is, quite logically, an entropic synthesis or balance of opposites yielding zero, a stasis, the ontological analogue of which is death. Aquin's recent suicide appears pathetically and tragically in such a context.[315]

Comme C. La Bossière dans la fin de son article, Leonard Sugden se concentre sur les aspects personnels de la vie et de l'oeuvre d'Aquin, le comparant à Narcisse penché sur son étang.[316] Ses romans, essentiellement autobiographiques, ne se préoccupent de la réalité sociale et politique que pour les fins de l'art, et l'auteur ne s'émeut pas devant les problèmes de la classe ouvrière, des enfants ou des personnes âgées. Au coeur de la personnalité d'Aquin est un désir d'échapper à son passé, et de ne jamais rester trop longtemps en place. C'est ainsi que Sugden explique sa démission du R.I.N. et son départ de la revue Liberté. Aquin ne possède donc pas une personnalité, mais plutôt plusieurs personnalités contradictoires, où entrent l'esprit analytique, détaché, du rationaliste, une sensualité à tendances sado-masochistes, des convictions révolutionnaires et des tendances mystiques.[317] Aquin survalorise la sexualité et en fait le symbole de l'absolu. De même le corps, en tant qu'évidence première de la vie, devient un

---

[315] Ibid., p. 125.

[316] Leonard Sugden, "Hubert Aquin : Proteus in Despair", Essays on Canadian Writing, Vol 11 (1978), p. 75.

[317] Ibid., pp. 76-77.

objet de foi, et nous voyons dans l'oeuvre des personnages réduits à leurs dimensions animales. Il en résulte que l'auteur s'efforce de comprendre organiquement l'homme, dont le mystère se trouve dans des fonctions biologiques et biochimiques. Le style qui convient à cette recherche met à profit l'entropie ("an imbalance created through the introduction of an element of 'organized disorder' within a written system"), des structures binaires et des thèmes contradictoires.[318] Cependant, Aquin n'échappe pas au destin de l'écrivain québécois et la plupart des caractéristiques de son écriture peuvent être attribuées à son appartenance ethnique.[319]

Parmi les études plus amples, soucieuses de se rapprocher davantage des textes d'Aquin, est à relever celle de Christiane Berthiaume. Pour celle-ci il y a une double continuité dans l'oeuvre d'Aquin, une continuité globale entre ses articles critiques et ses romans et une continuité d'inspiration romanesque. Elle distingue dans les romans d'Aquin deux récits, le récit à proprement parler ou l'histoire, et le pararécit où l'écriture se prend pour objet de son propre discours.[320] Elle précise que le

---

[318] Ibid., p. 84;

[319] Ibid., pp. 87-88.

[320] Christiane Berthiaume, "l'Oeuvre romanesque de Hubert Aquin. La fiction comme lieu de résolution des contradictions", thèse de Doctorat de troisième cycle,

pararécit est un "discours théorisant le récit et l'écriture du récit en cours" et que ce discours "a pour caractéristique d'être intégré au cours du récit."[321] La fiction est donc le lieu où jouent les contradictions inhérentes à l'écriture romanesque, et bien qu'elle ne clarifie pas la nature de ces contradictions, celles-ci semblent s'exercer entre le pararécit, fabrication lucide de la fiction, et le récit, creation littéraire conventionnelle. L'aboutissement de la pratique du roman chez Aquin, c'est la destruction de la voix narrative et parallèlement l'apparition d'une fiction différente dans Neige noire, que C. Berthiaume décrit dans les termes suivants :

> Dans ce dernier roman le récit est et n'est pas tout à la fois : ce "double bind" tentera de se résoudre dans un scénario qui ne sera pas véritablement un scénario de film. La fiction reste toujours le lieu où se fera la résolution des contradictions : s'il y a lutte entre récit et narration--dans Prochain épisode--,un terme ne peut être exclu sans entraîner la disparition de l'autre. C'est là que le scénario apparaîtra--à l'état futur dans ce premier roman, pour se matérialiser dans le dernier paru. Mais on restera dans le cadre de la fiction où la synthèse se fera--Neige noire n'est pas un ciné-roman, mais un roman.[322]

Curieusement C. Berthiaume commence son analyse des romans d'Aquin par une étude de l'Antiphonaire. Dans ce roman le pararécit commence au deuxième chapitre, c'est-à-

---

Aix-Marseille I, 1976, p. 13.

[321] Ibid., p. 41.

[322] Ibid., p. 14.

dire quand commence la narration à la première personne, l'existence d'un "je" étant nécessaire à l'élaboration même du pararécit. C. Berthiaume établit à cet égard un point important, à savoir que le pararécit "se propose comme un discours sur le roman que Christine, la narratrice, écrit à partir du second chapitre."[323] Autrement dit la présence du pararécit ne devrait pas faire oublier le narrateur du premier chapitre, car celui-ci "ouvre la compréhension de la structure romanesque de l'Antiphonaire."[324] Le récit de Christine et son commentaire sur la composition du récit ne sont pas seuls constitutifs du roman, et celui-ci n'a pas forcément la forme d'une description clinique de l'épilepsie, comme Christine le dit. Mais si les commentaires de Christine ne donnent pas la clef du roman, comme le veut C. Berthiaume, celle-ci n'offre pas de véritable conception structurale qui remplace celle du fragmentalisme ou de la crise épileptique. Selon C. Berthiaume la multiplication des segments chronologiques révèle le travail de l'écriture, la fabrication du texte, et c'est dans "cet espace-temps aménagé entre les faits racontés et ceux qui vont suivre que se produit la narration."[325]

---

[323] Ibid., pp. 40-41.

[324] Ibid., p. 165.

[325] Ibid., p. 75.

C'est une observation qui pourrait sembler une évidence, et qui ne mène pas à une conclusion claire sur le roman, car il est précisé que le récit étant construit de manière à produire certains effets sur le lecteur, "le 'savoir' de la narratrice qui fonde la construction de ce récit est lui-même, peut-être, un effet de fiction".[326] Ce qui revient à dire que Christine est une création de l'auteur, ou bien du narrateur du premier chapitre. Mais les implications de cette création d'une narratrice à l'intérieur d'une narration ne sont pas explorées par C. Berthiaume qui n'a pas non plus d'éclaircissements à offrir sur le problème du caractère doublement fictif de Christine et de son écriture, premièrement en tant que création romanesque, deuxièmement en tant que création d'un narrateur premier.

Ces questions sont laissées en suspens. Parcourant en sens inverse l'évolution du roman aquinien, C. Berthiaume examine ensuite Trou de mémoire, où elle trouve également une tentative de destruction de la voix narrative. Le pararécit dans ce texte cache et mine le récit, afin que la langue ne soit plus comprise comme la propriété de l'individu, mais comme un fait général de la culture occidentale.[327] Selon C. Berthiaume, l'écriture ne devrait pas être l'apanage de l'individu, puisque le langage participe de la collectivité. En même temps est niée dans

---

[326] Ibid., p. 82.

[327] Ibid., pp. 117-20.

une certaine mesure la spécificité de l'écriture de Trou de mémoire. L'imprécision de l'interprétation vient d'une impuissance à dépasser de façon claire et significative le point de départ, qui est la thèse de l'élimination du point de vue narratif, puisque celle-ci n'entraîne pas l'abandon de la parole individuelle en faveur du langage de la collectivité, et n'est pas démontrée de manière convaincante.

En ce qui concerne le premier roman d'Aquin, il se termine sans qu'une conclusion en puisse être tirée, parce que ce que lui manque, c'est le scénario du prochain épisode. Mais c'est aussi ce qui prépare la conclusion, car le quatrième texte, Neige noire, reprend la problématique du premier et revient à la question du récit. Selon C. Berthiaume :

> Ce qui était à l'état latent à la fin de Prochain épisode--refus du récit, ébauche d'un scénario comme récit au futur antérieur--se matérialise dans le dernier roman, avec le scénario. L'apparition de ce dernier terme est donc l'aboutissement d'une recherche de l'écriture, et pas seulement un hasard de l'aventure romanesque. [...] Considéré dans sa potentialisation du récit, le scénario correspond mieux aux 'possibilités' multiples de l'écriture et de son discours.[328]

Tout ceci ne va pas sans soulever quelques difficultés. En effet, la thèse de la continuité dans les romans et les essais d'Aquin reste non démontrée. Non démontrée en ce qui concerne les essais, parce qu'à la suite de la plupart des

---

[328] Ibid., p. 157.

critiques d'Aquin, C. Berthiaume choisit les idées de l'auteur qui conviennent à sa thèse plutôt qu'elle n'essaie de dégager une continuité dans une carrière d'essayiste qui s'étend sur vingt-cinq années et comporte des étapes intellectuelles distinctes. Non démontrée en ce qui concerne les romans, parce qu'elle donne un résumé de chaque texte dans un langage à peine différent de celui de l'auteur, et n'arrive pas par conséquent à établir la pertinence continue de sa thèse du récit et du pararécit. A cet égard il est particulièrement difficile de voir où réside pour elle la continuité entre Prochain épisode, où la voix narrative est divisée en deux, Trou de mémoire, où cette continuité est escamotée, et l'Antiphonaire, où le pararécit réapparaît sous une forme différente de celle qu'il avait dans Prochain épisode. Le fait qu'elle procède à rebours, et qu'elle accorde une importance prépondérante à l'Antiphonaire, sans que cette importance soit justifiée par l'analyse, ne facilite pas l'acceptation de sa thèse. Finalement le lien qu'elle établit entre Prochain épisode et Neige noire repose sur une base logique très précaire, en raison de l'emploi fait du terme "scénario". Ce terme renvoie dans Prochain épisode à une révolution historique, politique, tandis que dans Neige noire il se réfère à un principe de composition romanesque. De sorte que les deux emplois du terme sont parfaitement opposés, puisque dans Prochain épisode il s'agit d'un sens métaphorique, tandis que dans Neige noire le mot "scénario" revêt son sens

premier de scénario de film.

En dépit de ces réserves, il convient de retenir ce qu'il y a de positif dans la thèse de C. Berthiaume. Pour une part, son analyse, soucieuse de retrouver la continuité de l'oeuvre d'Aquin, réussit à se dégager de l'interprétation nationaliste : car en dépit d'une référence rapide, dans sa conclusion, à la critique sociologique québécoise, dans l'ensemble de son étude elle s'efforce d'étudier les textes pour eux-mêmes. En second lieu, elle souligne l'importance des conflits et le jeu binaire des techniques narratives chez Aquin. Sa division du roman en récit et en pararécit, ou bien en récit et en discours, semble plus pertinente pour le roman aquinien que les divisions multiples que l'on a déjà notées dans d'autres analyses sémiotiques. Finalement, notons l'importance du point de vue narratif dans l'analyse de C. Berthiaume. Il semble acquis que le narrateur ou l'auteur tend à rendre son identification par le lecteur le plus difficile possible par la division en points de vue opposés. Cette tentative se rattache de toute évidence aux contradictions de la pensée d'Aquin et répond en même temps à une fonction romanesque. Cependant il ne semble pas que cette fonction réside dans la simple destruction de la parole de l'individu, au profit d'un libre jeu du langage.

L'analyse des paradoxes de l'écriture d'Aquin est au centre des études que Françoise Maccabée-Iqbal a consacrées au romancier. Pour rendre justice à l'analyse critique de

F. Maccabée-Iqbal, il faut reconnaître qu'elle essaie de mettre en évidence la richesse de l'oeuvre d'Aquin, même si nous nous intéressons surtout à la valeur synthétique de son analyse, en d'autre termes à la vue d'ensemble apportée sur les récits d'Aquin. Il nous est donc impossible de relever tous les aspects de cette critique, qui, aussi variée que les romans de l'auteur, ne se laisse pas facilement résumer. Il est néanmoins possible de faire état de la conception proposée par le critique sur l'évolution du roman aquinien, même si nous nous interdisons d'en rapporter le détail. Cette conception, l'auteur nous la livre dans l'introduction à sa thèse :

> La synthèse des trois romans révèle l'existence de l'un à l'autre d'un réseau de constantes et fait apparaître le cheminement du thème de la révolution. Ce dernier s'assimile dans Prochain épisode au changement politique instauré par la violence. Dans Trou de mémoire il se déplace vers la révolte anarchique d'un individu pour enfin s'orienter dans l'Antiphonaire vers la révolution culturelle.[329]

Cette analyse, faite avant la parution de Neige noire, met à profit la notion d'une esthétique baroque qui "incite à fuir la régularité du linéaire pour épouser la mobilité, la forme changeante en voie de métamorphose, l'ornementation, la prolifération, l'oeuvre ouverte."[330]

---

[329] Françoise Maccabée-Iqbal, "L'oeuvre romanesque de Hubert Aquin", Ph.D., Université de la Colombie Britannique, 1972, p. iii.

[330] Ibid., p. 367.

Mais l'idée du baroque n'est pas utilisée pour expliquer le phénomène de l'écriture d'Aquin : pour le critique, c'est le point de départ d'une analyse des motivations et des aspirations qui sous-tendent celle-ci. En premier lieu, il y a une mise en présence d'opposés qui, de façon ultime, se révèle être une "conciliation sans négation." En fait, il y a chez Aquin une recherche de l'unité, d'un centre qui soit un équilibre entre les deux opposés alternant du Même et de l'Autre. Dans cette recherche, qui d'ailleurs s'éloigne progressivement de la réalité socio-politique pour s'installer dans le monde de la fiction, il y a une évolution des deux termes alternants : dans Prochain épisode le Même c'est le révolutionnaire, l'Autre étant l'écrivain qui semble triompher à la fin mais qui laisse son triomphe en suspens, car il a peur d'être dupe de lui-même.[331]

L'expérience de ce premier roman provoque "un saut qui détermine le passage à l'expérimentation du deuxième roman."[332] Dans celui-ci la littérature engagée s'estompe et le besoin d'engagement se reporte sur l'écriture; la notion de conquête entre en jeu et il y a une lutte entre l'écrivain conquérant et la femme-écriture, celle-ci déjouant les plans de celui-là. Il y a à la fin victoire de l'écrivain sur l'écriture et défaite du révolutionnaire. Cependant la victoire comporte des risques : "Qui veut

---

[331] Ibid., pp. 367, 368, 370-71.

[332] Ibid., p. 371.

entendre le chant des Sirènes doit accepter de côtoyer la mort. Le Même et l'Autre devient alors une question de différance."[333] Cet emploi du terme derridien, la "différance", qui signifie découverte de la parole en tant que distanciation aliénante entre l'individu et le monde qui l'entoure, qui signifie aussi découverte ou conceptualisation de la mort, met F. Maccabée-Iqbal aux antipodes de Christiane Berthiaume pour qui la découverte de l'écriture signifiait réintégration à la collectivité. Finalement, il y a, dans Trou de mémoire, la suggestion de la possibilité de l'éternel retour, possibilité évoquée par des personnages ressemblants et une intrigue qui semble n'avoir ni commencement ni fin. Mais la répétition exacte est illusoire, ce qui mène à la critique du troisième texte.

L'Antiphonaire "déplace en direction de la réminiscence la question de la répétition." C'est donc un roman du souvenir, non pas dans le sens proustien du terme, mais dans le sens historico-culturel. Cependant, en raison de l'énormité de la tâche qui s'impose à l'écrivain, de l'étendue du champ de la mémoire, il y a "confusion, amnésie, brouillage de piste."[334] L'érotisme joue un rôle critique dans cette écriture confusionnelle car il s'y trouve le règne des dérèglements scripturaux que le critique compare au délire passionnel d'une narratrice qui se livre

---

[333] Ibid., p. 372.

[334] Ibid., p 373.

aux exercices de rhétorique comme on se livre à l'orgie.[335]

C'est dans le livre de F. Maccabée-Iqbal, qui porte sur les quatre romans d'Aquin, que nous suivons l'évolution de sa critique, non seulement en raison de l'addition de Neige noire à son champ d'investigation, mais aussi relativement à sa conception de l'écriture d'Aquin. Elle donne une importance accrue à la mort qui "s'immisce au sein de la vie" dès Trou de mémoire, mais qui peut être mise en échec par "une drogue toute-puissante, aux pouvoirs rédempteurs, l'écriture."[336] Il y a donc une certaine continuité discernable sous le rapport du concept déjà énoncé de la différance, si l'écriture est comprise comme une activité idéale par laquelle on échappe à la mort. Seulement là où, chez Derrida, l'écriture a surtout une valeur compensatrice, en ce qu'elle peut suggérer, mais non restaurer, un état d'innocence perdue, F. Maccabée-Iqbal accorde plus d'autonomie à l'écriture, en sa valeur de création idéale. Tout en soulignant la continuité de l'oeuvre d'Aquin, elle voit dans Neige noire comme un nouveau départ et une amélioration pour ainsi dire conceptuelle par rapport aux romans précédents, puisque ce dernier texte rompt "le cercle infernal du dédoublement" et réintroduit l'amour.[337] Il y a

---

[335] Ibid.

[336] Françoise Maccabée-Iqbal, Hubert Aquin, romancier, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1978, p. 2.

[337] Ibid., p. 3.

ainsi une mise en perspective de l'Antiphonaire, et, semble-t-il, une approche plus juste de ce troisième roman, car la thématique du souvenir et la confusion d'instants historiques ne suggèrent pas forcément une conception utopique du temps, compte tenu surtout de la note de fatalisme introduite par des enchaînements narratifs parallèles qui se terminent tous de façon tragique. Mais l'élément confusionnel décelé dans l'Antiphonaire est sans doute essentiel à la théorie du critique, car il réapparaît, avec une cohérence accrue, dans l'analyse de Neige noire :

> La fiction se dénouera sur la découverte de Dieu et la fusion au cosmos, l'extase finale résumant que l'Amour se définit ferveur sensuelle et spirituelle, ce qui s'exprime dans la confusion des langages mystique et érotique du passage terminal.[338]

C'est dans ce contexte que, selon le critique, la problématique du Même et de l'Autre est résolue dans Neige noire, où l'auteur utilise l'amour homosexuel pour symboliser l'union idéale des contraires :

> Le don mutuel dépasse le tribadisme pour atteindre les cimes de la béatitude religieuse. Pénétrées de semence féminine et du souffle de l'esprit, deux femmes ne font plus qu'une et s'auto-enfantent, réalisant ainsi, à l'image du Christ et de Dieu le Père, l'union parfaite du corps et de l'âme.[339]

C'est une conclusion qui est le fruit d'une analyse psychanalytique des développements de l'intrigue. La première amante de Nicolas, Sylvie, le trahit et introduit

---

[338] Ibid.

[339] Ibid., p. 237.

le mal à l'intérieur du couple. Par la scène de meurtre et d'anthropophagie, la Sylvie dévoreuse est transformée en Sylvie nourricière. Mais puisque Sylvie représente la femme-écriture déjà décelée dans les romans précédents, du même coup c'est également l'écriture qui devient nourricière. Et en fin de compte, c'est le rêve d'amour qui donne naissance à la femme-écriture.[340]

Dans des articles ultérieurs F. Maccabée-Iqbal poursuit sa critique, en ajoutant notamment des détails à son interprétation psychanalytique de Neige noire,[341] mais sans changer les lignes de force de son analyse. Le préjugé favorable de celle-ci n'est pas partagé par René Lapierre qui, tout en insistant, comme F. Maccabée-Iqbal, sur la continuité d'inspiration des romans d'Aquin, pose la question de l'échec éventuel de l'écriture aquinienne. Dans un premier travail sur Prochain épisode, il divise le récit en récit pur et en écriture. Ces deux parties du récit ne peuvent pas coïncider : le récit pur est ce qui hante l'écriture, tandis que celle-ci est le support du récit, mais en même temps ce qui empêche précisément le récit pur de se réaliser. Le récit pur, selon la conception de

---

[340] Ibid., pp. 240-41.

[341] Voir par exemple "l'Antiphonaire" dans Le Québec littéraire II, 1976, pp. 67-103 et "Hubert Aquin, grand-prêtre de l'écriture", Québec français, décembre 1976, pp. 23, 26-28.

Lapierre, rappelle un peu le concept du dieu caché chez Pascal, tel qu'il est analysé par Goldmann : il est nécessairement secret, et l'écriture ne peut pas le nommer, car le révéler serait le détruire, lui ôter son pouvoir transcendant. Dans Prochain épisode, le récit pur est symbolisé par H. de Heutz. Tuer celui-ci serait s'assurer de la possession du premier, mais la possession du récit pur équivaut à sa disparition, car il doit demeurer mystérieux, sacré, et échapper à l'emprise de la raison dont le domaine est celui de l'écriture.[342] En effet, le narrateur est installé dans l'écriture et tente, dans un mouvement "spiraloïde et vertigineux", de capter le récit qui lui échappe nécessairement.[343] Lapierre soutient que les pouvoirs et les limitations de l'écriture d'Aquin sont ceux de l'esprit occidental qui veut "briser le mouvement pour comprendre l'unité, arracher le saule pour tenir sa vie entre ses doigts [...] Tuer pour posséder la vie, mais en retour se priver de vie."[344]

Il y a donc contradiction entre le savoir et le mystère, la raison et la vie, l'écriture et le Récit : tout savoir sur un récit c'est se condamner à ne rien connaître du

---

[342] René Lapierre, "Les Masques du récit : lecture de Prochain épisode", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1977, p. 15.

[343] Ibid.

[344] Ibid., p. 201.

Récit. On voit apparaître de nouveau le concept derridien de l'écriture comme supplément d'un état de conscience innocent dont nous conservons la nostalgie, avec cette différence que Lapierre remplace la conscience innocente par le Récit pur, la parole innocente. C'est de cette impossibilité pour l'écriture de représenter le Récit pur que naît le dédoublement de l'écriture aquinienne. Par ce dédoublement l'idéal du Récit est projeté dans le texte du roman et "s'inscrit comme une faille dans la production de sa propre existence."[345] Ainsi tout écrit récèle le projet d'une "dissidence avec lui-même" par lequel le Récit pur est constamment évoqué par l'écriture, mais jamais réalisé, puisque le réaliser, ce serait le ramener au cercle de la compréhension rationnelle, c'est-à-dire, le détruire.[346] La mort de H. de Heutz par exemple atteindrait tout le roman, car celui-ci n'existe que pour entretenir la possibilité de cette mort, qui est aussi la possibilité du Récit. Cependant H. de Heutz ne représente pas le terme ultime de l'oeuvre, il est plutôt l'obstacle à la rencontre du héros et de K, du profane et du mystique. Le fait que cette union n'est jamais réalisée témoigne de la faiblesse de l'écriture à apporter une telle synthèse du transcendant et de l'immanent, et de l'impuissance de l'esprit à retrouver un état originel de la parole, à retrouver une parole qui ne

---

[345] Ibid., p. 52.

[346] Ibid.

soit pas en même temps aliénation du monde.

Prochain épisode est donc le récit d'un échec, mais c'est un échec de l'écriture et de la conscience rationnelle. Dans son étude ultérieure des romans d'Aquin, Lapierre poursuit cette idée, mais souligne au départ l'enjeu existentiel de l'écriture d'Aquin :

> Ce saisissant spectacle d'une existence assujettie à la littérature, possédée par elle en dépit de la résistance qu'Aquin lui a longtemps opposée, a évidemment de quoi surprendre; quelque chose y dépasse en effet la définition strictement littéraire du travail de l'écrivain et signale chez lui l'existence d'une fascination supérieure pour ce qui ne peut pas être écrit, ce qui ne saurait être formulé. Le lecteur voit ainsi se développer devant lui une sorte d'oeuvre-non-oeuvre assez intrigante, une oeuvre où le désir d'écrire le dispute constamment au refus d'écrire, et où le silence, sans cesse, se profile sous les mots et les phrases, derrière le voile du langage.[347]

A cet égard, les rapports que l'auteur entretient avec le lecteur sont particulièrement révélateurs de la qualité obsessionnelle du roman aquinien. Selon Lapierre, si les romans d'Aquin essaient de régir toutes leurs lectures éventuelles, c'est parce que l'auteur veut circonscrire le lecteur et l'empêcher de s'évader dans un monde que l'oeuvre ne contient plus. C'est que les romans d'Aquin renferment le possible, plus qu'ils ne le livrent, et Lapierre cite à l'appui de cette observation un passage de Prochain épisode

---

[347] René Lapierre, l'Imaginaire captif, une lecture de Hubert Aquin, Montréal : Les Editions Quinze, 1981, p. 11.

:

> 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.[348]

Lapierre voit donc chez Aquin un conflit entre la raison et l'imaginaire, le Même et l'Autre, et dans ce conflit le narrateur aquinien a peur du second terme de chaque couple. Du premier roman jusqu'au dernier, l'auteur se soustrait de plus en plus à "l'attraction de son propre imaginaire", et l'écriture d'Aquin semble tenir à nier sa propre réalité. Le critique en conclut à une "marche révoltée mais incessante du récit vers le silence et la mort inscrits au fond de son propre langage."[349]

Ainsi, Lapierre rejette la notion d'oeuvre ouverte que beaucoup de critiques appliquent d'une façon ou d'une autre à son oeuvre, puisque pour Lapierre les ouvertures, les masques, les jeux de miroir et les répétitions d'Aquin ne correspondent qu'à une série d'illusions. Celles-ci dissimulent la véritable nature d'un esprit qui refuse de prendre son essor dans l'imaginaire, qui se replie sur lui-même pour ne pas avoir à se risquer dans un domaine échappant au contrôle de la raison. Ce qui n'est pas moins important est que Lapierre suggère qu'Aquin ne s'est jamais défait de ses préoccupations d'étudiant : fascination pour

---

[348] Ibid., p. 20.

[349] Ibid., p 16.

la mort, besoin d'idéal, rejet du réel. Autrement dit, Aquin est un idéaliste, mais un idéaliste qui rejette ses propres rêves comme ne pouvant pas résister à la pesée du réel. Finalement, entrent en jeu l'esprit de sérieux d'Aquin, son refus de jouer, d'accepter et de jouir de la contingence de la création littéraire, son besoin de justifier l'écriture. C'est une caractéristique qu'Aquin partage avec la plupart des écrivains québécois des années soixante qui n'arrivent pas à reconnaître leur évolution au sein de leurs contradictions "comme jeu".[350]

Il y a donc chez Aquin l'affleurement d'un idéal, toujours en puissance, mais jamais réalisé dans ses romans. Dans Prochain épisode, le héros du roman d'espionnage et son adversaire H. de Heutz se ressemblent à tel point que l'on peut parler d'une "relation exclusive au Même, tout à fait contraire à la relation de l'Autre qui cherche à s'établir, malgré toutes sortes de reculs, entre le narrateur et K."[351] Aquin ignore le côté ludique de ses intrigues dédoublées et de ses mises en abîme. Tout a fonction chez lui, et sa visée est, selon Lapierre, l'occultation des pouvoirs de l'imaginaire. Dans Trou de mémoire, par exemple, il y a l'inscription de la mort au centre du roman, celle-ci restant cachée par une intrigue compliquée à souhait. La mort renvoie à la thématique de la disparition, déjà

---

[350] Ibid., p. 38.

[351] Ibid., p. 42.

présente dans Prochain épisode, mais introduite d'une manière légèrement différente dans Trou de mémoire. Si la mort de H. de Heutz figurait la possibilité d'une renaissance et un espoir d'avenir, dans Trou de mémoire elle figure "un enfermement plus radical de la parole à l'intérieur de son impuissance."[352] Le texte est hanté par une atroce vérité, une lucidité dangereuse qui le condamne aux masques et à la duplication, un secret qui à la fois oblige et empêche d'écrire. Il s'agit du secret de l'Autre, et de la peur et du désir mêlés d'y accéder, joints à la difficulté d'échapper au Même. Car l'Autre est Joan, et Joan c'est l'écriture. Lapierre semble se référer ici à l'écriture en tant qu'activité compensatrice rendue possible, et même nécessaire, par la perte de l'écriture idéale ou de la parole naïve.

L'analyse se poursuit à propos de l'Antiphonaire, où cette fois c'est Christine qui représente l'Autre; mais dans ce roman c'est l'Autre qui est en possession de la parole. Christine est la narratrice qui n'a pas à être l'Autre, puisqu'elle l'est déjà en tant que femme. Cependant dans le cours de sa rédaction, elle se révèle comme Autre et c'est cette révélation qui est à l'origine de sa mort. Elle le reconnaît elle-même quand elle dit "Je ne me connais plus; je ne me reconnais plus. [...] Je suis devenue une

---

[352] Ibid., p. 59.

autre."[353] Il y a donc une tentative avortée pour représenter l'écrivain en tant que femme, en tant que l'Autre, mais la "supercherie" ne tient pas et il apparaît peu à peu que le véritable écrivain se cache entre Jean-William et Robert, entre Chigi et le docteur Franconi. Ainsi l'Antiphonaire représente le "dernier état d'une dégradation qui va, depuis Prochain épisode, dans le sens de la déroute élocutoire."[354]

C'est selon cette optique que Lapierre comprend les complications et les techniques narratives de Neige noire, car la "dissémination de l'instance narrative dans le regard" permet d'oublier la mort, le néant, qui ont obsédé les narrateurs des romans précédents.[355] Neige noire est le roman de l'effacement du monde réel dans l'extase. Sylvie représente l'Autre, la femme-écriture, mais Sylvie représente aussi le Même, car dans dans ses rapports avec son père elle trouve une relation "parfaitement étanche, absolument protégée de toute contamination de l'Autre.'[356] L'inceste se produit après le commencement de ses rapports avec Nicolas,[357] et c'est à cause de ses problèmes avec

---

[353] Ibid., p. 86. Citation de l'Antiphonaire, p. 237.

[354] Ibid., p. 115.

[355] Ibid., p. 117.

[356] Ibid., p. 128.

[357] Ce qui, nous le verrons dans notre analyse de Neige noire, ne semble pas assuré.

Nicolas que Sylvie se réfugie dans les bras de Michel Lewandowski. Mais c'est l'Autre, la Sylvie-écriture, qui est sacrifiée rituellement, ce qui se conforme à une fatalité du roman aquinien par laquelle les noms appartiennent à la mort :

> Nicolas immole Sylvie à la désignation d'un amour qui devait taire son nom et Michel Lewandowski, peu de temps après avoir appris la mort de sa fille, se suicide.[358]

Il s'ensuit une nouvelle version du scénario de Nicolas par laquelle Eva Voss et Linda Noble entrent dans une union lesbienne et établissent une paix radieuse qui échappe au pouvoir négatif "de l'Autre, du possesseur, du meurtrier, du récit."[359] Mais il y a quelque chose de stérile dans cette paix, et le dénouement du roman ne réussit pas à dissiper la peur de l'imaginaire qui, selon Lapierre, caractérise l'oeuvre d'Aquin. Cette écriture obsédée par la mort et l'apothéose est aussi effrayée par elle-même, ce qui l'amène à une sorte de martyre manqué, car une différence fondamentale sépare l'écriture d'Aquin de "la figure rédemptrice, souffrante et glorieuse qui lui sert de modèle."[360] L'expérience de l'écrivain n'est pas souveraine et ne renvoie pas, comme celle du Christ, à un monde de la plénitude, mais à un monde du fragment. Cependant Lapierre

---

[358] Ibid., p. 129.

[359] Ibid.

[360] Ibid., p. 158.

semble attribuer cet échec non pas aux limitations de l'esprit humain, mais à une défaillance de l'écriture d'Aquin, qui, craignant l'espace inconnu d'une mort redoutable, remplace celle-ci par la contemplatation de ses propres limbes.[361] Le manque est donc au centre de l'écriture d'Aquin, et c'est par l'affirmation "rageuse" de ce manque qu'elle trouve le moyen de se maintenir. Il n'en reste pas moins que les romans d'Aquin demeurent pour Lapierre décevants, car ils trahissent l'espoir de la plénitude qu'ils semblent promettre et se muent en "un aveuglement ébloui de vide."[362]

---

[361] Ibid., p. 173.

[362] Ibid., p. 173.

CHAPITRE II : L'IRONIE AQUINIENNE

L'ESPRIT DE SERIEUX D'AQUIN

S'il y a en élément commun à la quasi-totalité des critiques s'attachant aux romans de Hubert Aquin, c'est l'esprit de sérieux qui les anime, leur besoin de blâmer ou de louer Aquin, de le juger en fonction d'un idéal ou d'une idéologie. Jean-Guy Rens, qui s'en prend à Aquin en vertu d'un idéal national, et Patricia Smart, qui l'exalte en fonction du même idéal, montrent la distance qui existe entre la rigidité de la critique et le caractère énigmatique, même inquiétant, au moins pour l'esprit rationnel, de l'écriture d'Aquin. Rappelons que dans le domaine de l'écriture un René Lapierre peut condamner Aquin pour sa timidité devant l'imaginaire, tandis que Françoise Maccabée-Iqbal admire la puissance et l'invention créatrices de ses textes. Nous n'oublierons pas les nombreux critiques qui justifient d'avance toute contradiction des textes d'Aquin en ayant recours à la notion providentielle du baroque.

Avant de s'interroger sur le sens des romans d'Aquin, il convient d'apprécier à leur juste valeur les complexités de ceux-ci. Ainsi croyons-nous utile d'introduire les points de vue de deux critiques qui récusent cet esprit de sérieux de la majorité de leurs confrères. En premier lieu Rosmarin Heidenreich qui, dans une thèse de littérature comparée, regrette certaines tendances des littératures canadienne et québécoise. Elle conteste la supposition de la spécificité nationale des textes et la notion d'une différence essentielle entre la littérature d'une culture en voie de développement et celle d'une culture traditionnelle.[363] Pour sa part, elle propose une étude théorique des stratégies narratives des romans canadiens et québécois, étude qui l'amène à des observations sur Prochain épisode qui l'éloignent de la critique déjà considérée. Elle voit dans ce roman une hésitation double, celle du héros qui n'arrive pas à tuer H. de Heutz et celle de la révolution qui ne survient pas. Peu à peu ces deux hésitations, qui sont à la base de deux enchaînements narratifs, se rapprochent et en définitive se confondent. Cette identité pose pourtant un problème, et, l'auteur insistant sur les rapports étroits entre le journal et le récit d'espion, la coïncidence entre

---

[363] Rosemarin Heidenreich, "Strategies of Narrative Communication in the Canadian and Quebec Novel Since 1945", thèse de Doctorat, Université de Toronto, 1983, pp. ix, x.

les deux dans une certaine mesure fait que tous deux peuvent s'annuler mutuellement, l'intégrité d'existence de l'un jetant un doute sur celle de l'autre.[364]

Selon cette optique le thème de l'hésitation, les structures parallèles et les identités paradoxales, ne se rapportent pas à la situation existentielle du Québécois, mais sont plutôt des principes de composition du roman, au même titre que la mise en abîme peut être un principe de composition du nouveau roman. De plus, ces principes ne sont pas signifiants, au moins de manière conventionnelle, c'est-à-dire qu'ils ne renferment pas un sens univoque. Telle serait la position de Maurice Cagnon. Celui-ci rejette le concept de l'engagement éthique d'Aquin dans une entreprise politique, mais refuse aussi l'interprétation purement esthétique de l'écriture d'Aquin.[365] Selon Cagnon il y a plusieurs possibilités de lecture de ses romans, aucune de celles-ci n'étant définitive :

> the anecdotal form is here plural, mobile, aleatory, pointing up its own ficitivity as game, the coincidental modes numerous, but all subsumed under the Quincian notion that the human mind is an "immense, complicated and indestructible palimpsest" in which each layer only appears to have buried the preceding; in fact none has perished, but rather all layers are simultaneously present and superimposed one upon the other. The palimpsest mechanism in

---

[364] Ibid., pp. 323-25, 328.

[365] Voir Maurice Cagnon, "Palimpsest in the writings of Hubert Aquin", Modern Language Studies, Vol. 8, no. 2 (1978), pp. 80-89.

> self-generative writing provides new textual possibilities by endless transformations and modulations of fictive elements from the allegedly "real" to the reflected or fantasized, constituting fictional space.[366]

Ainsi, selon ces critiques, il est possible non seulement de récuser l'univocité des interprétations des textes d'Aquin, mais aussi de douter de l'existence d'un sens concret, vérifiable et démontrable en son oeuvre. Nous ne voudrions pas aller jusqu-là. Il nous semble que s'il n'y a pas chez Aquin un esprit de sérieux, il y a tout de même un fond sérieux, un sens global de l'oeuvre. Aussi, même dans l'étude des romans successifs d'Aquin nous verrons qu'il y a certaines constantes dans ses narrations et une certaine continuité d'un roman à l'autre. Néanmoins, dans notre analyse des textes d'Aquin nous essaierons de mettre en relief un élément essentiel de sa pensée romanesque, un élément qui explique à la fois les aspects parodiques de

---

[366] Ibid., p. 82. A la page 88 de Cagnon nous trouvons la note suivante : "See de Quincey's Suspira de Profundis. Cf. Gérard Genette, 'Proust palimpseste' in Figures (Paris : Seuil, 1966), pp. 39-67, who quotes Baudelaire's translation from the above in support of his analysis of the phenomenon in Proust's work. In Trou de mémoire, de Quincey is the favorite author of character Ghezzo-Quénum, alias author P.X. Magnant alias the editor:narrator:scriptor. Character:editor RR similarly evokes de Quincey."

l'oeuvre, les structures dédoublées, la mise entre parenthèses des concepts traditionnels du réel et les signes évidents de l'esprit frondeur de l'auteur. Cet élément, suggéré par les deux critiques que nous venons de voir, et implicite dans la quasi-totalité des écrits d'Aquin, cet élément, nous l'appelons l'ironie.

POUR UNE DEFINITION DE L'IRONIE AQUINIENNE

Assurément, l'important dans une analyse de l'ironie ou de l'ironie aquinienne est de la définir. Cette définition est extrêmement malaisée, du fait que nous nous trouvons dans l'obligation de faire droit à la fois à l'ironie aquinienne et à l'ironie entendue dans son sens général. Or, le domaine de l'ironie est assez vaste. Pour notre part nous cherchons une définition maniable, qui nous aide à cerner les manifestations de l'ironie chez Aquin tout en répondant à une théorie générale de l'ironie. Dans ce but, nous proposons de distinguer deux possibilités d'expression ironique chez l'auteur, l'une traditionnelle et l'autre métaphysique.

Par une ironie traditionnelle nous entendons une ironie qui a un sens satirique ou parodique, qui, de plus, est spécifique, qui identifie une victime à punir, un abus à

corriger, une absurdité à dénoncer, un ridicule à dévoiler. C'est une ironie qui suppose l'existence d'une complicité entre l'auteur et le lecteur, complicité par laquelle, si rien n'est dit, tout est compris. Par contre, dans une ironie métaphysique, même si l'élément de communication entre auteur et lecteur demeure, élément sans lequel l'ironie n'aurait pas de sens, l'exercice de l'ironie n'a pas de but spécifique ni de sens utilitaire. L'ironie signifie plutôt une attitude devant le monde et souvent, en même temps, une éthique et une esthétique paradoxales, glissantes, sinon impossibles à cerner.

Ce sont des définitions à la fois pratiques et provisoires. Elles nous aideront à démêler certains éléments de l'ironie d'Aquin et vont aussi s'enrichir en cours de route. Nous donnerons des exemples de ce que nous entendons par ces deux types d'ironie. Mais nous voudrions commencer par souligner le caractère universel de notre essai de définition. Tandis que l'ironie traditionnelle est aussi vieille que la littérature, l'ironie métaphysique est relativement récente. Recourent à une ironie traditionnelle un Socrate feignant l'ignorance devant la belle assurance des Sophistes, un Pascal fustigeant les Jésuites, un Voltaire approuvant l'autodafé comme moyen efficace d'arrêter les tremblements de terre. L'ironie en tant que métaphysique, et accessoirement en tant qu'esthétique, ne fait son apparition qu'au commencement du XIXe siècle avec

l'ironie romantique, que l'on définit ainsi :

> Pris dans les jeux de l'être et du paraître, fouetté par les lumières à éclipses des significations, des reflets et des présages, replongé ensuite dans l'indifférent ou l'absurde, l'homme ne sépare plus la plénitude du chaos. Et pour considérer sa propre vie, il aura toujours en réserve à la fois une larme et un sourire, une prière et une imprécation, un hymne et un chant funèbre. Les uns et les autres s'appliqueront aux mêmes objets simultanément, car tout est dans tout. Et la conscience de cette coexistence des contraires, cette lucidité qui voit se former et se dissoudre le mirage universel, perçoit ses ruses de décorateur, mais frémit en même temps aux appels du divin, compare dans un sentiment unique la majesté de l'ineffable et l'indigence de ses messagers, voilà ce que les romantiques ont appelé l'Ironie.[367]

Nous ajoutons à cette explication de notre division de l'ironie en deux phénomènes distincts l'appui d'un certain consensus critique. Kierkegaard, par exemple, dans son ouvrage sur Socrate, fait la distinction entre la compréhension traditionnelle de l'ironie socratique, la maïeutique par laquelle la feinte naïveté de Socrate sert à mettre au monde une vérité que son interlocuteur ne soupçonnait pas, et une ironie plus profonde, une ironie inquiétante :

> On peut, en effet, interroger avec l'intention d'obtenir une réponse qui donne pleine satisfaction, de sorte que plus on interroge, plus aussi la

---

[367] M. Boucher, "Ironie romantique", dans Cahiers du Sud, No. spécial sur Le Romantisme allemand, 1937, réédition 1949, p. 29, cité par René Bourgeois, l'Ironie romantique, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 15.

> réponse prend de profondeur et d'importance; ou bien, on peut interroger, non pas en vue de la réponse, mais pour épuiser par sa question le contenu apparent, et laisser ainsi un vide. La première méthode suppose naturellement une plénitude, et la seconde, un vide; la première est la méthode spéculative, la seconde, la méthode ironique.[368]

Or, nous ne disons pas qu'il faut accepter l'interprétation kierkegaardienne de Socrate, mais seulement qu'il devient possible de concevoir l'ironie autrement que dans un sens traditionnel, positiviste. René Bourgeois fait le même genre de distinction à propos de l'ironie romantique. Il y a une ironie "rhétorique" qui peut être soit un trope par lequel on exprime le contraire de ce que l'on pense et de ce que l'on veut faire entendre, une ironie qui est une figure de rhétorique où la parole est directement opposée à la pensée, l'ironie d'un Socrate, du moins du Socrate de la tradition, c'est-à-dire la feinte ignorance.[369] S'y oppose l'ironie romantique qui est avant tout "une faculté philosophique, qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel, compris dans un même mouvement. Elle est donc à la fois le sérieux et le non-sérieux, elle unit la nature et l'art, l'instinct et le

---

[368] Kierkegaard, le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, traduction française Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris : Editions de l'Orante, 1975, p. 46.

[369] Bourgeois, ouvrage cité, p. 8.

dessein."[370]

La critique américaine fait écho à cette distinction de deux ironies. Selon D.C. Muecke,

> It is not, [...] necessary that irony should be satirical and specific, singling out a victim who has offended against the mores of the community. Irony may be "metaphysical" and general, the ironist seeing the whole of mankind as victims of an irony inherent in the human condition.[371]

Wayne C. Booth suit de près la distinction de Muecke. Il identifie une ironie stable, ironie que nous avons appelé "traditionnelle" et que Muecke appelle "satirique"; en contraste avec cette forme de l'ironie est une ironie instable que Booth définit ainsi :

> The author--insofar as we can discover him, and he is often very remote indeed--refuses to declare himself, however subtly, for a stable proposition, even the opposite of whatever proposition his irony vigorously denies. The only sure affirmation is that negation that begins all ironic play : "this affirmation must be rejected," leaving the possibility, and in infinite ironies the clear implication, that since the universe (or at least the universe of discourse) is inherently absurd, all statements are subject to ironic undermining. No statement can really "mean what it says."[372]

---

[370] Ibid., p. 16.

[371] D.C. Muecke, Irony, Norflok : Methuen and Co. Ltd., 1970, p. 67.

[372] Wayne C. Booth, A Rhetoric of Irony, Chicago : The University of Chigaco Press, 1974, pp. 240-41.

Notre distinction de deux formes d'ironie n'a donc rien d'insolite. Ce qui peut sembler surprenant est la supposition que ces deux formes coexistent dans l'oeuvre d'Aquin. Nous prenons pour acquis que l'ironie métaphysique est une composante essentielle des narrations d'Aquin, mais pouvons-nous en dire autant de l'ironie traditionnelle? Est-ce qu'il y a par exemple une naïveté feinte chez Aquin? Y a-t-il des éléments de satire? Question plus importante : si nous concluons à des manifestations d'ironie traditionnelle, quel serait le but de cette ironie? Ce genre de question demande une illustration par l'exemple de ce que nous entendons par l'ironie telle que Hubert Aquin la pratique.

L'ironie métaphysique dominant dans les récits d'Aquin, il nous suffira de la reconnaître telle qu'elle se manifeste dans chaque roman, quitte à en approfondir le sens dans les chapitres ultérieurs. Dans Prochain épisode la source de l'ironie, ou la condition de son apparition, c'est le dédoublement intervenant au niveau de la narration : il y a conflit entre le récit du narrateur interné, raconté à la première personne, et le récit inventé par le narrateur, raconté également à la première personne, mais cette fois, conventionnellement au moins, héros du roman d'espionnage. Le conflit peut se résumer ainsi : le narrateur veut créer un roman d'espionnage qui sera différent du modèle du genre, et évitera la série des péripéties menant à la réussite

facile du héros ainsi qu'il en est chez des auteurs aussi divers que Balzac et Ian Fleming. Sans doute le héros adopte-t-il des critères conventionnels de réussite : efficacité maximum, supériorité physique, intellectuelle et morale dans les confrontations avec l'ennemi; liaison heureuse avec une femme, récompense méritée par la réussite dans le domaine de l'action. Mais, à la fin, la réussite du récit signifie l'échec du héros, tandis que la réussite du héros fait tomber le récit dans la banalité. D'où le dénouement qui résout le problème sur le mode ironique : les deux points de vue narratifs en deviennent un seul, ce qui perpétue les incertitudes au lieu de les résoudre et prolonge la possibilité des interprétations contradictoires plutôt que de les trancher. A cet égard notons que la synthèse des deux points de vue, celui du narrateur et celui du héros se fait de manière que nous ne puissions pas nous prononcer sur l'identité du narrateur, puisque, d'une part, le héros, inventé par le narrateur, devient réellement celui-ci, tandis que le narrateur, présenté d'abord comme point de repère dans le réel, devient par le dénouement une invention de la fiction au même titre que le héros créé par lui.

Dans Trou de mémoire ce brouillage des pistes de la narration par lequel il devient impossible de démêler le réel de la création, et le mensonge de la vérité, cette confusion créée volontairement par l'auteur est beaucoup

moins subtile, beaucoup moins organique que dans Prochain épisode. Cependant, les complexités créées dans ce texte et le côté artificiel de cette mise en doute de la vérité de la narration ne manquent pas d'intérêt sur le plan de l'ironie métaphysique. En effet, il y a deux récits dans Trou de mémoire, celui du meurtre de Joan, qui comporte des éléments de dédoublement, de parodie et de paradoxe semblables à ceux de Prochain épisode; et celui de la construction ironique du texte, en d'autres termes du drame d'un texte vidé de sens par sa propre narration.

En apparence l'Antiphonaire est le moins ironique des textes d'Aquin : une première lecture semble permettre au lecteur de distinguer, à l'intérieur du monde de la fiction, la vérité du mensonge. Mais deux facteurs situent le roman sur le même plan que les deux précédents. On tend en effet à oublier que le premier chapitre est rédigé à la troisième personne, et que c'est seulement par la suite que Christine entame une narration à la première personne. Aucune explication "rationnelle" de cette disparité n'est offerte dans le texte. Mais aussi, vers la fin du roman, le récit devient une parodie de lui-même, mettant en valeur, de façon outrée, les conventions du mélodrame.[373] Nous abordons ces deux problèmes d'interprétation du roman en en appelant à la

---

[373] Voir Maurice Cagnon, "Parody and caricature in Hubert Aquin's l'Antiphonaire", Critique : Studies in Modern Fiction, Vol. 19, no. 2, pp. 5-6.

même optique ironiste que nous avons adoptée pour d'autres textes, c'est-à-dire en admettant la création d'un monde imaginaire dont la vraisemblance et la logique interne sont mises en doute par des complexités et des dédoublements narratifs.

Avec Neige noire, nous rencontrons un problème dont la symétrie avec celui de Prochain épisode est sensible. En effet, tout comme dans ce premier roman il y avait conflit entre deux niveaux de fiction, celle créée par l'auteur et celle créée par le narrateur, création lui-même de l'auteur, il y a dans Neige noire un conflit entre deux formes du récit, le récit qui se présente comme scénario de film et le récit qui se présente comme roman à l'intérieur duquel il y a le scénario d'un film. Et nous verrons que ce conflit nous met au coeur même de l'ironie aquinienne. En effet, s'il s'agit d'un roman qui raconte l'histoire de la genèse d'un scénario de film, la mort de Sylvie, mort horrible, mais aussi hautement significative, cette mort est réelle et doit être comprise comme telle. Par contre, si l'ensemble du texte représente le scénario d'un film, alors la mort de Sylvie n'a pas cette plénitude de signification, est en fait dénuée de sens. D'où la nécessité de comprendre Neige noire comme l'aboutissement des techniques, de la pensée et de l'ironie métaphysique d'Aquin.

Mais, comme nous avons dit, l'ironie métaphysique est du moins facile à reconnaître. L'ironie traditionnelle d'Aquin n'est peut-être pas aussi évidente. Est-ce que, par exemple, le héros de Prochain épisode est le martyr symbolique d'une révolution qui n'aboutit pas ou correspond-il à la parodie à la fois du héros de la révolution et du héros du roman d'espionnage? Joan est-elle vraiment tuée dans Trou de mémoire,--en ce cas sa mort aurait un sens politique et métaphysique,--ou bien sa mort, invérifiable, n'est-elle que la parodie des lieux communs du nationalisme québécois et des poncifs mystiques? Est-ce que Christine est le symbole de la femme-écriture souffrante et inaccessible ou bien ne serait-elle que marionnette dans une tragédie bouffonne? Et finalement faut-il prendre au sérieux les sous-entendus freudiens des actions des personnages dans Neige noire, ou bien les comprendre comme un piège destiné à une critique friande de significations souterraines? Evidemment la réponse à toutes ces questions dépend dans une certaine mesure de l'analyse de l'ironie métaphysique, puisque le sérieux des détails de la narration peut être détruit par une ironie enveloppante, par une philosophie et une esthétique ironiques. Néanmoins nous pensons qu'il faut éviter de voir dans une attitude générale et dans les techniques narratives qui en découlent la totalité de la tentative ironique d'Aquin. Il y a, selon nous, solution de continuité entre l'ironie traditionnelle d'Aquin et l'ironie métaphysique, l'une dépendant de l'autre

et les deux existant dans une relation de complémentarité. Nous verrons deux exemples de l'ironie traditionnelle afin de montrer comment elle mène à une ironie plus poussée.

Nous ne pouvons pas relever tous les exemples d'ironie qui se trouvent dans Prochain épisode. Il suffit de montrer dans ce chapitre préliminaire comment d'une manifestation de l'ironie traditionnelle peuvent découler des conséquences globales. Dans ce premier roman donc nous trouvons un passage qui pourrait s'intituler "Au restaurant" puisqu'il s'agit du repas copieux que le héros du roman d'espionnage s'offre entre deux tentatives d'assassinat. Aussi important que le passage lui-même est sa situation dans le texte. Le héros a déjà été capturé par H. de Heutz qui lui a fait subir un interrogatoire. Le héros lui a débité une histoire de dettes écrasantes, de famille abandonnée et de projet de vol à main armée. Mais Heutz n'a pas le temps d'accepter ou de rejeter cette histoire invraisemblable car dans un geste désespéré le héros s'empare du revolver de Heutz, le force à se mettre dans le coffre de sa propre voiture, et l'amène ainsi à un endroit isolé où il pourra le tuer en toute sécurité. Intervient alors l'amorce de la thématique du dédoublement, car H. de Heutz, afin d'exciter la sympathie du héros, lui raconte la même histoire que celui-ci avait inventée pour détourner les questions de Heutz. Et tout comme Heutz n'a pas eu le temps de réfléchir aux boniments du héros, celui-ci n'a pas le loisir de déterminer la raison

d'être ou le sens profond de ce que Heutz lui raconte puisqu'il est interrompu par un bruit de voiture. Sans prendre le temps de vérifier l'origine de ce bruit, il prend la fuite, non cependant sans avoir aperçu une femme blonde au volant de la voiture. Courant à travers le bois, il trouve un sentier qui le mène à Coppet, où il s'arrête à l'Auberge des Emigrés pour manger.

Or, il ne s'agit pas, comme on aurait pu l'imaginer, dans les circonstances périlleuses où se trouve le narrateur, d'un simple casse-croûte. C'est plutôt un repas somptueux, du genre que l'on s'attendrait à trouver dans une rubrique gastronomique. Il y d'abord des crêpes fourrées au jambon accompagnées d'une bouteille de Réserve de Vidôme. Ensuite le héros se fait servir un poulet sauté du Mont Noir avec un Château Puidoux "du meilleur cru". Ceci est suivi d'une tomme de Savoie avec une "petite pointe de vacherin", arrosées d'un "Côtes du Rhône". Et pour finir un verre de Williamine "pour [se] remettre d'aplomb". Mentionnons pour mémoire que ce repas substantiel commence après une heure dix, heure à laquelle le héros entre, non dans le restaurant, mais dans le village, après être sorti du bois, et se termine vers deux heures cinq. Donc il y a tout au plus un laps de cinquante minutes.

Si ce repas est succulent pour le héros, il ne l'est pas moins pour le lecteur amateur d'ironie. Nous ne pensons pas uniquement à l'incongruïté d'un tel festin suivant de si

près une tentative manquée d'assassinat, dans des circonstances des plus énigmatiques; nous ne pensons pas seulement à la richesse du repas, ni à la quantité de vins consommée, ni même à la rapidité presque cocasse avec laquelle le repas est expédié. Il n'est point besoin de parler de la sensualité aussi enthousiaste que bon enfant du héros qui s'attaque "avec fébrilité" aux crêpes fourrées, qui savoure les vins fruités, tout au plaisir de manger et de boire. Ce sont, selon nous, autant de signes évidents d'une ironie traditionnelle. Nous nous intéressons plutôt à l'orientation particulière de cette ironie.

Dans un sens il s'agit de la même ironie réservée par Flaubert au personnage principal d'Emma Bovary. L'âme romantique d'Emma est mise en contraste avec la réalité quotidienne, tout comme dans Prochain épisode l'idéalisme révolutionnaire du héros fait un contraste ironique avec sa gourmandise. Mais le but est différent. Flaubert veut sans doute faire la satire de l'âme romanesque, mais il le fait d'un point de vue rationaliste, puisque derrière la critique ironique du romantisme s'affirment le goût de la sobriété, le sens commun. En d'autres termes, même si l'on peut relever l'ironie de Flaubert, on ne peut parler de son esprit ironique, dans le sens où il aurait une vision profondément ironique du monde et du réel. Par contre nous ne pouvons pas supposer que l'ironie dans le passage que nous venons de voir vise simplement à tourner en ridicule le

révolutionnaire, ce qui impliquerait qu'Aquin en tant qu'auteur possède une vision définie du monde. Il nous semble que l'important dans ce passage, aussi bien que l'ironie traditionnelle, c'est que cette ironie possède une portée plus générale.

Soulignons que ce n'est pas seulement le héros révolutionnaire qui est parodié dans ce passage. Le roman entier comporte des éléments d'une satire du roman d'espionnage pratiqué par Ian Fleming. On sait que le héros de Fleming, viril, efficace, subtil, pourvu des caractéristiques que le héros d'Aquin voudrait posséder mais ne possède pas, est également gourmand, et surtout connaisseur de vins. Mais il y a aussi dans ce passage des arrière-pensées, si l'on veut, philosophiques. Nous pensons à Candide, où, après le récit des malheurs de la vieille femme ou de Martin, où le pessimisme est cosmique, exagéré à souhait, il est question de prendre quelque chose à manger. Ce n'est pas seulement le corps qui prend le dessus. C'est aussi, sur le mode ironique, une manière de montrer le peu de prise que la pensée a sur la vie, que cette pensée soit pessimiste, idéaliste, révolutionnaire ou autre.

A la lumière de ce qui précède, nous dirions donc ceci du repas du narrateur : il se trouve certes dans ce récit des manifestations d'une ironie traditionnelle; mais aussi cette ironie est portée par une ironie générale, métaphysique et littéraire. Métaphysique parce que l'absence d'un point de

vue narratif visible, vérifiable, défini, fait que l'ironie a en quelque sorte un sens ouvert : on sait que c'est le révolutionnaire qui est la victime de l'ironie, sans pouvoir en tirer des conclusions fermes. On ne peut pas concevoir l'ironie comme un correctif qui vise à ramener une conduite excessive à des normes acceptables. Mais l'ordre littéraire n'est pas moins important ici. Nous sommes amenés à voir dans Prochain épisode non un roman qui vise le réel, et qui veuille le changer, mais un roman conscient de lui-même en tant que roman et qui conteste le réel, ou au moins sa conception rationnelle. En d'autres termes, après avoir lu ce passage, qui suit de près la mise en place du thème du dédoublement, il devient impossible de donner un sens univoque au roman, le roman n'est pas seulement subtil, il devient ironique.

Nous relèverons un autre exemple de l'ironie traditionnelle chez Aquin, emprunté à Trou de mémoire. Il s'agit d'un exemple beaucoup plus flagrant, celui des premières pages de ce deuxième roman, formées par la lettre d'Olympe Ghezzo-Quénum à Pierre X. Magnant.[374] Notons en passant la présence, dès le début, des signes de l'ironie métaphysique. Ce premier chapitre porte pour titre : "En guise d'avant-propos", ce qui est déjà miner la vraisemblance de la lettre, puisque l'on peut se demander qui en est l'auteur, Olympe ou celui qui a écrit "En guise

---

[374] Hubert Aquin, Trou de mémoire, pp. 7-17.

d'avant-propos". Semblablement, nous trouvons à la deuxième page de la lettre le passage suivant :

> Les coïncidences que j'ai décelées entre vous et moi n'ont rien à voir avec la sorcellerie, ni avec mon aptitude à tomber dans l'occulte comme on fait partie d'une nation [...] Trop de signes conspirent à m'ensorceler pour qu'il ne s'agisse pas d'un ensorcellement : pour tout vous dire, j'ai le sentiment que nous sommes, vous et moi, incroyablement frères.[375]

Il y a ici autre chose que l'amorce, encore une fois, du thème du dédoublement. Le fait que dans les deux premières pages il y a d'autres allusions à la mythomanie atavique d'Olympe ("les Fon sont très enclins à survaloriser tout ce qui est occulte"),[376] le fait que l'on peut voir dans cette description des "Fon" une allusion implicite à une certaine notion du peuple québécois, le fait aussi que tout le passage est d'une authenticité douteuse, en raison de l'impersonnalité du titre, tous ces facteurs se combinent pour donner à l'expression "incroyablement frères" une valeur ironique qui influe sur l'ensemble de la lettre.

Par la suite on trouve d'autres exemples du même genre. Une référence à "la puissance et [à] l'extraordinaire minutie" de la parole de Pierre X. Magnant n'est pas immédiatement compréhensible. Mais elle l'est peut-être en vertu du fait que Magnant, comme Olympe, est un "droguiste rédempteur" pour qui la réalité, "comprimé sécable, se

---

[375] Ibid., p. 8.

[376] Ibid.

mesure en milligrammes". Ce qui n'est pas surprenant, étant donné que le premier degré de la science du pharmacien est "l'art de disposer les tubes et les boîtes de médicaments 'artistement', l'art d'empoisonner les adversaires politiques".[377] C'est dire que nous nous trouvons, dans les premières pages du roman, en pleine ironie, dans un monde littéraire où les signes évidents de l'ironie traditionnelle sont rapportés à une ironie plus radicale, où l'ironie du personnage ne fait que mettre en évidence celle de l'auteur.

Rappelons que dans les analyses des romans d'Aquin qui vont suivre nous maintiendrons notre division en trois parties du récit du martyre. En effet, il nous semble qu'il y a de façon constante dans les romans d'Aquin le dévoilement d'une problématique métaphysique, la recherche d'une solution à cette problématique et la reconnaissance finalement de l'importance de la mort dans la résolution du problème. Toutefois, il nous paraît nécessaire de donner une importance primordiale aux manifestations différentes de l'ironie dans les récits d'Aquin, ne serait-ce que pour ne pas trop nous éloigner des intentions et des préoccupations fondamentales de l'auteur. Nous resterons donc également fidèle à nos définitions de deux formes de l'ironie, dont nous trouverons des signes tout au long de l'évolution romanesque de l'auteur.

---

[377] Ibid., pp. 9, 11, 13, 22.

CHAPITRE III : PROCHAIN EPISODE

LE PROJET DU ROMAN

Le premier roman d'Aquin peut être divisé en trois moments : les trois premiers chapitres où le projet d'écriture est défini; l'intrigue du roman d'espionnage qui est développée dans des chapitres suivants; un dénouement qui relie deux fils narratifs, celui du narrateur interné et celui de l'agent secret qui cherche à tuer H. de Heutz. Quelques remarques sur chacune de ces parties. Dans l'exposition du projet d'écriture faite par le narrateur interné pour port d'armes illégal, nous nous intéresserons surtout aux contradictions cachées de son discours, car ce sont des contradictions qui vont par la suite motiver l'intrigue du roman d'espionnage et, dans une certaine mesure, être résolues par le dénouement. En ce qui concerne l'intrigue elle-même nous nous concentrerons sur le récit du narrateur espion, afin d'y relever les nuances ironiques qui sont introduites soit par le narrateur interné soit par l'auteur lui-même. Enfin, dans le dénouement, nous nous efforcerons de montrer comment une première forme d'ironie rencontrée dans l'intrigue du roman d'espionnage, et que

nous appelons ironie traditionnelle, contribue à la création d'une ironie qui lui est supérieure, et qui clôt le roman.

le Projet d'écriture

"Tuer confère un style à l'existence", dit le narrateur de Prochain épisode.[378] Mais l'acte de donner la mort est si chargé de sens pour lui qu'il semble difficile d'imaginer son accomplissement. Il nous dira par exemple :

> Tuer! Quelle splendide loi à laquelle il fait bon parfois se conformer. [...] C'est ce possible continuellement présent qui, par son insertion inavouable dans la vie courante, injecte à celle-ci le tonus sans quoi elle se résume à une reptation asthénique et à l'interminable expérimentation de l'ennui.[379]

On voit pourquoi il est difficile parfois de se rappeler que le narrateur ne veut tuer que pour avancer la cause de la révolution. On retrouverait dans ce texte plutôt la teneur générale de la pensée de Blanchot, surtout telle qu'elle s'exprime dans l'Espace littéraire.[380] Car il

---

[378] Hubert Aquin, Prochain épisode, Montréal : Pierre Tisseyre, éditeur, 1965, p. 23.

[379] Ibid., pp. 22-23.

[380] Maurice Blanchot, l'Espace littéraire, Paris : Editions Gallimard, 1955. Voir surtout l'essai sur Kafka intitulé "Kafka et l'exigence de l'oeuvre", pp. 59-98.

s'agit, de la part du narrateur, d'un apprentissage de la possibilité de se donner la mort aussi bien que de tuer l'autre. Il exalte sa mission de se suicider "partout et sans relâche", encore que cette mission semble vouée à l'échec.[381] Pour le narrateur, comme pour Aquin, l'idée de la mort comporte une haute valeur symbolique, la mort doit signifier quelque chose, être un acte définitif. Mais en même temps la lucidité du narrateur lui fait respecter les lois de la vraisemblance. Il y a ainsi deux morts évoquées dans les premiers chapitres de Prochain épisode : une mort transcendante, qu'on l'apporte à soi-même ou à l'autre; et la mort en tant qu'assassinat politique.

En effet, le narrateur interné, avant son arrestation, s'était entraîné pendant des mois à tuer "le plus froidement possible et avec un maximum de précision." Cependant il ne cesse de préciser que l'acte politique est doublé d'un sens transcendant inédit :

> je brûle d'impatience en pensant à l'attentat multiple, geste pur et fracassant qui me redonnera le goût de vivre et m'intronisera terroriste, dans la plus stricte intimité. Que la violence instaure à nouveau dans ma vie l'ordre vital, car il me semble que, depuis trente-quatre ans, je n'ai pas vécu sinon comme l'herbe.[382]

Il y a donc disparité entre l'acte politique et le

---

[381] Aquin, Prochain épisode, p. 25.

[382] Ibid., p. 23.

résultat transcendant que l'on semble attendre de lui. Il est important de noter que le même genre de contradiction se retrouve au niveau de l'écriture. Le narrateur interné développe une métaphore de son écriture, la présentant comme une noyade, une plongée, une "ophélisation" dans les eaux du Rhône. Cependant cette métaphore débouche, elle aussi, sur l'idée de la mort nécessaire et rédemptrice :

> Ainsi, coffré en bonne et due forme dans mon concept métallique, sûr de n'en pas sortir mais incertain d'y vivre longtemps, je n'ai qu'une chose à faire; ouvrir mes yeux, voir follement ce monde déversé, poursuivre jusqu'au bout celui que je cherche, et le tuer.[383]

Donc, au fond de la noyade, la mission de tuer, et le salut attendu. Quant au lecteur, il doit comprendre l'idée de la mort à plusieurs niveaux. Il y a la mort comme simple assassinat politique, au niveau le plus modeste. Ensuite il y a la mort associée avec "l'euphorie assainissante" du fanatique, qui tue pour conférer un ordre vital à l'existence. Finalement, il y a une identification, au niveau de l'écriture, de la mort en tant que suicide et en tant qu'assassinat avec l'acte d'écrire. Ceci à son tour implique que la réussite de l'assassinat en tant qu'acte transcendant est liée à sa réussite en tant qu'acte scriptural.

---

[383] Ibid., p. 22.

Si tuer confère un style à l'existence, comme nous le dit le narrateur, c'est un acte qui est rendu pratiquement impossible par celui-ci en raison des sens opposés, paradoxaux, que revêt pour lui le projet de donner la mort. S'ajoutent à ces difficultés le contenu contingent de la narration. Mis à part les considérations plus ou moins abstraites que nous venons de voir, nous avons affaire à un narrateur interné dans un asile où il subit une cure psychiatrique. Cela en dépit du fait que la raison première de son incarcération est l'accusation de port d'armes illégal. Ainsi, en même temps qu'il combat la solitude et l'ennui, le narrateur lutte contre l'aliénation mentale, aliénation provoquée en partie par la cure même qu'il subit, mais aussi aliénation de dissident radical, aliénation de celui qui refuse la société à laquelle il appartient. C'est dans ce contexte aussi que le narrateur s'interroge sur le but de son écriture :

> Je n'ai plus rien à gagner en continuant d'écrire, pourtant je continue quand même, j'écris à perte. Mais je mens, car depuis quelques minutes je sais bien que je gagne quelque chose à ce jeu, je gagne du temps : un temps mort que je couvre de biffures et de phonèmes, que j'emplis de syllabes et de hurlements, que je charge à bloc de tous mes atomes avoués, multipliés d'une totalité qu'ils n'égaliseront jamais. J'écris d'une écriture hautement automatique et pendant tout ce temps que je passe à m'épeler, j'évite la lucidité homicide.[384]

Il a donc recours à une forme stable d'écriture, le roman

---

[384] Ibid., p. 13.

d'espionnage. Cependant, les indications qu'il donne sur sa propre manière de concevoir ce genre sont contradictoires :

> 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. Fort heureusement, une certaine paresse m'incline vite à renoncer d'emblée à renouveler le genre espionnage. J'éprouve une grande sécurité, aussi bien l'avouer, à me pelotonner mollement dans le creuset d'un genre littéraire aussi bien défini.[385]

Contradiction donc entre le besoin d'innover et celui de prendre refuge dans une forme littéraire sécurisante. Contradiction qui débouche sur une seconde, celle implicite dans le désir de s'évader dans la littérature et de se servir d'elle comme arme offensive dans une lutte contre le conformisme social. Par l'écriture le narrateur veut éviter la lucidité homicide et le désespoir, ce qui n'empêche que son roman soit fondé sur le désir de tuer, de se suicider et de se survivre à soi-même :

> Cracher le feu, tromper la mort, ressusciter cent fois, courir le mille en moins de quatre minutes, introduire le lance-flamme en dialectique, et la conduite suicide en politique, voilà comment j'ai établi mon style. [...] L'arme au flanc, toujours prêt à dégaîner devant un fantôme, le geste éclair, la main morte et la mort dans l'âme, c'est moi le héros, le désintoxiqué! [..] Me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission. [...] Encastré dans les murs de l'Institut et muni d'un dossier de terroriste à phases maniaco-spectrales, je cède au vertige d'écrire mes mémoires et j'entreprends de dresser un procès-verbal précis et minutieux d'un suicide qui n'en finit plus.[386]

---

[385] Ibid., pp. 7-8.

Les contradictions se multiplient. Nous savons, par notre état présent de la critique sur Aquin, que beaucoup jugent qu'il faut mettre les contradictions du texte sur le compte de la volonté de l'auteur de refléter la condition québécoise et ainsi d'amener la révolution. Par moments, mais par moments seulement, le narrateur semble abonder dans le sens des critiques :

> je me laisse à nouveau reprendre par l'incohérence; je cède à ce flot improvisé, renonçant plus par paresse que par principe au découpage prémédité d'un vrai roman. Je laisse les vrais romans aux vrais romanciers. Pour ma part, je refuse illico d'introduire l'algèbre dans mon invention. 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.[387]

Ce qui gêne le plus dans cette manière de reporter sur le plan national les problèmes de l'individu c'est l'arbitraire et l'extravagance du procédé. Il est difficile par exemple de concilier le passage précédent avec l'aveu du narrateur qu'il n'a cessé depuis l'âge de quinze ans de vouloir un beau suicide. Mais ce n'est pas seulement l'aspect personnel des conflits émotionnels qui l'obsède. Ce qui nous préoccupe, et ce que nous allons essayer de relever dans notre analyse du texte, c'est la poursuite d'un destin individuel soit par le narrateur interné soit par le narrateur espion, puisque nous croyons que c'est ainsi que

---

[386] Ibid., pp. 24-26.

[387] Ibid., p. 14.

l'on se rapproche le plus de la résolution des contradictions présentées dans les premiers chapitres du texte.

Nous résumons donc la problématique de l'écriture exposée dans les premières pages du livre. Il y a opposition entre la nation et l'individu, à un niveau assez superficiel, superficiel parce que la véritable contradiction n'est pas entre le révolutionnaire et le pays qui refuse de le suivre et qu'il faut amener à une prise de conscience de la colonisation, mais bien entre la lucidité du narrateur et son aliénation émotionnelle et spirituelle. En effet, nous notons que, dans Prochain épisode, tout est constamment ramené à l'individu et que celui-ci, même s'il projette ses angoisses sur l'arrière-fond de son pays, semble le faire moins en tant que représentant d'une collectivité qu'en tant qu'individu solitaire susceptible de voir ses propres problèmes à l'échelle nationale sans, cependant, que le pays soit véritablement impliqué dans le texte.

De manière plus profonde, il y a une contradiction dans l'écriture même, ou plutôt une contradiction double. Il y a d'abord deux conceptions du roman qui s'opposent. Le narrateur rêve de faire original dans un genre assez prévisible, celui du roman d'espionnage, et son désir d'innover semble se rapporter au délire révolutionnaire. En même temps le narrateur accepte les lois du genre et conçoit l'écriture comme simple passe-temps. Et nous notons dès

maintenant que le héros du roman d'espionnage, qui tente de se conduire à la manière d'un James Bond, souscrit à cette deuxième conception du roman. Il y a donc en puissance un conflit entre les deux narrateurs, aussi bien qu'entre deux formes du roman.

En rapport étroit avec ce conflit sont les deux buts opposés de la narration. D'une part l'assassinat est rêvé comme aboutissement logique d'une suite d'actions basées sur des notions de froide efficacité et de justification révolutionnaire, politique et idéologique. D'autre part la mort donnée par le héros doit signifier le passage à un niveau supérieur, idéal, d'existence. De sorte qu'il y a un conflit entre l'idée d'assassinat comme acte politique et celle de l'assassinat comme acte métaphysique. Le moins que l'on puisse dire c'est que la mort projetée de H. de Heutz est trop chargée de sens pour être facilement réalisable.

Finalement nous avons vu une contradiction encore plus fondamentale, et qui concerne tous les niveaux du récit. La mort de l'autre est présentée comme le but à la fois de l'écriture et de l'assassin. Mais il y a aussi la mort rêvée comme suicide du narrateur-héros, non certes, comme l'élimination de celui-ci du récit, mais plutôt comme immolation, comme apothéose. Nous verrons que ce conflit, sur lequel le narrateur passe sans commentaires, devient progressivement plus important, de sorte que vers la fin du roman c'est l'opposition assassinat-suicide qui crée

l'impossibilité d'un dénouement univoque.

L'INTRIGUE DU ROMAN D'ESPIONNAGE

Il est clair que l'ironie traditionnelle suppose l'existence, ou au moins l'existence possible d'une victime. De plus, elle a besoin d'un lecteur averti, qui ne soit pas victime lui-même de l'ironie. Dans Prochain épisode la victime de l'ironie c'est bien le héros du roman d'espionnage. Celui-ci, même s'il narre lui-même son récit, n'est que la création du narrateur premier, qui, lui, charge le portrait que l'agent secret fait de lui-même. Tout se passe comme si le narrateur interné voulait prendre ses distances par rapport à sa création romanesque, maintenir son autonomie vis-à-vis de lui et se réserver le droit de définir et de diriger son personnage. Voyons par exemple la façon dont il fait parler son narrateur espion :

> dans un roman qui s'écrit à Lausanne, je cherche avidemment un homme qui est sorti du Lausanne Palace après avoir serré la main de Hamidou Diop. [...] Quelque chose me dit que cette silhouette filante n'a pas surgi du sahel sénégalais et que, dans cette affaire, Hamidou joue double. Inutile en tout cas de le questionner sur l'identité de son interlocuteur et de lui faire part de mes intuitions téméraires. Ce bel Africain est plus rusé qu'un Chinois. Avec sa loquacité débordante et sa négritude sportive, il masque trop bien ses ruses et son intelligence redoutable.[388]

---

[388] Ibid., p. 19.

Impossible de considérer que ce soit l'agent secret qui invente ce portrait d'un confrère à la "négritude sportive" et d'une "loquacité débordante". Il ne fait jamais preuve d'humour, ni d'esprit critique à l'égard de lui-même. Il faut supposer que ce sont des mots mis dans sa bouche par le narrateur premier et qui trahissent l'inconscience, le manque de présence d'esprit et même l'aspect légèrement bouffon de l'agent secret. Il veut agir en James Bond, c'est-à-dire en héros invincible, tandis qu'en réalité il tient un discours qui fait penser à un San Antonio qui ne serait pas entièrement conscient du côté loufoque de son langage. De plus, ne faudrait-il pas y voir aussi certain antagonisme entre les deux narrateurs, ou plutôt une mauvaise volonté qui s'exerce à l'égard de l'espion? Cet antagonisme se comprend sans doute en fonction des deux conceptions du roman énoncées par le premier narrateur, l'une conformiste, l'autre innovatrice. On pense par exemple au message codé que reçoit l'agent secret et qu'il lui est impossible de déchiffrer puisqu'il n'en détient pas la clef. Ce message, tout comme la présence de Hamidou Diop, va disparaître du récit et est entièrement gratuit dans le contexte de ce dernier, comme en témoignent ces réflexions de l'agent :

> Je n'arrive pas à réinventer le code de ce message; et faute de le traduire dans mon langage, j'écris dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer.[389]

---

[389] Ibid., p. 22.

De fait, chaque fois que le narrateur espion rencontre une difficulté ou un obstacle, ceux-ci sont ramenés au plan des problèmes métaphysiques du narrateur premier. De la même façon l'ironie exercée à l'égard de l'espion, et à son insu, introduit une note d'ambiguïté dans son récit parce que le but de l'ironie, même sous sa forme traditionnelle, n'est pas uniquement la satire du roman d'espionnage. Il s'agit aussi de remettre en question la volonté même du héros d'accomplir sa mission. Et ce n'est pas parce que le héros est torturé par le genre de doute qu'Aquin avait défini dans son essai "l'Art de la défaite". Il ne semble pas chercher son propre échec par peur de se libérer des contraintes rassurantes du colonialisme. Au contraire, comme nous le verrons dans la suite de notre analyse, la paralysie du héros a des racines intellectuelles plutôt qu'historiques.

Mais pour le moment, tout ce qu'il est possible d'affirmer c'est que la volonté du héros est minée par l'impossibilité pressentie par lui d'atteindre par des moyens rationnels un but transcendant défini par le narrateur. C'est sans doute pour cette raison que la véritable mission de l'espion n'est donnée que dans le quatrième chapitre. Déjà, dans le troisième chapitre, nous avons vu une K mystérieuse, chargée d'une signification qui dépasse le cadre du simple roman d'espionnage. Le narrateur espion l'a rencontrée comme par hasard dans une rue de

Lausanne. Tout le reste du chapitre est fait d'une évocation des amours passés du narrateur et de K, évocation qui sert surtout à établir l'association femme-pays-révolution qui reviendra à plusieurs reprises dans le roman, mais dans la bouche du narrateur interné. Il faut donc attendre le quatrième chapitre pour apprendre que K et le narrateur appartiennent à une organisation terroriste, indépendantiste, qui se trouve menacée par un agent ennemi, Carl von Ryndt (qui s'appelle aussi de Heute ou de Heutz); que les deux anciens amants avaient pris une chambre à l'hôtel d'Angleterre; qu'il faut que le narrateur tue H. de Heutz et qu'il revienne à la terrasse de l'hôtel dans les vingt-quatre heures, soit vers 6h30 le lendemain au soir. Ce qui est surprenant c'est que c'est là l'essentiel de l'intrigue. Et le fait que celle-ci est si simple constitue sans doute déjà un élément de la satire du roman policier. Ce qui est intéressant pour nous c'est que les complications apparentes de l'intrigue, qui font que l'on considère Prochain épisode comme un roman très complexe, viennent surtout des hésitations et des doutes du narrateur espion, de son impuissance à agir de façon décisive, de ses descriptions minutieuses de ses moindres actions, et de ses digressions lyriques sur des sujets aussi divers que la cause nationale, le paysage, l'amour et la cuisine. Il y a des complications aussi qui sont attribuables aux changements de voix narrative, qui permettent au narrateur premier d'assumer la parole afin de s'interroger sur des

implications ultimes de son écriture et de la révolution. C'est, si l'on veut, un roman où l'intrigue passe décidément à l'arrière-plan, tandis que la forme de la narration, en ce qu'elle révèle de la psychologie du personnage, assume une importance majeure. En fait, la véritable intrigue, assurée par une ironie subtile, est le processus de découverte par laquelle est mise à nu l'âme de l'espion.

Ainsi, après sa rencontre avec K, l'agent secret se met en route à la recherche de sa victime. Arrivé à Montreux, il apprend que von Ryndt a rendez-vous avec un notaire à Château d'Oex. Sans savoir l'heure du rendez-vous, il s'accorde une heure pour s'y rendre et se met en route. Même s'il a "un mal fou" à s'en tenir à l'horaire qu'il s'était fixé, à cause de l'encombrement des routes, il ne se résigne pas à s'en écarter d'une seule seconde. Il jette toutes ses énergies, mieux, toute sa personne dans une course contre la montre qui à bien des égards semble être un pastiche des descriptions de la conduite des voitures de course, à l'aide souvent de détails techniques et de références aux marques de voiture prestigieuses, trouvées dans les romans d'Ian Fleming. Ainsi le trajet du narrateur est fait au volant d'une Volvo, à la recherche d'une Mercedes 300 SL. Pour ne pas dépasser la limite de temps, entièrement contingente d'ailleurs, qu'il a imaginée, il appuie sur l'accélérateur "jusqu'à faire gondoler la feuille

d'acier sous [s]es pieds", afin de "doubler scandaleusement les affreux" qui font du 60 km à l'heure devant lui.[390] Seulement, une fois arrivé à Chateau d'Oex, il obtient pour tout renseignement que de Heutz se trouve maintenant à Genève, et qu'il lui faut donc rebrousser chemin.

Il s'ensuit donc la même exhibition au volant, mais en sens inverse, à la fin de laquelle il se dit "très fier, à juste titre de [sa] performance et de la tenue de route de [sa] Volvo."[391] Se trouvant maintenant à Genève, à l'affût d'un H. de Heutz dorénavant à bord d'une Opel bleue, le narrateur se décide à s'installer dans un café pour y prendre une "Feldschlossen à gros collet", tout en surveillant le Café du Globe en face, où H. de Heutz doit apparaître. En attendant, il entend par hasard une conversation à la table voisine. Il s'agit de trois clients qui discutent "savamment" sur Balzac. Ils essaient d'établir si oui ou non Balzac a été impuissant, l'un des experts citant les liaisons amoureuses de Balzac et ses lettres à Madame Hanska contenant des allusions explicites à leurs rencontres amoureuses, l'autre répondant :

> ---Mais justement, c'est dans cette surenchère verbale au sujet de simples rencontres que Simenon a détecté quelque chose de louche. Un homme qui a possédé une femme n'a plus besoin, après cela s'entend, de lui écrire sur le mode persuasif.[392]

---

[390] Ibid., pp. 45, 46.

[391] Ibid., p. 49.

[392] Ibid., p. 52.

Assurément, c'est jeter un nouvel éclairage sur les rapports du narrateur, en fait des deux narrateurs, avec K. Plus précisément, dans l'expression "surenchère verbale", appliquée à de simples rencontres, nous voyons comme une définition du discours de l'agent secret. En effet, après avoir décrit de manière flamboyante son voyage aller-retour à Château d'Oex, voyage sans importance aucune pour l'intrigue, le narrateur, ou celui, narrateur premier ou auteur, qui fait parler le narrateur espion, cette voix narrative supérieure définit son style de la façon la plus désobligeante. Et même s'il ne faut pas conclure à l'impuissance sexuelle de l'agent secret, il faut au moins y voir un commentaire assez révélateur sur ses prétentions à l'efficacité froide et pourtant virile d'un James Bond. D'autant plus que la comparaison entre l'impuissance suggérée de Balzac et la situation des deux narrateurs de Prochain épisode est rendue encore plus explicite :

> Je voyais Balzac assis à ma place et rêvant d'écrire l'Histoire des Treize, imaginant dans l'extase un Ferragus insaisissable et pur, conférant à ce surhomme fictif tous les attributs de la puissance qui, au dire de mes voisins anonymes, avaient fait cruellement défaut au romancier.[393]

C'est dire que le mécanisme des changements de point de vue est indiqué avec assez de précision, le récit de l'agent secret étant une invention compensatrice du narrateur interné qui, lui, cherche à échapper à ses doutes sur sa

---

[393] Ibid., p. 53.

propre capacité d'agir efficacement. Mais il y a sans doute une ambiguïté dans le fait que le récit de l'agent secret semble jouir d'une certaine autonomie par rapport au premier narrateur, et que c'est dans une certaine mesure l'espion lui-même qui invente un récit compensateur. En effet, celui-ci tient un discours qui n'a rien à voir avec la réalité ambiante et qui est démenti par le cours réel des événements. De sorte que, à un niveau plus profond, la véritable intervention du narrateur interné dans le récit du personnage inventé par lui ne survient pas sur le plan stylistique, mais au contraire dans les événements qui viennent contrecarrer les prétentions brillantes et le langage débordant de confiance et de suffisance de l'espion. Il semble bien que ce soit le premier narrateur qui, après avoir accordé une marge d'indépendance à son agent secret, la lui reprend en le confrontant au réel, un réel symbolisé par les bévues, les contradictions et les incohérences du personnage.

Tel semblerait être en tout cas le procédé adopté pour mettre l'agent secret en face de l'ennemi, H. de Heutz. Ayant finalement aperçu celui-ci, l'espion le prend en filature, non sans avoir constaté qu'il est accompagné par une femme, observation à retenir pour le dénouement. En les suivant il rêve aux grands exilés révolutionnaires de Genève de sorte que, à l'instant où il s'y attend le moins il est

assommé et se sent manipulé par une "grande quantité de mains habiles".[394] Fait prisonnier par H. de Heutz, il se réveille dans le château de celui-ci en train de subir un interrogatoire. Curieusement c'est également ici qu'intervient le narrateur premier, comme si les déboires de son personnage entraînaient des difficultés d'écriture.

> En ce moment même je n'arrive pas à souffler à mon double les quelques phrases d'occasion qui le sortiraient du pétrin. La silhouette parahélique de mon interlocuteur me bloque; cet homme occupe outrageusement tout le paysage où je rêve confusément de courir en suivant les ruisseaux jusqu'au lac émerveillé.[395]

La déconfiture du narrateur interné est partagée par sa création, qui ne ressent pas seulement l'amertume du renversement de la situation opéré par H. de Heutz, mais aussi se sent humilié quand il pense à la nécessité d'avouer à K toute l'étendue de son inefficacité, son "exploit automobile", l'euphorie qu'il a ressentie à la terrasse du Café du Globe ainsi que sa déconvenue finale.[396] C'est une première indication des changements radicaux dans les dispositions de l'agent secret, qui passe dans un éclair de l'optimisme débordant au noir désespoir. Ici au moins son changement d'humeur est motivé par des événements extérieurs. Nous verrons plus tard que les hauts et les bas de son humeur dépendent en réalité d'un état pathologique

---

[394] Ibid., p. 55.

[395] Ibid., p. 58.

[396] Ibid., pp. 59-60.

qui ressemble au délire.

Pour le moment, en désespoir de cause, il se lance dans des explications invraisemblables de sa conduite :

> C'est pénible cette conversation dont je fais les frais : je meuble, je dis n'importe quoi, je déroule la bobine, j'enchaîne et je tisse mon suaire avec du fil à retordre. Là vraiment j'exagère en lui racontant que je fais une dépression nerveuse et en me composant une physionomie de défoncé.[397]

Et il s'ensuit une histoire de femme et d'enfants abandonnés, d'un projet de hold-up qui se solde par un échec et finalement de son intention de se suicider, que sa capture par de Heutz l'empêche de mettre à exécution. Chose étrange, pendant qu'il débite son invraisemblable histoire, à laquelle de Heutz ne donne aucun crédit, il commence à se laisser entraîner par ses émotions factices :

> Pendant que je pense à ces enfants qui m'attendent, un événement trouble se produit en moi. A vouloir me faire passer pour un autre, je deviens cet autre; les deux enfants qu'il a abandonnés, ils sont à moi soudain et j'ai honte.[398]

Selon nous, il ne peut pas être question ici d'une ironie exercée contre l'espion en tant que stéréotype littéraire, ni d'une représentation de la facilité avec laquelle l'agent secret se met dans la peau d'un autre. Car cette scène ne peut pas être comprise en dehors de celle qui lui fait pendant. En effet, le narrateur espion réussit à s'échapper

---

[397] Ibid., p 60.

[398] Ibid., p. 62.

du château dans l'Opel bleue avec H. de Heutz dans le coffre. Il l'amène d'abord à Genève, puis se ravise puisque, en plein centre-ville, il ne peut ni tuer son homme ni échapper à la vigilance des amis de H. de Heutz. Il se rend donc à un bois voisin du Château de Coppet où il fait sortir de Heutz du coffre de la voiture. Celui-ci se met tout de suite à offrir la même comédie de père de famille en détresse qu'avait donnée l'agent secret au château. A mesure qu'il raconte son histoire le narrateur éprouve "une sorte de vertige" car il est obligé de reconnaître que de Heutz semble sangloter avec tellement de sincérité qu'il est difficile de ne pas croire son histoire, bien qu'il soit en même temps impossible de l'accepter. Dans le doute il s'interroge sur les véritables motifs de son prisonnier :

> L'histoire qu'il persiste à me raconter me pose une énigme. Pourquoi a-t-il choisi de me réciter exactement la même invraisemblance que je lui ai servie sans conviction même? Son audace même me fascine et, ma foi, me le rend presque sympathique. [...] H. de Heutz a donc obéi à un plan précis. Il avait une idée derrière la tête en m'entraînant dans cette charge d'invraisemblance et d'ironie.[399]

On voit qu'entre la simple incompétence, la confiance démesurée qui sont l'objet d'une claire ironie, et cette nouvelle et énigmatique version de l'ironie il y a une différence de principe. On dirait que l'ironie n'avait plus de cible, puisqu'il n'est plus question de tourner en ridicule les prétentions à l'efficacité de l'agent secret,

---

[399] Ibid., p. 86.

ni de critiquer ses aspirations révolutionnaires romanesques, ni même de suggérer chez lui une impuissance mystérieuse. Sans doute existe-t-il une raison banale de l'imposture de H. de Heutz, qui voudrait non pas duper le narrateur mais l'envoûter, le faire douter de la "raison d'état" qui lui fait considérer H. de Heutz comme un ennemi à tuer.[400] Mais au-delà de cette explication rationnelle de la conduite de l'adversaire se trouve la fascination malsaine qu'il exerce sur l'agent secret :

> A vrai dire, la puissance de H. de Heutz m'envoûte encore plus qu'elle me terrifie. A qui ai-je affaire au juste? A l'ombre métempsychée de Ferragus? [...] Son mystère déconcerte ma préméditation et je reste pantelant devant lui, incapable de diriger mes pensées vers un autre objet et de combattre l'attirance morbide qu'il exerce sur moi.[401]

De cette allusion à un Ferragus incarné dans la personne de H. de Heutz il y aurait de quoi tirer des conclusions intéressantes, mais, à notre avis, hâtives. Rien n'empêche, sans doute, de supposer une scission en deux de la représentation par le narrateur premier de son héros. L'une des moitiés serait l'espion romanesque mais maladroit, le révolutionnaire qui rêve d'agir mais qui n'y arrive pas, tandis que l'autre moitié serait l'oppresseur tout-puissant, efficace, viril, qui exerce un pouvoir de fascination sur l'espion, puisque celui-ci, au fond de lui-même, convoite

---

[400] Ibid., p. 83.

[401] Ibid., pp. 87-88.

précisément le pouvoir de l'oppresseur. Selon cette optique le révolutionnaire raillé servirait, si l'on veut, de mise en garde à d'autres révolutionnaires, ou bien à l'exposition des dangers qui guettent le révolutionnaire et risquent de l'empêcher de mener à bien son entreprise.

L'inconvénient de cette interprétation c'est qu'elle escamote la véritable problématique du roman, exposée par Aquin dès les premiers chapitres. Ce qui le préoccupe, ou bien ce qui préoccupe son narrateur, c'est de savoir comment tuer, comment donner la mort à l'autre tout en mourant soi-même, comment passer à un niveau supérieur d'existence par l'acte de donner la mort, et surtout comment survivre à sa propre mort. Assurément nous ne disons pas qu'il n'entre pas dans les intentions d'Aquin d'ironiser sur la psychologie du révolutionnaire ou sur celle de l'agent secret tel qu'une certaine littérature le dépeint. Mais c'est manquer entièrement la signification de ce point tournant dans la narration que d'en rester là. Toutes les bévues, toutes les balourdises, toute l'outrecuidance, toute la susceptibilité de l'agent secret nous ont menés dans le texte au point où il devient possible de brouiller les pistes, de mêler le vraisemblable et l'invraisemblable, de confondre la proie avec le chasseur, et une fiction qui se donne pour le réel avec une fiction qui se présente comme telle.

Cet acquis dans la narration n'est pas exploité tout de suite. Mais il est clair que dorénavant le récit de l'espion et sa psychologie vont changer. Ou plutôt, vont s'accentuer les problèmes de perception du réel que nous avons déjà rencontrés chez lui, son oscillation entre un optimisme mégalomane et un pessimisme dépressif. Car après le moment hallucinant où il entend H. de Heutz lui raconter la même histoire qu'il avait inventée peu de temps avant, il prend conscience de la présence d'une troisième personne qui les surveille, une femme aux cheveux blonds. Et, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent, il prend la fuite, laissant là H. de Heutz et une femme qui--même s'il dément par la suite son affirmation qu'elle avait des cheveux blonds--ne saurait manquer de nous faire penser à K.

Nous sommes informés également du détail du somptueux repas qu'il s'offre à l'Auberge des Emigrés. Il ne nous reste, avant le dénouement, qu'à relever les changements d'humeur, ou mieux, d'état d'âme, qui surviennent chez l'agent secret avant et après sa séance au restaurant. Car il existe une sorte de symétrie dans les rapports nouveaux entre l'espion et H. de Heutz instaurés par le plagiat de celui-ci. En effet, autant l'agent secret se sent omniscient, confiant en ses moyens, autant il attribue à son ennemi une cécité en proportion avec sa propre clairvoyance. De même, dans la mesure où le narrateur du récit d'espionnage est déprimé, où sa confiance est ébranlée par

des événements imprévus, il imagine un H. de Heutz surhomme, qui prévoit ses moindres mouvements. Après sa déconfiture dans le bois de Coppet, l'agent secret réfléchit sur son expérience, du moment où il a renversé les rôles dans le château de H. de Heutz au moment de sa fuite devant un adversaire soupçonné plus qu'aperçu, et il conclut qu'il a été manipulé par un homme qu'il avait méprisé :

> j'aurais dû me méfier, car tout s'est déroulé comme au cinéma avec une facilité louche. Plus je repense à ces quelques minutes, plus je m'interroge sur la vraisemblance de cette séquence. Je me demande même si H. de Heutz n'a pas poliment ralenti son rythme de riposte quand j'ai fait ma grande passe pour le désarmer, histoire de m'aider un peu. Oui, j'en ai la certitude : il a triché insensiblement pour me laisser le temps d'entrer dans la peau du vainqueur et de me conformer sans heurt au scénario qui avait été prévu pour m'empiéger.[402]

Cependant, après s'être restauré, le narrateur reprend confiance au point de pouvoir adopter un plan qui ne peut pas manquer d'assurer la réussite de sa mission. Il va retourner au Château pour y attendre, le revolver à la main, le retour du propiétaire :

> Chose certaine, mon projet tient du défi en cela même qu'il peut sembler, selon la logique courante de notre métier, l'initiative contre-indiquée par excellence. Dans cette allure illogique réside toutefois sa qualité redoutable : c'est le contre-déguisement! Oui, j'innove. Je ne me déguise plus en branche d'arbre, ni en promeneur inoffensif, ni en touriste bardé de caméras chargées; je me déguise en victime du meurtre foudroyant que je vais commettre.[403]

---

[402] Ibid., pp. 99-100.

[403] Ibid., p. 115-16.

Mais il va plus loin et essaie de faire passer son repas somptueux pour un coup de génie :

> En choisissant de me restaurer dans un moment si peu indiqué pour la détente, j'ai déjoué les calculs de mon adversaire; j'ai littéralement pulvérisé les théories les plus savantes qu'on peut édifier à l'intérieur d'une circonférence réduite.[404]

Nous notons les allusions au genre du roman d'espionnage et au désir d'innover déjà exprimées au début du roman par le narrateur interné. Nous relevons aussi la même affinité entre l'espion et de Heutz que celle évoquée lors de la première tentative d'assassinat. Ce sont assurément des éléments narratifs qui contribuent au dénouement et qui s'y retrouvent. Cependant nous voudrions souligner, dans ces passages qui précèdent la deuxième tentative d'assassinat, l'étrange torpeur qui accompagne l'optimisme de l'agent secret, cette "asthénie oblitérante" qui suscite le doute sur sa confiance en ses moyens et le prive de la "certitude aveuglante qui pousse à l'action".[405] Son optimisme ne cesse de paraître factice, fébrile, de sembler une dernière défense contre une fatalité inéluctable et pourtant mystérieuse. Miné par une ironie débilitante exercée sur lui par son créateur, le narrateur n'a d'autre recours que de nier l'évidence, de faire comme s'il avait vraiment la résolution, qui en fait n'a jamais été sienne, de tuer son adversaire. Seul dans le château, il se trouve face à lui-

---

[404] Ibid., p. 126.

[405] Ibid., p. 117.

même, en train d'attendre une victime qui lui ressemble.

LE DENOUEMENT MANQUE

Tous les éléments sont donc mis en place, et le drame de l'espion, tout comme l'angoisse du narrateur interné, cherche une résolution dans l'arrivée de H. de Heutz. Il s'agit de le tuer, cela est clair. Mais l'assassinat sera manqué, cela aussi nous le savons. L'important est de déterminer dans quelle mesure l'échec de l'espion est nécessaire, fatal. Il y a d'abord et surtout à considérer le fait que de Heutz est le double de l'espion, que ce sont des frères ennemis. On se rappelle que, dans la pièce où il attend H. de Heutz l'agent secret aperçoit une commode laquée sur laquelle se trouve gravés deux guerriers enlacés dans un âpre combat. Fasciné par la scène, il la décrit en détail :

> Les deux guerriers, tendus l'un vers l'autre en des postures complémentaires, sont immobilisés par une sorte d'étreinte cruelle, duel à mort qui sert de revêtement lumineux au meuble sombre.[406]

Il remarque ensuite une reproduction gravée de la "Mort du général Wolfe" par Benjamin West, ce qui semble suggérer une certaine ambiguïté dans le destin de H. de Heutz. Et

---

[406] Ibid., p. 127.

l'agent secret se rend compte que toute la maison représente une énigme, que l'intérieur du château offre un mystère à déchiffrer : l'ensemble de son décor frappe "non tellement en tant qu'habitacle mais en tant que chiffre."[407] Envoûté par l'étrange charme du château et par la présence presque palpable de H. de Heutz, le narrateur sent son optimisme s'évanouir et il se met encore une fois à douter de lui-même, et à exagérer les qualités de son adversaire :

> Pétri d'invraisemblance, H. de Heutz se meut dans la sorcellerie et le mystère. Son arme engainée sur sa poitrine n'est qu'une formalité : il puise sa force dans une arme secrète qui n'est peut-être, en dernière analyse, qu'une contre-feinte. Le guerrier enchassé dans le médaillon du buffet Louis XIII n'a d'autre armure que sa beauté; et sa plus grande force est peut-être de se présenter nu devant l'ennemi.[408]

L'angoisse s'empare de lui et dans sa détresse il s'exprime exactement dans les mêmes termes que le narrateur au début du roman, car il lui faut, pour s'apaiser, tuer "sans discernement et sans hésitation." Il souhaite maintenant que de Heutz arrive le plus tôt possible, car il sait qu'il a besoin de lui, que sans lui il ne ressent plus la "nécessité aveuglante" de son entreprise. Il en arrive à s'identifier parfaitement avec l'ennemi, à se mettre dans sa peau et à se mêler avec lui de la même façon que les deux guerriers qui s'étreignent dans un combat à jamais figé.[409]

---

[407] Ibid., p. 131.

[408] Ibid., p. 134.

[409] Ibid., pp. 136, 139-40, 146.

C'est le moment de l'arrivée du propriétaire du château, mais l'événement tant attendu est encore différé par un coup de téléphone que reçoit H. de Heutz dans la pièce même où le guette l'agent secret. Car de Heutz a une conversation téléphonique des plus étranges avec une femme qui semble être K. Il y est question de se méfier de quelqu'un, sans doute de celui qui se tient caché dans la pièce. Ce qui est encore plus étrange, la femme à qui il parle attend sur la terrasse de l'hôtel d'Angleterre à six heures trente. Et elle a déjà un rendez-vous avec quelqu'un d'autre, sur la même terrasse et à la même heure. Même si par la suite de Heutz affirme que l'autre ne le connaît pas, cela ne réussit pas à dissiper l'impression que c'est bien avec K qu'il parle, et que, puisqu'il est question de leurs deux enfants, tous deux sont des époux ou des amants.[410]

A cette mention des deux enfants, l'agent secret se révèle et fait feu, loge une balle dans l'épaule de H. de Heutz mais ne le tue pas, et finalement s'enfuit vers l'hôtel d'Angleterre. Tout comme il a raté sa mission, il

---

[410] Ibid., p. 147. N'oublions pas qu'à la page 40 K a déjà fait l'aveu suivant au narrateur : "Tu sais, depuis que j'ai obtenu ma séparation, je vois les choses plus froidement qu'avant. A vrai dire j'ai changé ma philosophie de l'existence [...]" Le narrateur aurait donc pu dès le commencement de sa mission s'interroger sur les véritables convictions de K.

rate son rendez-vous avec K. Son réseau terroriste est démantelé et il est fait prisonnier et interné dans un asile. Comme par impossible, les deux récits se rejoignent et les narrateurs sont fondus en un seul individu.

Reste à interpréter ce dénouement qui n'en est pas un. Au niveau le plus élémentaire, l'agent secret commet une dernière bévue, et échoue dans la fin de sa mission presque intentionnellement, de la même manière qu'il a échoué dans les autres étapes de sa mission. Mais nous savons qu'il ne faut pas en rester là. Les dernières lignes du roman évoquent un événement futur qui devra instaurer la révolution et clore véritablement le récit. Et il est intéressant de voir les termes dans lesquels le narrateur décrit le dénouement futur :

> je sortirai vainqueur de mon intrigue, tuant H. de Heutz avec placidité pour me précipiter vers toi, mon amour, et clore mon récit par une apothéose. Tout finira dans la splendeur secrète de ton ventre peuplé d'Alpes muqueuses et de neiges éternelles.[411]

Impossible d'imaginer qu'il s'agisse d'une révolution politique. Impossible également qu'un tel dénouement puisse se produire dans un roman qui accepte le réel et le rationnel comme points de repère. Dans Prochain épisode l'aisance et le privilège de défier le réel réside dans le personnage de H. de Heutz, tandis que celui qui cherche une

---

[411] Ibid., pp. 173-74.

solution à son mal de vivre c'est l'espion. Empêtré dans l'univers physique, incapable de trouver d'autre moyen de dépasser sa condition que dans l'acte de tuer, il élit H. de Heutz comme victime symbolique, et il l'investit de qualités surhumaines, d'une omniscience mystérieuse et d'une puissance occulte. Donner la mort à cet homme conférera un "style" à l'existence, fera sortir l'agent de la quotidienneté par laquelle sa vie se perd dans l'ennui et l'inconscience. Mais voilà que l'on ne peut pas tuer de Heutz, car il est le frère de l'agent secret, son double. Et ce n'est pas la hantise du fratricide qui empêche l'espion de commettre le crime salvateur. C'est plutôt qu'il comprend qu'il a besoin de son ennemi et que l'idéal vers lequel il aspire n'a pas de sens s'il élimine l'individu qui l'incarne. Ce n'est donc pas par hasard qu'il manque son coup de revolver. Selon la logique de l'intrigue, construite en partie par lui-même, il ne pouvait faire autrement, puisque, en fin de compte, tuer H. de Heutz serait abolir cette partie de lui-même qui ne vit que pour l'idéal; ce serait agir en vulgaire assassin.

Beaucoup plus qu'un conflit entre deux individus, ou qu'un conflit politique, la confrontation entre l'agent secret et de Heutz est un conflit entre l'esprit rationnel et le besoin d'idéal, et l'ironie presque bouffonne exercée à l'encontre de l'espion au commencement de la narration s'élève à un niveau où l'existence et le bonheur eux-mêmes

sont en jeu. En quête d'un rêve impossible, celui de la vie idéale qu'il mènerait dans les bras d'une K mythique, l'agent secret cherche par des moyens rationnels (mais il n'y en a pas d'autres) pour ouvrir une brêche dans la barrière de la triste raison. Il exalte même des concepts rationalistes, l'efficacité, et la logique, dans le but d'accomplir un acte symbolique qui assure le passage du monde immanent, où l'efficacité et la logique ont cours, au monde transcendant. Et l'acte médité ne saurait être autre que celui de donner la mort. De la donner mais aussi de la recevoir. D'une part il faut accepter de mourir soi-même, c'est-à-dire d'éliminer cette partie de soi-même qui est entravée par le réel et le rationnel. Mais d'autre part, il faut que ce soit l'autre que l'on tue, même s'il incarne l'idéal, car c'est là la seule façon de survivre à la mort.

Il se trouve donc qu'en raison de la structure même de la pensée, le but de sa quête est toujours en avant de l'agent secret : il peut le voir mais non pas l'atteindre. Ce n'est pas Eurydice attirée derrière Orphée, et qu'il ne peut regarder sous peine de la perdre; c'est plutôt l'Achille "immobile à grands pas" de Zénon et de Valéry, ce que, par principe, on ne peut atteindre ni ignorer. Dans Prochain épisode, sur le plan le plus abstrait de l'exégèse, H. de Heutz personnifie cette impossibilité pour l'esprit de posséder le transcendant par des moyens empiriques, il représente la contradiction par laquelle l'esprit rationnel

ne peut consentir à sa propre disparition, serait-ce pour accéder à l'idéal qu'il cherche ardemment.

Nous verrons ce même problème, et les différents avatars de ces mêmes personnages, dans les romans ultérieurs d'Aquin. Et tout en essayant d'apprécier les nuances et les subtilités de ces textes, tout en tentant de rendre justice à ces univers romanesques successifs, nous essaierons surtout d'apprécier les moyens mis à contribution par l'auteur pour représenter l'impossible. Il s'agit toujours pour lui, mais de bien des manières différentes, de chercher le dénouement manquant, de surmonter la loyauté de l'esprit rationnel à lui-même tout en faisant miroiter devant le lecteur un idéal possible. Nous étudierons donc, dans le contexte particulier d'Aquin, l'exploration des possibilités d'atteinte d'un monde idéal par un auteur qui donne un sens personnel à la vieille question : Que peut le roman?

CHAPITRE IV : TROU DE MEMOIRE

LE DENOUEMENT MANQUANT

Le problème du narrateur de Prochain épisode n'est pas résolu dans Trou de mémoire. Cependant, la première partie du roman--comprenant la lettre d'Olympe Ghezzo-Quénum à P.X. Magnant et le récit inaugural de celui-ci--semble commencer précisément par le dénouement rêvé dans le premier roman. Le narrateur semble avoir tué, et d'une certaine manière avoir été lui-même victime du crime. De toute évidence, P.X. Magnant croit que, par l'acte de donner la mort, il est lui-même passé à un niveau supérieur de l'existence, en laissant derrière lui son ancienne vie. Son crime, le meurtre de Joan, revêt donc en apparence les caractéristiques de la mort salvatrice suggérée par les premières pages de Prochain épisode : une mort donnée à l'autre, mais qui est aussi la mort de soi; une mort réelle, mais à laquelle on survit; une mort physique, mais qui n'a de valeur que symbolique. Il s'agit donc d'une mort que Magnant définit dans des termes qui auraient plu à sa première incarnation, le narrateur de Prochain épisode :

> le crime de la veille m'avait hissé au-delà de ce

> qui est humain trop humain, au-delà du bien et du mal aimer--pareil, en cela, au promeneur inlassable de Sils Maria! J'avais franchi le seuil des sentiments humains et de la faiblesse. Comment dire? Joan m'habitait déjà; je réincarnais ma victime, j'étais possédée.[412]

Cependant, la teneur nietzschéenne de cette assertion hautaine ne saurait dissimuler qu'il s'agit d'une vision fugace de la mort idéale, d'une vision qu'il est impossible de soutenir et qui est aussi éphémère que le sont les effets des drogues que Magnant s'administre pour la prolonger. Il y a dans cette première partie de récit trois obstacles évidents qui s'opposent à la réalisation de ce que l'on pourrait appeler la volonté de puissance du narrateur. En premier lieu le nationalisme parfois outré, parfois angoissé, parfois factice du pharmacien révolutionnaire; ensuite il y a l'expérience même de la drogue, créatrice de paradis artificiels fragiles, menacés par le réel; et finalement la présence d'une ironie exercée à l'égard de tous les personnages, et qui nous empêche de les prendre entièrement au sérieux.

L'interprétation nationaliste ne pèche pas par excès de subtilité. Joan est anglaise, tandis que Magnant est nationaliste québécois. Le meurtre rituel prend donc l'aspect d'un acte politique, ou même d'une sorte de

---

[412] Hubert Aquin, Trou de mémoire, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1968, p. 71.

revanche symbolique. Cependant, le nationalisme de Magnant est le même (exagéré à souhait, il est vrai) que celui du narrateur de Prochain épisode. Il s'agissait, dans ce premier roman, d'un sentiment national et politique ne pouvant trouver d'issue satisfaisante dans l'acte solitaire, chargé de significations personnelles et métaphysiques, que méditait l'assassin. Dans Trou de mémoire l'écart entre les significations politiques de l'acte et son importance dans la vie personnelle est encore plus grand. Il est vrai que le narrateur est un révolutionnaire célèbre, un terroriste reconnu, qui milite en faveur de l'indépendance de son pays. Il dira par exemple qu'il est uni à jamais avec ses frères moins par une idéologie commune que par "la certitude sanglante de tremper en même temps dans une conspiration criminelle que la jurisprudence fédérale et britannique condamnent [sic] incontestablement."[413] Mais on trouve, même dans le contexte de cette déclaration somme toute assez conformiste, une violence de langage propre à inquiéter même les révolutionnaires les plus sanguinaires, puisque la fraternité n'est fondée ni sur le sang commun ni sur le drapeau, symbole d'unité, mais bien sur le sang qu'il faudra verser.[414]

De fait, le narrateur voue un culte à la violence, ce qui l'éloigne de préoccupations authentiquement révolutionnaires

---

[413] Ibid., p. 35.

[414] Ibid.

ou nationalistes : la violence a pour lui une valeur en soi et n'a pas besoin d'être justifiée, comme dans Prochain épisode, par un but politique ou stratégique précis. Même le symbolisme de l'acte de mise à mort d'une Anglaise n'est pas vraiment exploité dans le roman. La véritable politique de Magnant semble plutôt renchérir sur celle d'un de ses auteurs préférés, Bakounine, car il rêve d'une anarchie violente sans autre lendemain que la promesse vague d'un monde idéal, amené par magie par le sang répandu des victimes.[415] Parfois même ce lendemain est nié, car le crime "exècre tout progrès" et la révolution est permanente.[416]

Le nationalisme de Magnant a donc de fortes tendances métaphysiques et anarchistes. Il entretient aussi des rapports étranges avec un peuple qu'il faut tirer de sa torpeur, un peuple qui se tait "a force de ne pas vouloir s'exprimer" et craint les mots "hostiaques" par lesquels sera inaugurée la révolution.[417] Cette attitude hautaine et même un peu méprisante envers des concitoyens se mue cependant en étonnement inquiétant, même déçu devant la foule fouettée par un discours enthousiasmant :

> 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 [sic] un cri rauque de plaisir. Quand on viole, on ne s'attend pas à l'orgasme de la

---

[415] Ibid., p. 9.

[416] Ibid., p. 84.

[417] Ibid., p. 57.

> "victime"; de là, sans doute, mon comportement de fuyard devant ce magma impersonnel de chair qui m'imposait le spectacle surprenant de son spasme![418]

Il semble bien que ce ne soit pas le viol de Joan qui soit compris comme un exorcisme symbolique, mais plutôt le viol de la foule qui est à l'image du viol de Joan. Comme c'est souvent le cas chez Aquin, l'individu projette sa vie à l'échelle du groupe, même si, selon la critique du moins, il faudrait prendre l'optique inverse, même si la vie de l'individu pour elle n'est que le reflet de la vie du groupe. Aussi, nous voyons dans cette métaphore du viol du peuple, le même phénomène que dans Prochain épisode. On commence par des considérations abstraites sur le peuple, les masses qu'il faut sauver par la révolution, mais ces abstractions sont démenties par le contact avec le réel. Tout comme le narrateur espion n'est à l'aise que dans la contemplation exaltée de l'assassinat sans pouvoir envisager véritablement de l'entreprendre, Magnant se meut à l'aise dans son univers de drogues, de femmes victimes et de violence sexuelle, et rejette les manifestations du réel qui menacent cet univers.

C'est précisément à la lumière de cette observation qu'il faut considérer l'intérêt marqué pour la drogue dans Trou de mémoire. En effet, si, dans Prochain épisode, les drogues

---

[418] Ibid., p 45.

thérapeutiques avaient un rôle à jouer dans le traitement du narrateur interné, leur importance est autre dans le deuxième roman. D'abord, c'est par choix que le narrateur cette fois écrit et vit sous l'influence de médicaments savamment préparés en vue de produire des effets calculés d'avance. Il pratique une "pharmacologie dynamique" pour atteindre à un état d'âme et de corps que la révolution et la femme lui promettent, mais ne donnent pas :

> La gloire me connaît et je la connais comme le vicieux chaque nuit sait reconnaître son propre plaisir dont la brièveté, hélas, devrait l'incliner à en espacer la venue. Mais la gloire c'est une plénitude qui dure, l'orgasme qui n'en finit plus de me faire éclore dans une mousse mentale absolue. Ecrire un roman parfaitement désarticulé, c'est encore ce que je peux faire de mieux dans mon état puisque je n'ai personne à tuer pour le moment.[419]

Le roman lui-même est écrit sous l'influence de la drogue, puisque le narrateur a besoin de se distraire de sa perfection, de se cramponner "solidement à la feuille de papier" afin de maintenir le précaire équilibre que lui procurent les cinq capsules d'amphétamines avalées une heure auparavant.[420] Il est à noter d'ailleurs que la double raison d'un tel commencement du récit est dans le besoin d'aveu et dans le rayonnement de forces vitales et intellectuelles provoqué par la drogue. Cependant, cette raison d'être de l'écriture lui enlève son sens politique et lui donne une signification personnelle et esthétique. Le

---

[419] Ibid., pp. 21-22.

[420] Ibid., p. 20.

narrateur revendique son crime, il n'y a pas de remords dans son aveu, mais plutôt de la fierté, un désir de se faire connaître. Il va jusqu'à décourager lui-même l'interprétation politique et on se demande s'il n'y a pas là une mise en garde lancée contre la critique nationaliste, idéologique :

> Il y a tout de même une limite à tout politiser; et je vois mal un avocat, en Cour du Banc de la Reine, excuser le crime de son client en invoquant son penchant accusé (. . . fou braque!) pour le séparatisme [...][421]

Magnant affirme ensuite que l'homme "prouve sa supériorité par la pharmocopie" et il dénonce l'homme naturel dont "la fréquence de désir animal et la force de frappe sexuelle" délimitent le potentiel. La "poussée sexofuge" de la drogue est liée donc à l'écriture et à la recherche de l'idéal humain.[422] Elle est liée aussi à la conception du crime parfait, en l'occurence au meurtre de Joan. En effet, le sens de ce crime est de représenter une preuve physique de la perfection inhumaine du narrateur, ainsi que de sa supériorité sur le plan intellectuel. Mais ce n'est pas tout : le crime, commis sous l'influence et par le moyen de la drogue, revêt un sens mystique :

> Les crimes parfaits posent un problème grave en théologie; les Coptes ont beau oecuméner sous la coupole de Bramante avec les Anglicans, les Adventistes et les Syriaques, les grands théologiens n'en arrivent pourtant pas à circonscrire le crime

---

[421] Ibid., p. 22.

[422] Ibid., pp. 23, 25.

> parfait qui, cher lecteur, n'est qu'une des nombreuses modalités du grand mystère de la transubstantiation [sic] . . . D'aucuns affirment que l'existence même de crimes parfaits constitue un obstacle majeur à la nouvelle vague d'oecuménisme qui, comme chacun sait, n'en finit plus de se briser sur les appontements vétustes conçus par le Bernin; la notion même de crime parfait se superpose, dans l'esprit de certains fidèles, à la notion du sacrifice de la messe.[423]

Donc l'assassinat de Joan répond avant tout à un "projet de meurtre absolu", médité par un individu, tout nationaliste qu'il est, en quête d'un acte transcendant, définitif, qui assure son salut.[424] Cependant, s'il n'y avait que ce but relativement clair, les contradictions du récit pourraient facilement être résolues. Il suffirait d'indiquer soit l'échec, soit la réussite de la démarche amorale du narrateur. Mais la situation décrite dans le document de Magnant n'est pas univoque, et nous ne pouvons pas nous contenter d'indiquer, derrière le voile des apparences nationalistes, les visées personnelles, exaltées du narrateur. Son écriture est hautement instable, car elle est minée de part en part par l'ironie. Il est à peine besoin de retourner aux extravagances de la lettre d'Olympe Ghezzo-Quénum. Ces mêmes extravagances se retrouvent dans l'écrit de Magnant, mais accusées. Il se montre virtuose, non pas, comme le narrateur espion de Prochain épisode, de la conduite des voitures de course, mais virtuose de la

---

[423] Ibid., p. 49.

[424] Ibid., p. 48.

drogue et du langage :

> Le pharmacien opère de mille façons, selon une infinité d'ordonnances : il injecte, transforme, dilate, relâche, vaso-contracte, calme, révulse, excite, déprime, se désagrège comme une pluie de neutrons; il agit, agent pur, sur le corps, non pas d'abord dans le but de se faire payer maigrement ses interventions, mais parce que son mode d'être est justement cette action continuelle, innommable, incertaine sur ce qui vit le plus à ses yeux.[425]

Le narrateur recherche de la même façon les excès de langage, moins, semble-t-il, dans le but de choquer par le blasphème que pour le plaisir gratuit qu'il trouve dans le feu d'artifice verbal :

> Il suffirait d'un seul blasphème, d'un seul Christ métonymique pour métamorphoser ce morne silence en bruit d'enfer! Mais ciel! les murs sont barbouillés de slogans anti-blasphème . . . Alors on finit par se tourner la langue sept fois avant de lâcher un saint-ciboire ou quelque petite burette débordante du sperme christologique! On n'éclate pas. Le silence est d'or : on fond en lingots en forme de pénis, on en fourre dans toutes les dents cariées, on le négocie chaque jour sur le parquet de la Bourse de Montréal.[426]

Il ne faut pas, cependant, sur la foi des passages de ce genre, commettre la faute contraire de celle qui consiste à prêter des intentions entièrement sérieuses, politiques à l'auteur. Ce serait apporter une autre déformation au texte que de conclure, de ces contradictions et de cette satire cruelle de la pensée et du langage des deux pharmaciens

---

[425] Ibid., p. 66.

[426] Ibid., p. 56.

révolutionnaires, à un manque de sérieux chez Aquin, ou à la composition d'un texte pour le simple plaisir de l'écriture. Si Aquin rejette une interprétation idéologique de son texte, nous ne pouvons pas prendre ceci pour une autorisation de ne pas proposer d'analyse sérieuse de l'oeuvre. En fin de compte, la grande difficulté de notre lecture de Trou de mémoire tient au fait que tout y est symbole, à commencer par le crime et la révolution. Chacune de ces deux données doit être prise dans un sens à la fois littéral, symbolique et profond. Le niveau littéral, nous l'avons déjà constaté à propos de Prochain épisode, ne présente guère d'importance. Sur le plan métaphysique le crime et l'acte révolutionnaire sont les gestes d'un individu angoissé, en accord avec un idéal personnel plutôt qu'avec une conception du groupe. Mais en ce qui concerne la pensée qui sous-tend ces actes symboliques, l'idéal personnel envisagé au-delà de l'acte violent accompli dans le réel s'avère chimérique en raison des exigences rationnelles qui hantent l'auteur. Dans Prochain épisode, une contradiction entre les impératifs de la raison et l'aspiration à un monde idéal empêchait la mise en oeuvre du dénouement. De plus, sur le plan de l'esthétique du roman, il y avait impossibilité de faire autre chose que d'imaginer la mort et l'idéal ainsi définis, les lois de la vraisemblance étant aussi rigoureuses pour Aquin que celles de l'esprit analytique.

Les mêmes obstacles se présentent dans Trou de mémoire, bien que dans ce deuxième texte la mort soit la péripétie centrale de l'introduction. C'est que le simple fait de la mort, en dépit de la façon exaltée, mais confuse du narrateur d'en parler, n'assure pas le dénouement recherché. S'il y a mort, nous dira le narrateur, cela ne veut pas dire que résurrection s'ensuive. Encore une fois il utilise la métaphore du révolutionnaire pour traduire dans le domaine du symbole les frustrations de la pensée idéaliste. Le révolutionnaire qui subit les méfaits du colonialisme, mais qui s'est insurgé contre eux, se trouve dans une position précaire, "entre la mort et la résurrection." Il est mort, mais il attend "un jour de Pâques qui ne viendra jamais", et en attendant cette épiphanie il se trouve pris entre "sa mort passée et son impossible résurrection pascale."[427]

Il ne nous semble pas que l'auteur songe à une véritable révolution politique ni qu'il soit en train de vivre un retour à la foi chrétienne. Il serait plus vraisemblable de voir dans cette image une évocation, par le vocabulaire de la révolution et du christianisme, de l'intellectuel ardent face au dilemme de l'existence, déchiré entre la prise de conscience de la gratuité de l'existence et l'impossibilité d'assurer dans l'ici et le maintenant le dépassement de cette situation intolérable. Il s'agit donc, en plein coeur de cette introduction exaltée, où se trouve, en apparence au

---

[427] Ibid., p. 38.

moins, la mort rédemptrice exigée dès Prochain épisode, de la même métaphysique ironique, qui éloigne indéfiniment une résurrection constamment en vue, constamment repoussée par la raison même qui la cherche.

Ceci nous donne une idée de la persistance, sur le plan de la raison, de la problématique établie dans Prochain épisode. Mais on trouve, dans ce deuxième roman, représentée l'impossibilité sur le plan esthétique de mettre en oeuvre, en conformité avec la logique rationnelle et la vraisemblance, le genre de mort rêvé. On sait que la mort de Joan est un crime, commis froidement par Magnant dans l'intention de réaliser un absolu, le crime parfait. Cependant, si crime parfait il y a, il ne saurait le demeurer en littérature puisque "la perfection inhérente au crime annule la notion même du crime".[428] C'est, si l'on veut, un banal casse-tête : le crime parfait ne peut pas être dit, puisque sa révélation détruit sa perfection. Ou bien, autre manière de poser le problème, si le crime était véritablement parfait, nous l'ignorerions parfaitement. Mais il nous semble que c'est aussi un symbole à peine déguisé de la difficulté de la représentation, en littérature, d'un acte idéal et cependant indéfinissable, et du risque de se livrer alors à un futile exercice littéraire.

---

[428] Ibid., p 49-50.

Encore une fois, mais cette fois dès l'introduction du roman, l'écriture bute sur un obstacle insurmontable qui est en même temps sa raison d'être. Ce qui est plus important pour notre examen de la narration, le meurtre de Joan est là, il nous a été donné comme un événement réel et cependant possédant une valeur transcendante. Le meurtre de Joan doit donc englober et concilier toutes les contradictions et les ambiguïtés inhérentes à sa propre représentation littéraire. En d'autres termes, le dénouement qui manque à Prochain épisode n'est pas fourni par le récit inaugural de Magnant. Il faut, après avoir raconté la mort de Joan, lui donner son sens définitif.

LA QUETE DU DENOUEMENT

L'essentiel de la quête du dénouement ne se trouve pas dans les faits racontés par les divers narrateurs. Il n'y a de narration significative que dans le récit de début de P.X. Magnant et dans le dernier chapitre, raconté par RR. Entre le commencement énigmatique et le dernier chapitre, qui offre une explication peut-être un peu facile de l'intrigue, nous apprenons les liens d'amitié entre Magnant et l'éditeur, le fait que RR est la soeur de Joan, et qu'elle est l'amante d'Olympe. Nous apprenons aussi que RR a été violée elle aussi par un P.X. Magnant qui, tué plus

tôt dans un accident de voiture, a ressuscité mystérieusement pour hanter la soeur de sa première victime. Nous apprenons finalement des détails sur la psychologie de Magnant et sur ses rapports bizarres avec Joan.

Ce ne sont pas cependant les faits de la narration qui doivent nous concerner, mais la manière dont ils sont racontés et l'identité des différents narrateurs. Il faut savoir ce qui est révélé par ces faits, si on peut les croire et s'il y a dans la forme de la narration quelque chose qui puisse nous aider à comprendre la première partie du roman. Dans cette intention nous allons donner beaucoup d'importance, au moins autant qu'à la narration elle-même, aux notes en bas de page et aux multiples indications données par chaque narrateur sur l'esthétique du roman, ce qui, soit dit entre parenthèses, nous amènera à revoir certains éléments du récit introductif que nous avons déjà analysé.[429]

---

[429] Nous notons, pour mémoire, la possibilité qu'Aquin se soit inspiré, en ce qui concerne la structure narrative basée sur des notes en bas de la page, d'un procédé utilisé par Nabokov dans son Pale Fire. Nabokov est mentionné à la page 48 comme un des auteurs préférés de Magnant, ce qui a été relevé par Rosemarin Heidenreich dans sa thèse précédemment citée, p. 217.

Il y a sans doute deux facteurs à considérer dans ce que nous appelons la deuxième partie du roman, celle dans laquelle est recherché le moyen de comprendre l'acte initial de Magnant. En premier lieu se trouve une esthétique qu'il faut reconnaître comme confusionnelle, et qui est qualifiée dans le roman tantôt d'art baroque, tantôt d'art s'inspirant de la notion de crime parfait, tantôt d'esthétique basée sur le concept de l'anamorphose. Mais aussi, il y a, liée à cette esthétique, la présence de quatre narrateurs distincts et concurrents contestant la validité de la parole des autres. Nous préférons, pour la clarté de l'analyse, traiter ces deux facteurs séparément, bien qu'il soit possible de déceler, dans l'emploi de multiples narrateurs par exemple, un aspect soit de l'art baroque soit d'une esthétique confusionnelle.

L'art baroque est mentionné par Magnant à plusieurs reprises dans son récit du meurtre de Joan. Il assimile même l'art baroque à son crime :

> Je suis le grand manipulateur de forme dans le style "pur baroque" qui me résume divinement. Je suis tout entier dans l'improvisation criminelle qui guide ma main et me fait étrangler tout cou de Joan [...][430]

De même, quand il parle du crime parfait, il semble le comparer, sans doute sur le mode ironique, à des "appontements vétustes conçus par le Bernin", puisque l'un

---

[430] Ibid., p. 25.

et les autres s'opposent à la "nouvelle vague d'oecuménisme".[431] Il est vrai que dans une note en bas de la page RR conteste le bien-fondé de cette allusion au Bernin. Il n'en reste pas moins que la référence est faite non pas dans l'intention de nous éclairer sur l'architecture baroque, mais dans celle d'établir un rapport entre l'écriture de Magnant et l'art baroque. Magnant revient à la charge, d'ailleurs, en affirmant qu'il écrit un roman policier axé sur la pharmacomanie, ce qui risque d'attirer sur lui des accusations de pédantisme. Mais, dit-il :

> Il n'en tient qu'à moi d'éviter une telle accusation. De fait, je suis né et je vis dans les produits pharmaceutiques; pour moi c'est la chose du monde la plus normale. En poussant encore plus dans ce sens-là, je transcenderai l'érudition par un festonnage [sic] métaphorique qui séduira mon lecteur. Le baroque. Continuer avec la volonté nette de faire baroque : me renseigner sur la notion de baroque.[432]

Il faut ajouter à cette déclaration de principe esthétique une autre observation sur le roman de la part de Magnant. Il compare le roman à un véritable "tissu d'art", renchérissant ainsi sur son allusion précédente à un "festonnage métaphorique". L'éditeur développe cette idée :

> Dans cette optique, la littérature se trouve dépourvue de toute fin autonome, de toute fonction expressive. Elle est un masque absolu, un voile opaque, chargé d'hyperboles, un voile aveugle qui cache la réalité et doit la cacher! En quelque sorte P.X. Magnant défonctionnalise la littérature : il en fait un tissu dont on recouvre une morte dont

---

[431] Ibid., p. 49.

[432] Ibid., p. 63.

la nudité est, ni plus ni moins, effrayante.[433]

Cette glose de l'écriture de Magnant annonce d'avance le concept de l'anamorphose qui sera utilisé plus tard, et révèle de la part de l'éditeur une connaissance du texte global. Est indiqué aussi par cette remarque la véritable fonction de l'écriture baroque, qui est de faire de la mort de Joan un objet d'art plutôt qu'un acte significatif. L'art baroque a donc bel et bien une fonction dans le roman, et c'est précisément, comme nous le dit l'éditeur, de le "défonctionnaliser", de nier son caractère engagé ou idéaliste.

En dépit donc des références au Bernin, le baroque tel qu'il se trouve dans Trou de mémoire n'a pas de véritable lien avec un baroque historique. Il est vrai que dans l'idée de la transsubstantiation, dans la conception de la mort comme événement central de la vie, dans un art qui évoque l'aspect transitoire de la vie, nous pouvons trouver quelques analogies avec la littérature baroque du commencement du XVIIe siècle français. Mais ces ressemblances sont aussi superficielles que le serait une comparaison entre l'idéalisme aquinien et un idéalisme chrétien de la période associée avec le baroque. Le fait est que la définition du baroque offerte dans Trou de mémoire est passablement personnelle et suggère une

---

[433] Ibid., p. 55 (note).

esthétique dans laquelle la littérarité est accentuée aux dépens du pouvoir de référentialité que semblait posséder le récit de la mort de Joan. Nous avons l'impression, au début du récit de P.X. Magnant, d'assister à un drame existentiel; à mesure que s'accumulent les références au baroque cette impression va s'affaiblissant sans, pourtant, que l'on nous donne des indications précises sur la pertinence du terme "baroque".

C'est sans doute le caractère somme toute assez vide de la notion du baroque qui pousse Aquin à broder davantage sur la thématique du crime parfait introduite dans la première partie du roman. Cette thématique est aussi rapportée à un contexte spécifiquement littéraire, même si quelques lointaines résonances éthiques lui sont conservées. Le prestige du terme "baroque" aussi bien que l'écriture flamboyante à laquelle celui-ci semble renvoyer correspondent ainsi à une définition personnelle, esthétique du crime. L'assimilation se fait par le biais d'une association entre Magnant et Sherlock Holmes, véritable inventeur du crime parfait :

> On a tort d'enseigner l'histoire de la littérature selon une chronologie douteuse : elle commence au crime parfait, de la même façon que l'investigation délirante de Sherlock Holmes débute immanquablement à partir d'un cadavre. Si l'on tente de comprendre Dante sans avoir mesuré le rôle de Sherlock Holmes et son influence incantatoire, on fait fausse route. [...] Chimie au second degré, l'obsession du crime est un transcendantal; ce qui est fini transforme et le cadavre, impliqué dans le processus mortuaire,

devient le stupéfiant qui permet l'idéation métaphorique.[434]

Le crime commis dans le début du récit est encore revendiqué, et cela en dépit d'une volonté de style baroque dont l'élément essentiel semble être un emploi outré de la rhétorique. En réalité il se produit de plus en plus une sorte de confusion narrative au niveau de la conception du récit : parfois le crime est revendiqué comme le foyer signifiant, transcendant d'un récit essentiellement sérieux, engagé, au moins dans un sens très personnel. En d'autres cas le baroque enlève au sérieux du récit en le présentant comme jeu, artifice littéraire. Et l'insistance du narrateur sur les rapports entre lui et Sherlock Holmes, sa conception d'un "acte a-social numéro un" en même temps qu'il est "idéation euphorique" font que le crime en tant qu'acte personnel passe à l'arrière-plan.

Il nous semble que c'est en raison de l'abstraction de la notion du crime et du caractère tout personnel de l'esthétique baroque définie par Magnant et l'éditeur que Magnant se tourne vers le concept du récit anamorphotique. On sait que l'anamorphose est l'image déformée d'un objet, ou un effet optique qui déforme un objet, objet que l'on peut pourtant voir sous sa forme normale soit en changeant de point de vue, soit en se servant d'un instrument conçu à

---

[434] Ibid., p. 82.

cette fin pour rétablir les proportions normales. On sait aussi que la plupart des renseignements donnés sur les jeux anamorphotiques proviennent du livre sur les anamorphoses de Jurgis Baltrusaitis.[435] Ces renseignements sont transmis par RR dans un contexte particulier, qui, encore une fois, exige un examen du texte plutôt que la référence aux oeuvres indiquées dans le texte. En effet, RR intervient--dans un texte jusqu'ici rédigé par Magnant et l'éditeur--pour le revendiquer comme sa propre création, création fictive s'entend. En effet, selon elle Magnant n'est qu'une de ses connaissances, dont elle a emprunté le nom pour construire son récit. Quant à Joan, elle n'est pas sa soeur, mais son amante. La présence d'Olympe et de l'éditeur n'est pas expliquée.[436]

C'est donc dans ce contexte qu'il faut comprendre l'influence de l'anamorphose. Joan est spécialiste du trompe-l'oeil au théâtre, spécialiste en un art qui rend "invisibles les images apparentes en leur infligeant une dilatation démesurée, en leur conférant une allure proprement hallucinatoire avant de leur injecter toute signification."[437] C'est Joan qui a appris à RR à aimer le

---

[435] Jurgis Baltrusaitis, l'Anamorphose ou magie artificielle des effets merveilleux, Paris : Olivier Perrin, 1969, (nouvelle édition), première édition 1955.

[436] Trou de mémoire, pp. 123-25.

[437] Ibid., p. 129.

"Mystère des deux Ambassadeurs" de Holbein, tableau qui, en apparence, montre deux ambassadeurs à la cour de l'Angleterre, cependant qu'une tâche informe sur le tapis devant eux, vue d'un certain angle, se révèle être un crâne grimaçant, ce qui rend malvenu l'air de suffisance des deux diplomates. RR définit ainsi le tableau :

> Vanitas vanitatum! Ces "Ambassadeurs", costumés en trompe-l'âme, sont l'image même du néant : ces deux hommes, réunis autour d'une concentration folle de symboles mortuaires, ne sont pas des représentants d'un pays natal, mais de la vanité inhérente à toute puissance terrestre et de l'absurdité de toute représentation.[438]

"Tout ce qui est lucide doit mourir", dit-elle. La conscience humaine de la mort amène en définitive à voir dans les deux ambassadeurs des ambassadeurs de la mort.[439] Il semble bien que pour elle il y ait un lien entre la mort de Joan, qui est une fiction qu'il faut évaluer à sa juste valeur et l'anamorphose, qui nous enseigne à regarder au-delà des apparences. C'est cependant l'éditeur qui dans un chapitre ultérieur revient pour dénoncer l'intervention trompeuse de RR tout en récusant l'importance de l'art anamorphotique comme principe directeur du récit. Nous reviendrons sur les conflits des différents narrateurs. Pour le moment nous prenons en considération le fait que du moment que l'intervention de RR est présentée comme un "faux témoignage", l'anamorphose revêt une autre signification :

---

[438] Ibid., p. 132.

[439] Ibid., 130.

du moment que le meurtre de Joan est rétabli comme événement réel, le but de l'anamorphose change. Il s'agirait maintenant de masquer un meurtre réel et non pas de déformer un meurtre qui serait une fiction. L'éditeur enchaîne sur cette pensée, car l'anamorphose devient une analogie du réel, reproduisant dans le domaine artistique "le piège inhérent à la création elle-même." Le tableau ne serait donc qu'un double de "cette réalité fastueuse [...] qui trompe celui qui la regarde de trop près".[440] L'éditeur, ébranlé par ses propres méditations sur la mort, se met à douter de sa contestation de l'affirmation bouleversante de RR :

> j'en viens à me demander si la clé de ce texte ne réside pas dans ce tableau à énigme dont il est si abondamment question dans le dernier chapitre et si, en quelque sorte, le texte signé "RR" n'a pas été écrit en trompe-l'oeil et de telle sorte que le lecteur non prévenu, ou trop pressé, n'en décèle pas le sens caché sous un fatras d'allégories et de fausses pistes.[441]

En effet, il n'est pas très facile de savoir si l'anamorphose sert à masquer une mort "réelle" ou bien si elle sert à suggérer un assassinat qui en réalité n'a jamais eu lieu. Et la vérité en ce qui concerne l'art baroque, le crime parfait et l'art anamorphotique, c'est que nous avons affaire à une tentative pour occulter la mort de Joan en tant qu'événement réel en lui donnant une pluralité de

---

[440] Ibid., p. 138.

[441] Ibid.

significations sur le plan esthétique. Les différents narrateurs nous offrent des conceptions de l'acte initial posé dans le récit qui le transforment en objet d'art dont le sens est si problématique que l'impact originel du meurtre n'est plus senti. Il s'agit de désamorcer la mort, de la rendre inoffensive par l'action même de la raconter et de l'analyser. Et bon nombre de critiques ont tout simplement adopté ces optiques esthétiques sur le récit en essayant, sur la foi des narrateurs dont le rôle dans le récit est ambigu, de faire entrer des notions assez vagues d'anamorphose et de stylistique baroque dans un moule idéologique.

Les conflits des narrateurs sont à prendre en compte à côté de l'influence des interprétations esthétiques imposées au récit par l'éditeur, par RR et par Magnant lui-même. Il y a dans Trou de mémoire quatre narrateurs différents et chacun nous offre une version du récit qui, loin de compléter celles des autres, souvent les conteste. Ce brouillage des pistes commence dès la première page du roman, où la lettre d'Olympe est commentée par un éditeur anonyme. De même, à la première page du récit de Magnant nous trouvons la note suivante : "Je me suis permis de découper, assez arbitrairement je le reconnais, le récit de

P.X. Magnant."[442] Il va de soi que ce qui nous intéresse ici n'est pas la simple présence d'un éditeur, mais son influence sur le récit, ou plutôt la possibilité d'une déformation subtile de ce dernier. Cette inquiétude n'est pas atténuée par les notes où l'éditeur avoue qu'il a pris certaines libertés avec le texte, comme à la page 32 où il nous révèle qu'il a dû déchiffrer le texte "presque au hasard". A la page 36 il avoue la suppression de cinq pages du récit pour cause d'excès de langage. Le malaise du lecteur ne saurait qu'être accru par la révélation, à la page 43, de l'existence d'une commentatrice, RR, qui édite elle aussi le texte de Magnant. Quelques pages plus loin, une note curieuse de l'éditeur se réfère à un chapitre, placé à la page 122, d'une "fausse RR", comme s'il y en avait aussi une "vraie".[443] Il y a, finalement, une note de RR qui critique, non pas un aspect du texte de Magnant, mais une des notes de l'éditeur. L'antagonisme est donc mutuel.

Nous n'entreprendrons pas de relever toutes les notes du texte. Mais il nous semble légitime de conclure dans le texte global à un certain flou, source d'un manque de confiance de la part du lecteur en la voix narrative du roman, et dans l'autorité de l'éditeur. En effet, il semble bien que l'éditeur soit en possession du texte de Magnant, et que ce soit donc à lui qu'il faille se fier pour

---

[442] Ibid., p. 19.

[443] Ibid., p. 47.

l'obtention d'une certitude définitive sur le récit de Magnant. Mais voilà qu'apparaît un autre point de vue qui conteste celui de l'éditeur, sans qu'il soit possible de trancher entre les deux.

Si l'on entendait juger de cette question à la lumière des renseignements donnés dans le dernier chapitre, on pourrait craindre que cette difficulté ne soit un faux problème. Dans ce chapitre RR révèle que Magnant a en réalité simulé son accident de voiture pour pouvoir ressusciter en la personne de l'éditeur, Charles-Edouard Mullahy. C'est donc Magnant qui, sous un nom et une identité d'emprunt, a violé RR à Lausanne. En apprenant cette nouvelle, Olympe se suicide, tandis que Mullahy-Magnant meurt dans un accident de voiture, censément réel cette fois, et qui selon toute vraisemblance a été un acte de suicide. RR, pour sa part, décide de vivre au Québec, de devenir Québécoise "pure laine" et d'avoir l'enfant de Magnant.

Nous reviendrons sur ce dénouement on ne peut plus banal. Pour le moment nous nous en tenons à trois observations. Premièrement, la connaissance du dénouement rassurant ne change en rien l'impression faite sur le lecteur par les confusions savantes apportées précédemment à la narration. Il peut difficilement récuser cette impression sous le prétexte de l'intervention d'un dernier chapitre qui tranche la question. Il n'est pas impossible au reste de demeurer

sceptique à l'égard de la clarté et du sérieux des affirmations de RR dans les dernières pages du roman. Mis à part ce que révèlent quelques détails du chapitre ultime que nous considérerons en temps voulu, il semblerait tout aussi légitime de dire que le dernier chapitre est seulement la dernière d'une série de feintes narratives que de supposer qu'avoir le dernier mot revient à énoncer la vérité. Finalement, le pressant désespoir métaphysique du premier récit est perdu en cours de route pour permettre, à la fin, une explication qui tranquillise, mais ne dissipe pas définitivement l'angoisse des premiers chapitres. C'est au reste ce que la critique a tendance à avouer en dépit d'elle-même en se concentrant sur les multiples détours de la narration plutôt que sur son événement central.

Nous ne devons donc pas oublier qu'il s'agit toujours de comprendre, dans toute sa subtilité, la mort associée à l'idée d'une résurrection du début du roman. Sur le plan de la rédaction du récit le premier effort pour nous détourner de cet effort coïncide avec l'entrée, dans le texte, de l'éditeur, qui ne se contente plus d'apposer des notes en bas de la page puisqu'il raconte lui-même en détail "l'Incident du Neptune". Par la suite, c'est-à-dire une fois qu'il a apporté son interprétation personnelle des rapports existant entre Joan et Magnant, il redonne la parole à ce dernier. Celui-ci en profite pour revenir sur son crime, mais essaie d'en faire l'expérience esthétique

que nous avons déjà analysée. Il est à noter que tout au long de ce chapitre se trouvent des notes de RR. Il y a donc presque une lutte à trois, pour le contrôle du récit, et de loyauté à l'égard du lecteur, car il s'agit bien pour ce dernier de déterminer qui dit la vérité.

Ce conflit s'accentue dans le chapitre suivant, où l'éditeur divulgue la mort de Magnant et nous dit qu'il est lui-même chargé des problèmes successoraux de son ancien ami, et notamment de ses écrits posthumes. Il affirme ensuite qu'il y a la possibilité que quelques-unes des documents de Magnant aient été faussés par une personne inconnue.[444] Les pages en question concernent une description du littoral africain que Magnant, faute de connaissances précises, n'aurait pas pu signer. RR cependant, le lecteur le sait, aurait très bien pu en être l'auteur étant donné qu'elle habitait dans l'endroit décrit, censément, par Magnant. Mais ce n'est pas à cela que se limite ce qu'il y a de surprenant dans ce chapitre. L'éditeur avoue qu'il se sent lui-même "prêt à affabuler" et que les pages suspectes font partie intégrante d'une écriture qui est "toujours apocryphe". Il commence à être entraîné lui-même dans le jeu de l'écriture, mais se reprend pour annoncer l'existence d'un cahier noir où Magnant confesse un problème que l'éditeur définit ainsi :

Je dis, bien clairement cette fois, qu'il a connu

---

[444] Ibid., p. 101.

> des situations déficitaires sur le plan sexuel et que cela l'a marqué profondément. [...] Chose certaine, qu'il ait eu recours à toutes les drogues annoncées dans le Vademecum me laisse penser qu'il se croyait congénitalement ou préalablement infirme devant le réel et presque incapable de l'affronter sans s'injecter, au préalable, d'une surdose [sic] d'acide racémique.[445]

Or, dans le chapitre qui suit, tiré du cahier noir, Magnant avoue qu'il considère "l'éclosion du plaisir comme un don inespéré", mais qu'il ne s'afflige pas trop de cet état puisque, de toute manière, sa vraie puissance est ailleurs, à savoir dans l'expérience mystique provoquée par les drogues.[446] Faire l'amour normalement ne l'intéresse pas, dit-il, et il rêve à la "plénitude du viol--comme les mystiques doivent aspirer à l'extase divine ou à l'apparition."[447] Il est clair que ces révélations jettent un doute sur le caractère gratuit du crime car, tout en conservant le sens mystique que Magnant veut lui donner, le meurtre peut sembler aussi un acte compensateur motivé par une impuissance chronique, ou, comme le dit Magnant, une sorte de manifestation de la puissance qui échappe à la "vérification génitale".[448]

Nous souhaitons revenir sur un autre détournement du récit, constitué par le chapitre ayant pour titre "Semi-

---

[445] Ibid., pp. 108, 109.

[446] Ibid., p. 111.

[447] Ibid., p. 112.

[448] Ibid., p. 115.

finale", dans lequel RR soutient qu'elle est le seul et unique auteur du récit, et que tous les autres personnages sont des individus tirés de sa vie personnelle. Nous avons déjà remarqué que c'est par le biais de ce chapitre qu'est introduit dans le roman le concept de l'anamorphose. Il nous semble aussi que c'est une manifestation d'ironie romantique, par laquelle un auteur revendique le droit de tirer les fils, comme bon lui semble, de ses personnages et de son intrigue, d'agir en véritable créateur, omniscient, au-dessus des lois qui régissent la construction d'un récit policier conventionnel. Le fait que par la suite l'éditeur dénonce ce passage fait que tout rentre dans l'ordre, mais dans un ordre qui n'est plus évidemment le même ordre qu'auparavant. En effet, le bouleversement produit dans le récit par RR ne disparaît pas sans laisser des séquelles, parmi lesquelles est l'impression tenace que d'autres bouleversements sont possibles, et que d'autres démentis peuvent les suivre. De plus, le démenti de l'éditeur, suivi lui-même à la fin par la mise au point de RR, peut du coup être aussi faux que le passage dénoncé comme mensonger. On a nettement l'impression que les deux versions du récit, celle de l'éditeur et celle de RR, ne peuvent pas coexister harmonieusement, mais aussi qu'elles ne peuvent pas être authentifiées, de manière que l'une d'elles étant vraie, il s'ensuive que l'autre soit fausse.

C'est une impression qui persiste donc jusqu'à la fin du

roman, et qui n'est que renforcée par la narration d'Olympe relatant le viol de RR par un homme qui est censé être Magnant, que l'on avait cru mort. De sorte que le dénouement du roman ne peut que proposer l'explication factice de l'intrigue que nous allons voir.

LE DENOUEMENT MANQUE

En effet, il faut bien dire que le dénouement est manqué puisqu'il ne répond pas véritablement aux questions posées, dès le début du roman, par le dénouement rêvé depuis Prochain épisode. On se rappelle les contradictions inhérentes à cet essai de trouver la mort idéale. D'abord la vieille contradiction entre les aspirations nationalistes du narrateur et son angoisse personnelle, métaphysique; puis la contradiction entre l'acte physique de tuer et le résultat que l'on attend d'un meurtre doté, un peu arbitrairement, d'une valeur symbolique qu'il peut difficilement porter; enfin la contradiction entre la manière éthique et ontologique de concevoir le meurtre de Joan et d'autre part la tentative soutenue d'en faire un acte esthétique. S'y ajoutent les difficultés des allusions mystiques soit à la transsubstantiation de la victime en la personne de son assassin, soit à la mort de l'assassin, amenée par le meurtre, mort qui ne serait cependant que

l'attente ardente d'une résurrection problématique.

Il devient donc clair que la mort, qui avait semblé assurer d'emblée l'existence supérieure rêvée par le narrateur, s'avère bientôt assez difficile à cerner. Les exigences de Magnant, ses interprétations extasiées de la mort de Joan ne sont, après tout, qu'une manière d'appeler le dénouement tant souhaité. Ce dénouement semble très proche, mais en même temps il existe entre la mort réelle et l'épiphanie cherchée une transparente et cependant une infranchissable barrière, faite de principes rationnels, de lucidité et de la loi de vraisemblance. Il paraît que Magnant n'a pas plus commis le meurtre préconisé que ne l'avait commis le narrateur de Prochain épisode.

Ainsi en vient-il à ironiser sur lui-même et sur l'impossible situation dans laquelle il se trouve. Il a recours à la drogue pour prolonger la brève extase procurée par l'acte de tuer. Il donne dans des excès de langage pour éloigner l'affreuse banalité du monde quotidien qui menace de le noyer, lui et l'absolu de son crime. Mais ce ne sont que des moyens de bord propres à repousser quelques instants le réel et le quotidien, mais non pas à les dépasser. Et à la différence de l'espion de Prochain épisode, Magnant a tout le roman pour assurer la valeur transcendante de la mort donnée à son amante, afin de la sauver et de se sauver lui-même de la froide compréhension profane.

Il ne réussit pas à le faire, ou seulement dans une très faible mesure. Tout le drame, toute la pertinence métaphysique du crime sont occultés par une stylistique qui se veut baroque et par la transformation du crime personnel, outrageant, en une théorie de l'art anamorphotique. Et à mesure que le crime existentiel, éthique et transcendant est sublimé en théories de l'art et de la représentation du réel, les traces mêmes du meurtre sont effacées par les différents intervenants dans le récit. Seul subsiste un pâle reflet de l'acte spectaculaire, grotesque mais prometteur envisagé au début. Et, en fin de compte, nous ne sommes pas absolument certains que Joan ait été tuée, à moins de rejeter complètement l'authenticité du passage où RR nous dit qu'elle avait été l'amante de Joan. Même si nous tenons à la réalité de la mort de Joan, il serait possible de mettre le meurtre sur le compte de la drogue, ou des frustrations de l'impuissance de Magnant. Et si crime parfait il y a eu, il semble bien que ce ne soit que jeu d'esthète, que recherche de forme et de style.

C'est à la suite de ces éléments déroutants de la narration qu'interviennent les quelques pages d'explication offertes par RR. Nous ne pouvons pas prendre au pied de la lettre ce dénouement dont nous avons déjà vu les grandes lignes. En effet, RR nous dit essentiellement qu'après la lettre d'Olympe à Magnant, celui-ci, ayant, on le suppose,

feint au préalable son suicide, est allé à Lagos. De là, il suit le couple RR-Olympe à Lausanne, où il viole la soeur de Joan. Ensuite, de retour à Montréal, il y a confrontation entre Magnant et Olympe, confrontation dont le récit est interrompu par RR. Celle-ci raconte brièvement la mort:suicide des deux pharmaciens:révolutionnaires. Charles-Edouard Mullahy, évidemment, n'est que l'identité empruntée par Magnant après son suicide simulé.

Chez Aquin, tant de clarté inquiète, et pour cause. Nous ne devons pas oublier la note de la page 187, où il est question de la toxicomanie obsessive de Magnant :

> cette obsession, si l'on en croit la disposition des aveux, est en quelque sorte le leitmotiv unique et lancinant de tous les personnages, depuis P.X. Magnant dans son récit autobiographique jusqu'à ceux qu'il a sommairement décrits dans le pseudo-journal de Monsieur Ghezzo-Quénum. Cette hypothèse ne fait que valider l'aspect fictif de tout ce qui a été rajouté au récit inaugural par P.X. Magnant. Note de l'éditeur.[449]

Rien ne nous indique que ce ne soit là la véritable explication du récit. Mais à l'intérieur même du dénouement écrit par RR il y a des détails troublants. Elle nous dit par exemple :

> Qu'on me pardonne aussi d'avoir écrit ce passage où je raconte que, moi RR, j'ai écrit tout ce livre, que j'ai été l'amante de Joan qui est ma soeur; j'espère seulement que cette plaisanterie n'a rien d'injurieux pour sa mémoire . . . Mon propos était seulement de troubler cet éditeur qui m'avait relancé [sic] bien avant qu'Olympe ne s'en aperçoive et que j'étais allée espionner un soir où Olympe

---

[449] Ibid., p. 187.

> dînait avec des représentants du Collège des Pharmaciens.[450]

Tout ceci est bizarre. De fait, si RR n'a pas été l'amante de Joan, ce qui est tout à fait vraisemblable, rien ne nous oblige à croire que ce soit elle qui ait pénétré dans le bureau de l'éditeur. Rappelons-nous que ce passage est placé avant le démenti de l'éditeur, qui est suivi lui-même par l'extrait du journal d'Olympe qui raconte le départ de Lagos, le séjour à Lausanne et le projet de voyage à Montréal. Tout semble indiquer donc que, pendant que RR faussait le passage en question et pendant qu'Olympe dînait avec des représentants du Collège des Pharmaciens, les deux étaient aussi soit à Lagos, soit à Lausanne. Or, il est vrai que RR nous dit que le texte sera publié selon l'ordre qu'elle lui a imposé et dans la succession qu'elle a choisie.[451] Mais alors on peut se demander pourquoi elle a choisi précisément l'ordre de présentation qui empêche de la croire, et qui fait que l'on se fierait beaucoup plus volontiers à sa note de la page 187 précédemment citée.

Mais ce n'est pas tout. Nous devons citer le passage clé du dénouement, où s'accumulent les invraisemblances :

> j'ai perdu mon ancienne identité et j'en suis venue à aimer celui qui, s'ennuyant follement de Joan, est venu jusqu'à Lagos pour en retrouver l'image-- [...] je sais maintenant qu'il m'a suivie, de Lagos à Lausanne; et je sais ce qu'il a fait quand il m'a

---

[450] Ibid., p. 202.

[451] Ibid., p. 201.

> surprise sous cette marquise à Ouchy--bien que je n'aie jamais réussi à m'en souvenir par moi-même. Mais j'ai lu le journal d'Olympe; et je crois tout ce qu'il raconte et même ce que je lui aurais racontée [sic] mais dont le souvenir s'est volatilisé. [...] Drôle d'éditeur qui poursuivait l'ombre de la femme tuée par l'auteur d'un roman inachevé [...][452]

Ce n'est donc pas RR qui révèle la vérité, si vérité il y a, c'est Olympe, et la vérité qu'il nous révèle a été apprise lors des "interminables séances de sub-narcose" qu'il a fait subir a RR.[453] Mais même cela n'est pas certain. Il est possible que tout cela provienne du délire d'accusation d'un amant jaloux, et qui ne distingue plus entre ce qu'il imagine et la réalité :

> j'imagine qu'il l'a violée dans cet endroit où je ne peux voir que le lit nu. [...] Je les vois tous les deux; je vois RR surtout, étendue sur le dos, écartelée pour recevoir l'autre. [...] je la vois renversée sur le dos et faisant l'amour comme une bête-- [...][454]

Il nous reste par conséquent deux possibilités. Ou bien on prend pour dénouement l'explication de l'intrigue que RR nous propose; ou bien on voit dans ce dénouement une mystification de plus, la dernière touche apportée à une oeuvre basée moins sur l'art baroque ou l'anamorphose que sur la volonté de l'auteur de faire du roman métaphysique,

---

[452] Ibid., pp. 203-204.

[453] Ibid., p. 188.

[454] Ibid., p. 189.

angoissé du début, une oeuvre indéchiffrable, échappant à tout critère rationnel. La première hypothèse ne nous semble pas vraiment crédible. Quand RR annonce que, comme sa soeur Joan, elle a changé de langue et qu'elle va devenir une "Canadienne française--québécoise pure laine", il est assez improbable que l'auteur tienne à être entendu dans un sens littéral. Il semblerait plutôt qu'il y ait dans cette déclaration, en même temps qu'une ironie légèrement amère, certain aveu de la difficulté, disons plutôt de l'impossibilite de terminer le roman de manière satisfaisante en obéissant aux prémisses métaphysiques énoncées dans le récit de Magnant.

Mais si nous acceptons l'hypothèse contraire, faut-il y voir l'aveu d'un échec sur le plan romanesque? Il ne nous semble pas possible de l'affirmer sans réserve. Ce serait, après tout, demander l'impossible au roman et au romancier. Il est vrai que tout ce que nous avons dit de Prochain épisode et de Trou de mémoire indique qu'Aquin lui-même cherchait l'impossible dans la construction de chaque texte, qu'il lançait ses personnages dans un monde tout symbolique, en sa quête d'une mort qui soit une épiphanie, d'un idéal incarné par un personnage et un dénouement romanesques. Que l'on ressente à la fin de chaque roman une lassitude, une insatisfaction, une déception qui n'est pourtant pas de la résignation, ne signifie pas que le roman lui-même soit un échec. Il nous faut bien reconnaître qu'en nous concentrant

sur les détournements de la narration, sur la difficulté pour Aquin de trouver une solution satisfaisante au problème existentiel et métaphysique qu'il pose au commencement de la narration, nous avons pu suggérer que le roman en tant qu'objet esthétique est d'une valeur douteuse. Or, ce serait sans doute porter un jugement trop sévère sur le texte.

Cependant il nous semble nécessaire de souligner certaine déception laissée par ce dénouement plus faible qu'énigmatique. Les subtilités et les complications du texte ont sans doute été dictées par des impératifs autres qu'esthétiques. Ne pourrions-nous pas dire que ces impératifs sont les exigences contraires de la raison et de l'idéal, de la lucidité analytique aux prises avec le besoin du transcendant, d'une foi. Sans doute Aquin n'est-il pas un Bernanos ou un Julien Green chez qui la foi est souvent contestée par la raison. Avec l'exception de quelques essais d'étudiant, Aquin n'a jamais exprimé de foi transcendante chrétienne ou autre. Et il n'y a pas chez lui de véritable conflit entre la foi et la raison. Pourtant, on est sensible à un effort pour trouver, ou plutôt pour créer une foi par le seul exercice de l'esprit rationnel, qui est aussi un effort par l'esprit rationnel pour se dépasser par ses propres efforts et en obéissant à ses propres lois.

D'où ces mouvements de rage chez Aquin, ces boutades, ces blasphèmes, ces tentatives presque consciencieuses, scrupuleuses pour atteindre la perfection dans le mal. D'où, en fin de compte, la valeur symbolique accordée au crime ou au sacrilège et les tentatives ultérieures pour justifier, étayer, ou, au besoin, occulter par l'ironie le symbolisme du début du texte, car il s'agit d'un symbolisme qui s'avère incapable d'affronter la lucidité de son créateur. En effet, dans Trou de mémoire, une fois posée l'existence du crime, une fois associés avec ce crime les symboles de mort et de résurrection, les narrateurs se trouvent dans l'impossibilité de soutenir l'éthique de rédemption par le mal qu'ils suggèrent. Ceux-ci, mais derrière eux l'auteur, doivent par conséquent tout mettre en oeuvre pour faire oublier la scène de départ fulgurant du roman, non pas pour la nier, car ce serait en même temps nier la raison d'être de l'écriture, admettre la faiblesse de l'esprit rationnel dans le domaine du transcendant, mais pour en nier le sérieux et la nécessité.

C'est là, comme dans Prochain épisode, la raison d'être de l'ironie aquinienne, des manifestations diverses de celle-ci et de son effet corrosif sur l'idéalisme du personnage. Mais elle a en même temps le don de transformer cet effet négatif en succès littéraire, ou au moins en objet esthétique, en expérience ludique. Toujours est-il que l'ironie aquinienne manque d'une certaine conviction, car

elle semble dans une certaine mesure dictée par la faiblesse de l'esprit rationnel, plutôt qu'une création gratuite de l'esprit ludique.

Ainsi, il y a deux romans dans les intrigues déjà fragmentées d'Aquin. Il y a le roman qui demande au lecteur de prendre au pied de la lettre le sérieux de sa composition, qui postule la bonne foi; et il y a le roman qui invite à transformer le texte en activité purement ludique, en jeu formel. C'est sans doute pourquoi la critique aquinienne a si souvent donné une image partielle du texte, ayant presque toujours opté pour le texte sérieux, et n'ayant presque jamais osé admettre l'élément le plus caractéristique de l'oeuvre, l'ironie. Nous verrons que dans l'Antiphonaire une autre expression des problèmes déjà discutés est offerte par Aquin, expression qui pourtant invite à une appréciation de la persistance de la problématique de la recherche du transcendant.

CHAPITRE V : L'ANTIPHONAIRE

UN NOUVEAU DEPART?

Nous avons soulevé la question dans notre état présent des études sur Aquin du caractère problématique de l'Antiphonaire. Ce troisième roman ne semble pas poursuivre les thèmes consacrés par Prochain épisode et Trou de mémoire. En effet, bien des éléments de l'Antiphonaire le distinguent des textes déjà publiés. Sont absents de ce roman la thématique nationaliste, le concept de la révolution et l'idée de l'écriture en tant que quête du transcendant. Se fait sentir le plaisir du texte considéré comme un but en soi, le plaisir d'une écriture qui semble s'épanouir sans arrière-pensée dans le domaine romanesque.

Le titre même du roman, qui se réfère à des chants alternés de la musique religieuse, nous dit assez la volonté de l'auteur de situer son récit dans un contexte esthétique, dans un monde de l'art plutôt que dans un monde politique ou historique. Il serait difficile, sans doute, de préciser la signification des chants alternés dans la construction du texte. Les récits alternés par lesquels les histoires de

Christine, de Renata et d'Antonella sont présentées de manière à ce que chacune soit enrichie par les autres est cependant un élément appréciable du texte, bien que cette alternance régulière ne soit vraiment maintenue que dans la première partie du roman. De plus, il faut voir dans la mise en oeuvre de ce principe certaine volonté de donner une forme et une tenue proprement romanesques au texte, la volonté de créer une oeuvre d'art.

Finalement, ne faut-il pas reconnaître aussi l'esprit de détachement qui règne dans ce texte, une certaine clarté de vision qui tranche avec l'intensité émotionnelle qui caractérise les deux romans précédents? De fait, tout se passe comme si l'auteur avait laissé derrière lui certaines préoccupations extérieures au roman, et s'était tourné vers le roman comme vers une vocation.

Ces tendances nouvelles, ou bien ces tendances anciennes peut-être renouvelées, pourraient représenter un nouveau départ pour le roman aquinien. Mais elles nous offrent surtout la possibilité de reconnaître dans l'Antiphonaire les composantes profondes du roman aquinien, celles qui demeurent intactes d'un texte à l'autre. Nous chercherons par conséquent, à travers l'évolution marquée par l'Antiphonaire par rapport à Trou de mémoire, une problématique déjà décelée dans les textes précédents.

LA CONTINUITE DE BASE

Si on cherchait un fil conducteur dans l'oeuvre d'Aquin, ce serait l'antagonisme entre ce qui est vraisemblable, à l'épreuve de l'action corrosive de l'esprit analytique, et ce qui n'est qu'imagination ardente. Toute l'erreur de la critique d'un René Lapierre, pourtant si attentive aux problèmes du roman aquinien, revient à prendre Aquin pour une sorte de mystique manqué, pour un romancier d'un immense talent qui hésite cependant à faire entièrement confiance à ses dons d'imagination et de clairvoyance. Pour notre part, nous ne verrions pas là une raison d'échec, à supposer que l'on puisse parler d'échec à propos d'Aquin. L'intérêt et même la raison d'être de son écriture réside non dans la tentative d'évasion du rationnel ni dans un mysticisme exalté, mais dans la représentation romanesque de l'angoisse d'un individu, d'un intellectuel et d'un créateur. Nous ne comparons pas Aquin à un Kafka ou à un Beckett. Mais nous invoquons l'exemple de ces auteurs pour faire valoir que l'on ne peut pas conclure de la persistance d'une problématique à l'échec de l'écriture.

Il s'agit d'un problème aussi durable que les contraintes de la raison et de la vraisemblance. En réalité, ce qui manque à Aquin c'est une foi qui le mette en mesure d'aller au-delà du conflit débilitant de la raison et de la

recherche de l'idéal. Mais il y a chez lui une loyauté intellectuelle qui l'empêche à la fois de récuser les contraintes de la raison et de renoncer à des exigences supérieures. C'est cette loyauté qui l'incite à la prospection de différents moyens de figurer ces deux mondes.

Situant l'Antiphonaire dans cette perspective, nous sommes amené à considérer le début du roman de la même façon que pour les autres textes d'Aquin. En effet, si les premiers chapitres de l'Antiphonaire constituent un prélude plus ample et plus calme que ceux des précédents romans, ce début n'en est pas moins aquinien. Un narrateur anonyme est l'auteur d'un premier chapitre qui apporte les bases du récit de Christine. Il existe une ressemblance au moins entre ce début impersonnel et le récit de P.X. Magnant. Celui-ci nous plongeait d'emblée dans un monde de drogues, de meurtre et d'hallucination, cependant que dans l'Antiphonaire c'est l'épilepsie qui est mise à contribution pour créer un système de références ou une ambiance à la fois déroutants et transcendants :

> Rien ne peut conserver ce caractère aussi imprévisible dans son déroulement. Flaubert l'a dit. D'autres, dont Mahomet et sans doute saint Paul, ont aussi été frappés de la puissance affreuse de cet événement classé maintenant sous le nom étrange d'aura. L'aura précède immanquablement la décharge hypersynchrone qu'on appelait jadis le mal sacré ou le haut mal. Jean-William Forestier était menacé [...] par cette crise icto-comitiale que Christine d'ailleurs savait maintenant être provoqué par une bradycardie paroxystique manifeste, soit, en termes nosologiques, par le fameux syndrome d'Adam-

Stokes.[455]

Jean-William Forestier est donc sur le point de connaître une crise d'épilepsie, crise décrite dans des termes à la fois précis et allusifs, selon le mélange de langages érudit, savant et ésotérique familiers chez Aquin. Cependant, Jean-William et sa femme passent de très belles vacances sous le soleil de la Californie :

> En neuf jours de vacances, tant de soleil les avait éblouis, tant de chaleur aussi, qu'ils n'étaient plus les citadins pâles venus de Montréal chercher le répit et la chaleur qu'ils ne pouvaient trouver dans leur paradis septentrional en mars.[456]

De très belles vacances mais des vacances qui sont pour Christine comme un sursis, car étant médecin, ou l'ayant été, elle surveille les signes prémonitoires de la crise en vue chez son mari. Puisque lors de sa septième crise, il l'avait battue, elle prévoit des suites redoutables. En même temps, les violences de Jean-William n'empêchent que l'épilepsie a surtout une valeur symbolique dans la narration. Lors de sa huitième crise Jean-William est tombé, raidi, par terre. Chrisitine doit appeler des voisins pour l'aider à le mettre au lit. D'où l'idée de la vulnérabilité de l'épileptique et de l'anéantissement de la personne provoqué par ses crises :

---

[455] Hubert Aquin, l'Antiphonaire, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1969, p. 9.

[456] Ibid.

> Son orgueil était blessé; l'intégrité de sa personne se trouvait du coup rétroactivement entamée, réduite à un néant total qui lui avait tenu lieu de champ de conscience pendant que son corps, rigide, gisait sur le parquet de la chambre à coucher.[457]

On n'oublie pas pour autant que dans l'Antiphonaire celui qui souffre de l'épilepsie est aussi un agresseur. La maladie de Jean-William semble entraîner des sentiments d'hostilité envers sa femme qui se manifestent par des interrogations impitoyables ou par la violence physique. Mais les implications ultimes des crises d'épilepsie sont sans doute mystiques, car elles ressemblent à des crises de possession, à une fureur prophétique absolvante :

> Après, l'amnésie lacunaire est totale : il n'y a plus de trace de ce qui est arrivé. Jean-William est frais comme une rose, blanchi, transparent comme du verre sans souvenir, pur de toute souillure antérieure. Mais cela ne durait pas toujours longtemps.[458]

Il y a donc une sorte de possession divine, qui amène, après l'anéantissement de la personne, un renouveau, une renaissance qui n'est pourtant pas durable. Et comme c'est souvent le cas chez Aquin, à cette situation romanesque est donnée une plus vaste dimension par la création d'un monde parallèle, prestigieux et exotique. Christine rédige une thèse sur l'histoire de la médecine, s'occupant surtout des penseurs éclectiques de la pré-Renaissance et de la Renaissance. Cela donne au narrateur l'occasion d'évoquer

---

[457] Ibid., p. 14.

[458] Ibid., 16

l'écart entre le triste monde rationaliste de nos jours et la métaphysique allégorique et rassurante de l'époque :

> pour lui [Jules-César Beausang, auteur fictif du XVIe siècle] le monde n'avait pas cette ampleur, la nature était marquée du sceau de la finalité la plus parfaite : cette nature ne pouvait, pour un homme de son époque, être en désaccord avec le schéma symbolique si cher aux peintres de ce temps. Pourtant, l'évidence (pour Christine) que la nature n'avait rien de nécessaire, ni de cohérent, ni de soumis à la finalité divine ou humaine était là, sous son regard : une côte surbaissée, série désordonnée de vallées, de détroits, de mesa, de plaines, de golfes se succédant anarchiquement à l'infini [...][459]

En résumé, dans un premier chapitre, écrit à la troisième personne, sont établis quelques-uns des éléments décisifs de la narration ultérieure de Christine : épilepsie comme phénomène mystérieux, dévastateur mais aussi divin; chasse au bonheur, conçu sur le plan du réel, de l'existence physique, sensuelle; interférence d'une autre époque, d'une autre vision du monde. Par la suite Christine elle-même complétera ces données en y ajoutant des éléments supplémentaires et des personnages doubles. L'épilepsie sera encore comprise comme une fureur divine. Christine nous dira par exemple ceci :

> L'"esprit vital" épileptogène s'était déchaîné sur le pauvre Jean-William et, dans son épiphanie fulgurante, avait consumé entièrement le corps et l'esprit de Jean-William.[460]

---

[459] Ibid., pp. 10-11.

[460] Ibid., p. 23.

L'épilepsie détruit donc la conscience de soi de l'individu et le fait vivre assurément non pas sur un mode idéal, mais du moins à un niveau d'existence supérieur, terrible mais aussi fascinant. Cependant, Christine se sent la victime des crises de son mari, et elle se sent victime en tant que femme. Après avoir été battue par Jean-William, elle note, sur un ton ironique bien sûr, qu'elle pourrait encore espérer trouver la plénitude féminine "à laquelle les femmes ont maintenant droit".[461] La thématique du féminisme qui s'annonce ici doit être comprise en rapport avec la carrière de médecin abandonnée par Christine à l'âge de vingt-six ans, avant qu'elle rencontre et épouse Jean-William. Cet abandon semble bien être regretté par Christine qui à trente-sept ans ne croit plus avoir d'avenir "ni comme médecin ni comme femme".[462] Il y a donc un important décalage entre le bonheur idyllique sous le soleil de la Californie évoquée par le premier narrateur et la condition véritable de Christine :

> Le désespoir (il n'y a pas d'autre mot pour qualifier mon état d'âme d'alors) m'écrasait : j'avais perdu tout espoir de vivre sainement, de recouvrer l'intégrité de mon visage et de mon corps. [...] Je pleurais pour moi . . . mais aussi pour notre amour; ce n'est pas drôle d'avoir raté sa vie, de s'en apercevoir à 37 ans alors que tout est gâché, et à jamais gâché.[463]

---

[461] Ibid., p. 45.

[462] Ibid.

[463] Ibid., p. 47.

Le désespoir de Christine, le contraste pathétique entre son état véritable de femme battue, victime des hommes, jouet du destin et d'autre part ses aspirations au bonheur de médecin ou d'épouse aimée répondent aux autres cris de détresse des héros aquiniens. Cependant, deux différences majeures interviennent. D'abord, Christine est une femme, tandis que les autres héros d'Aquin sont des hommes, à l'exception de RR. Cette première différence, en elle-même sans importance décisive, contribue à expliquer la deuxième : Christine est une victime, elle est passive et ne cherche pas activement, à la différence des autres narrateurs d'Aquin, un bonheur idéal. C'est ce qu'attestent les raisons avancées pour sa rédaction d'une autobiographie, doublée d'une fiction historique. En effet, elle écrit parce qu'il ne lui reste pas autre chose à faire, elle écrit un livre "sans raison" qui est une sorte de remède contre le désespoir.[464] Son écriture est à son image, passive et dépourvue de but précis :

> je compose ce livre calmement, froidement, sans hallucinogène pour me stimuler, sans même l'espoir (secret) de lui conférer la signification et l'importance qu'on accorde volontiers (par postulat) aux livres d'un auteur le moindrement coté.[465]

Cela n'empêche qu'elle essaie de donner un certain sens à ce qu'elle écrit. Son livre, dit-elle, sera composé "en forme d'aura épileptique" tandis que sa thèse, qui sans

---

[464] Ibid., p. 44.

[465] Ibid., p. 18.

doute déteint sur son autobiographie, comportera des éléments divers des auteurs qu'elle étudie, mais donnera une importance particulière à la dialectique "négative" de Nicolas de Cuse et au système "antiaristotélicien" de Lorenzo della Valle.[466] Ces indications sur le contenu de sa thèse ne sont pas entièrement gratuites, puisqu'elles peuvent nous renseigner sur l'orientation d'ensemble du livre. Ainsi, quand Christine dit qu'elle entre "à mort dans la fameuse 'via negativa' de Nicolas de Cuse sans déboucher pour autant sur la récompense déiste de sa 'coincidentia oppositorum'", nous pouvons très bien prendre cela pour une évocation de sa tentative, dans son récit autobiographique, de chercher un sens à la litanie de malheurs qu'est sa vie. Mais s'il y a, en dépit de ses affirmations contraires, un effort chez Christine pour créer quelque chose de positif par l'écriture, ce serait plutôt par la création des personnages historiques fictifs. De fait, Christine ressemble étrangement à d'autres narrateurs d'Aquin en ce qu'elle imagine un monde parallèle, peuplé de doubles. Elle appelle elle-même Renata Belmissieri un "personnage-victime" qui l'aidera à figurer "une femme en proie aux spasmes récurrents de la crise d'épilepsie", un peu à la manière dont le narrateur espion inventé par le narrateur interné de Prochain épisode doit l'aider à figurer un monde idéal associé immanquablement à un assassinat rêvé

---

[466] Ibid., pp. 17, 19.

par lui.[467]

La grande différence entre l'Antiphonaire et les deux premiers romans d'Aquin résiderait donc dans la passivité des personnages, dans la gratuité de l'écriture et dans l'absence d'idéal précisé par le narrateur et recherché par lui dans l'écriture. Il y aurait aussi, même sans les différences évidentes de contenu et d'ambiance, une contexture de l'écrit entièrement différente, la création d'un monde non seulement romanesque, mais aussi littéraire. Néanmoins, au-delà de ces différences, il y a des ressemblances profondes. Dans le féminisme de Christine se reconnaît encore une manifestation d'idéologie chez Aquin, ou plutôt l'effort chez une victime pour expliquer son mal selon un schéma idéologique. Et nous verrons que dans le cas du féminisme, comme dans celui du nationalisme, l'idéologie se révèle inapte à expliquer le mal éprouvé, car celui-ci est moins une injustice qu'une partie profonde de la condition humaine. Il y a également la création d'un monde double qui aide à comprendre, ou doit aider à comprendre un premier monde romanesque en rapport avec le mal de vivre du narrateur. Finalement, il y a une recherche patiente par la voie de l'écriture non pas d'un idéal positif, mais d'une vérité assurée. En effet, l'écriture n'est pas entièrement gratuite dans l'Antiphonaire, ou bien ne l'est qu'en apparence, car c'est par l'écriture que l'on

---

[467] Ibid., p. 29.

essaie de déterminer pourquoi le bonheur n'est pas possible; car on n'essaie plus de guérir le mal, ou de le dépasser, mais simplement de le comprendre.

L'AUTOBIOGRAPHIE DE CHRISTINE

La Volonté de savoir

Il y a donc dans les premiers chapitres de l'Antiphonaire des développements romanesques plus variés, peut-être même plus riches que dans les textes antérieurs. Sont également à noter l'absence de cette angoisse métaphysique qui caractérise le début de Prochain épisode et de Trou de mémoire, et par conséquent celle de la thématique de la quête sous la forme explicite de la recherche de la mort. Cependant, le motif de la quête n'est pas entièrement absent de l'Antiphonaire. Nous trouvons en effet de nombreuses évocations d'un état idéal, que ce soit par des références aux vacances au soleil de Christine et de son mari, par les descriptions mêmes de l'état épileptique, ou par des allusions aux textes anciens qui donnent une vision anthropomorphique, mais sereine, rassurante du monde. Mais il y a aussi tous les facteurs qui vont rendre impossible la

réalisation du bonheur, et notamment l'intrusion du réel, ou des autres, dans le monde fragile que Christine essaie de construire avec Robert Bernatchez.

Ces facteurs, en partie voulus par la narratrice, en partie subis par elle, figurent la quête, mais la quête déguisée en volonté de savoir. En effet, tout se passe dans l'Antiphonaire comme si les véritables intentions de l'auteur, comme celles de Christine dans une certaine mesure, étaient moins gratuites que perverses. Tout comme Renata est pour Christine un personnage-victime, Christine elle-même ne semble avoir d'autre destin dans le texte que de souffrir. De souffrir mais non pas de servir de bouc-émissaire. Il ne s'agit pas pour elle d'expier des péchés problématiques, ni de servir de symbole de la condition féminine. Christine, tout en étant un personnage agissant et une narratrice autonome, est aussi un instrument de découverte pour l'auteur, son arme principale dans une expérience heuristique. C'est ainsi que tout idéal, rêvé par Christine ou représenté par les autres personnages inventés par elle, est systématiquement détruit. C'est ainsi que toute illusion de bonheur est démasquée, toute explication rassurante récusée. C'est ainsi que, vers la fin du texte, les personnages deviennent de simples marionnettes figurant, dans leur détresse, la faiblesse chronique de l'être humain, son inaptitude à être heureux, aussi bien que son impuissance à se dépasser.

Peut-on conclure qu'est en jeu véritablement moins une recherche du vrai qu'un simple pessimisme chez Aquin, pessimisme issu des précédents essais de roman? Rien ne nous empêche de le penser. Cependant il reste qu'il est difficile de concevoir l'Antiphonaire comme le résultat d'un mouvement de dépit, comme une boutade d'auteur. Sans doute se dégage-t-il du roman une impression de souffrance absurde, et on pourrait même discerner un plaisir un peu troublant dans le jeu exercé à l'encontre des personnages, dans la destruction volontaire de leurs illusions de bonheur. Et cette impression ne serait pas tout à fait fausse. Mais il faudrait s'interroger sur la nature de ce plaisir. C'est le plaisir de celui qui souffre d'un mal de dents, qui interroge du bout de la langue la dent cariée et qui éprouve une satisfaction amère dans la douleur ainsi provoquée; il ne s'y trouve pas la satisfaction du masochiste, mais celle du chercheur qui est certain de détenir la vérité parce qu'il connaît le pire, parce qu'il est allé au bout de la douleur. De même, dans l'Antiphonaire, on suit une pente qui mène à la désolation, mais la descente à l'enfer n'est pas gratuite, elle est la conséquence d'une prospection désintéressée, mais aussi un peu morbide, de la double difficulté de vivre et de s'évader de la vie.

Cette perspective n'élimine pas les problèmes d'interprétation posés par le récit, mais elle aide à les

préciser. La thématique de l'épilepsie en tant que symbole de l'extase divine tend à être remplacée par le motif de la sexualité et, en même temps, brouillée par la création d'un monde parallèle. Le féminisme de Christine subit sensiblement le même sort, étant plus ou moins annulé par sa sexualité et par l'existence de personnages doubles qui jettent des doutes sur sa conduite à elle et sur la qualité de victime de la femme. De même l'existence d'un monde idéal suggérée par les multiples allusions du début du roman à un monde ancien est remplacée par des citations explicites tirées du Cantique des cantiques. L'image idéalisée de la femme est encore une fois détruite par le contact avec le réel, c'est-à-dire par les multiples déboires de Christine. Finalement, à la lumière des ravages exercés dans le récit sur ces diverses manifestations de l'idéal, il faudra poser encore une fois la question de l'ironie.

l'Epilepsie

Les crises épileptiques ne vont pas au-delà de la troisième de Renata Belmissieri : Jean-William n'en a plus après sa neuvième. Ce qu'il y a d'intéressant dans les crises de Renata, c'est qu'elles répètent, mais avec des modifications importantes, celles de son double masculin. Les crises de Jean-William sont souvent décrites dans des

termes à la fois cliniques et mystiques. De plus, il sort indemne de ses crises, ou mieux, il en sort renouvelé, ce qui fait penser de son épilepsie qu'elle est une sorte de mort-résurrection, image familière chez Aquin. En rapport avec cette idée, il ne faut pas oublier que, de manière très superficielle il est vrai, la forme du livre s'inspire des différentes phases de l'épilepsie : les phases tonique et clonique, l'apnée, la phase affreuse et le délire hallucinatoire.[468] Nous disons bien de manière superficielle, car cette affirmation de Christine serait assez difficile à justifier en se référant au roman lui-même. Du moins peut-on dire que les crise de Jean-William servent de cadre et de source d'inspiration au récit de Christine, en ce qu'elles présentent des caractères de souffrance, d'exaltation, d'anéantissement de la personne et de délire qui sont obsédants pour la narratrice. Il y a donc une forte tendance à l'abstraction dans la description de la maladie de Jean-William, qui est présentée sous forme d'analyse clinique, de phénomène symbolique et d'abstraction structurale.

Tout change avec les crises de Renata, où s'affrontent l'idéal et le réel. Renata est doublement victime de ses crises : à cause des superstitions de l'époque, elle risque de se faire prendre pour une possédée, ce qui ajoute à la souffrance physique le danger pour elle d'être condamnée

---

[468] Ibid., p. 17.

pour sorcellerie. Or, en un sens, nous avons déjà vu en Jean-William un possédé, mais non pas la victime d'une possession ou de la superstition. La création de Renata, souffrant comme Jean-William d'épilepsie, récuse la présentation idéalisante des crises de ce dernier par la simple juxtaposition de ses malheurs avec les extases du mari de Christine.

Or, l'on sait que dans l'Antiphonaire les dédoublements sont souvent contradictoires, et que ces contradictions, tout en annulant les interprétations déjà proposées, introduisent d'autres possibilités d'explication. Le parallélisme des crises épileptiques est bientôt remplacé par l'association entre l'épilepsie et la sexualité, la crise épileptique suscitant le désir sexuel, ou étant provoquée par lui. Un exemple : Renata est violée par l'imprimeur Carlo dans son atelier. Par la suite la jeune fille est la proie de spasmes épileptiques. L'imprimeur la regarde, fasciné, se sent excité et la soumet à une excitation érotique :

> il devint curieux, presque voyeur, et dès lors, il se transforma en un curieux actif--préoccupé de caresser impunément la pauvresse qu'une crise violente secouait. Il était agenouillée devant Renata (secouée par ses décharges comatogènes), et il la caressait, elle toujours inconsciente, sous sa culotte--en masturbant son clitoris avec une sorte de ferveur morbide, hypocrite, odieuse.[469]

---

[469] Ibid., p. 61.

La femme de Zimara interrompt cette scène lascive en assassinant son mari. Antonella s'enfuit avec la jeune fille et toutes deux vont retrouver l'abbé Léonico Chigi. Là encore une crise d'épilepsie s'abat sur Renata. Une fois remise, elle écoute l'abbé qui lui fait la lecture du Cantique des cantiques. De fil en aiguille, dans une ambiance baignée d'érotisme mystique, tous deux s'appartiennent. Mais Renata, même après que l'abbé s'est retiré d'elle, continue de haleter "comme si, possédée, elle avait obéi à son démon déclenché ou comme si elle avait chevauché sans décence une sort d'animal secoué interminablement par le plaisir." L'abbé se demande si on peut imaginer qu'elle "ressente sa jouissance avec une telle intensité."[470] En effet, on ne sait plus très bien en tant que lecteur s'il s'agit d'une crise d'épilepsie ou des spasmes de la jouissance. Et cette parfaite assimilation de la crise épileptique à l'orgasme se fait au profit de la jouissance sexuelle, qui en revêt un sens mystique, total, à la fois animal et angélique. Mais c'est dans un autre contexte qu'il faut poursuivre l'analyse de la sexualité, car on ne peut pas la dissocier du féminisme de Christine ni de la thématique de la femme victime.

La Femme

---

[470] Ibid., p. 90.

Le féminisme de Christine est aussi explicite que le nationalisme du narrateur de Prochain épisode. Mais de la même manière que la conduite du narrateur rend peu croyables ses convictions, Christine n'arrive pas à rendre crédible son féminisme. Cependant, il faut dire qu'à bien des égards elle semble une victime, une victime bien entendu des hommes. Battue par son mari, violée par le pharmacien de San Diego, interrogée cruellement sur ses aventures sexuelles par Robert Bernatchez, violée encore une fois par le docteur Franconi, elle a, dans sa vie, connu une suite d'attentats masculins contre son intégrité et d'individu et de femme. De plus, médecin pratiquant avant d'épouser Jean-William, elle a abandonné sa carrière et a essayé de devenir une épouse modèle, bien qu'elle semble regretter le "choix privatif" qu'elle avait fait après l'avoir rencontré. Ailleurs dans le texte, elle impute la responsabilité de ce choix à un médecin américain qui l'avait fait avorter pour l'amener à se donner à lui, tout en pensant la tenir "par une sorte d'obligation déontologique."[471] Ce serait donc là la raison pour laquelle elle avait quitté la médecine et aussi, sur le plan de la chronologie, la première d'une série d'injustices commises à son égard par les hommes.

Christine est par conséquent l'image même de la femme victime, et parle de la "secondarité substantielle et éternelle de la femme depuis le XVIe siècle jusqu'à nos

---

[471] Ibid., pp. 128, 81.

jours." En même temps, il est permis de douter que Christine soit une victime uniquement en tant que femme, ou bien une féministe avant la lettre. De façon ultime ses malheurs ne sont pas a priori ceux de la femme, mais ceux de l'être humain. Avant tout, il ne faut pas oublier que ces déclarations d'allure féministe sont, sinon démenties, au moins mal fondées par sa conduite. Elle dit par exemple qu'elle a dû quitter la médecine à cause de son avortement et du chantage exercé sur elle par un docteur américain. Mais elle est devenue enceinte d'un autre docteur américain au mois de février ou de mars; au même moment elle est aussi la maîtresse de Robert Bernatchez; au mois de mai elle a quitté la médecine, a rencontré Jean-William et l'a épousé bientôt après. Cependant elle continue à être l'amante de Robert Bernatchez et l'est encore l'année suivante. Il semble donc que la vie de Christine ait été assez confuse à ce moment et non pas inspirée par le seul féminisme.[472]

Ce n'est pas, bien sûr, qu'Aquin veuille rendre coupable la sexualité de la femme. Au contraire, nous verrons que la sexualité et le corps de la femme ont leur place marquée dans le récit, mais d'une manière assez éloignée des conceptions féministes, ou de l'idée de la femme victime. Ce qui nous intéresse dans ces pages où Christine se plaint de sa condition de femme et met ses malheurs sur le compte des hommes, c'est la façon dont l'auteur semble s'attacher à

---

[472] Ibid., pp. 57, 80.

miner les affirmations de vertu outragée de sa narratrice. Celle-ci nous dit par exemple que le médecin complaisant qui l'avait fait avorter menaçait de la dénoncer si elle ne se donnait pas à lui. A son tour elle lui lance la même menace. Il répond qu'il a un alibi. Mais on se demande alors si son alibi ne serait pas détruit par une dénonciation éventuelle de sa part. On peut se demander également si c'est par la crainte d'une menace aussi peu convaincante que l'on laisse tomber sa profession. En effet, Aquin semble tenir à ce que les véritables raisons de la conduite de Christine demeurent confuses, impénétrables pour Christine elle-même.

Nous l'avons déjà vu à propos d'autres textes d'Aquin : des complications, des contradictions et des invraisemblances sont accumulées à souhait pour miner les interprétations faciles ou univoques. Un autre élément de confusion, en ce qui concerne le féminisme de Christine, tient au dédoublement des personnages. Au commencement du récit il semble bien que toutes les femmes soient les victimes de la brutalité des hommes. Renata est violée par Zimara à peu près de la même façon que Christine par le pharmacien de San Diego, c'est-à-dire pendant qu'elle est à moitié inconsciente. Par la suite elle est plus ou moins sacrifiée par l'abbé Léonico Chigi pour permettre à celui-ci de s'échapper avec Antonella. Celle-ci, trompée par son mari et Renata, doit faire vivre Chigi de son travail de

manutentionnaire tandis que l'abbé passe son temps à retoucher le manuscrit de Jules-César Beausang. Et, comme on le sait, Chigi tue Antonella avant de s'enfuir de Genève.

Il ne serait donc pas impossible de soutenir que l'auteur essaie de montrer, sinon des convictions féministes bien arrêtées, du moins la tragédie de la condition féminine. Mais l'on pourrait également affirmer le contraire, qu'il y a chez l'Aquin de l'Antiphonaire un élément de misogynie. Zimara trompe sa femme, il est vrai : mais aussi il est assassiné par elle. Chigi trahit Renata, mais cela sur les instances d'Antonella, qui, en fait, oblige l'abbé à appuyer l'accusation d'assassinat qu'ella avait déposée contre Renata. Antonella, d'ailleurs, subit à peu près le même sort que son mari : elle est assassinée dans les bras d'un amant. Les infortunes des femmes sont donc doublées des infortunes des hommes, de même que les trahisons, les déceptions et les violences des hommes trouvent leur réplique chez les femmes. Et il ne semble pas y avoir dans tout ceci une thématique de vengeance dirigée contre les femmes ou de justice rendue à celles-ci. Le hasard seul dicte le choix de la victime, comme de raison d'ailleurs, puisque tous sont plus ou moins coupables.

Le problème tient à ce que nous sommes partis de l'hypothèse de la culpabilité de l'homme, selon un point de vue féministe, et que nous n'avons pas abandonné cette perspective en parlant des malheurs des hommes. Le fait est

pourtant que dans aucun autre roman d'Aquin on ne voit autant de morts, de personnages sacrifiés ou suppliciés. Il n'y a pas un seul personnage important qui survive au récit, si ce n'est Robert Bernatchez, en tant que paralytique. S'il est un fil conducteur dans ce carnage littéraire, il faudrait le chercher ailleurs que dans le féminisme. Nous avons déjà vu, en parlant de la conduite de Christine, l'importance de sa sexualité. Nous savons que par les citations du Cantique des cantiques est opérée une certaine idéalisation du corps de la femme. Et c'est là, ne serait-ce qu'en raison de son importance dans le texte, importance contrastée avec la réalité des personnages féminins, qu'il faudrait chercher plus loin la logique de l'intrigue.

Femme idéale, femme vraie

Il est intéressant de noter que la plupart des citations du roman viennent du Cantique des cantiques. Même les autres citations d'auteurs anciens ont tendance à évoquer une mystique de la beauté féminine. Il y a ceci par exemple de Jean Scot Erigène :

> "La beauté de la femme est symbole de la beauté de tout l'univers," écrit Jean Scot Erigène. "Mulier est sensus corporeus, naturaliter humanae naturae insitus, per quam, his videlicet qui perfecti sunt, visibilis creaturae pulchritudo ad

laudem Creatoris refertur . . . "[473]

D'autres citations de penseurs religieux et de Pères de l'Eglise associent la beauté à la vertu, ou bien évoquent une mystique de la beauté et des sens :

> Ah, ciel . . . Que ne suis-je belle?, mais belle comme l'Aquinate l'aurait voulu : pleine de "claritas", mais pleine aussi de "caritas"! Pas de joie sans amour, disait aussi saint Bonaventure. Thomas Gallo de Verceil disait justement que la délectation du beau était une sorte d'évanouissement dans la passivité. Voilà! Comme je comprends ce langage! Extase, passivité, réceptivité : forme prégestaltique de la liquéfaction langoureuse de la jouissance . . .[474]

Or, s'il est un sens dans ce texte, ce détournement de la pensée de Saint Bonaventure et de Saint Thomas d'Aquin consiste à lui donner une interprétation spécifiquement sexuelle, à faire de la mystique de la beauté féminine une mystique de la sexualité de la femme par laquelle le corps de la femme devient le moyen par lequel l'homme et la femme elle-même accèdent à l'extase des sens. Cette extase, soit dit en passant, semble être d'autant plus puissante qu'elle implique la perte de la personnalité de l'individu, et donc en même temps de ses angoisses.

Cependant, l'extase se trouve difficile à atteindre, et n'est peut-être qu'un leurre. La série des citations tirées du Cantique des cantiques suggèrent la tragédie inhérente à

---

[473] Ibid., p. 83.

[474] Ibid., p. 149.

la sexualité, au moins telle qu'Aquin la conçoit. La première citation du Cantique se rencontre dans les circonstances que l'on sait, c'est-à-dire comme prélude à la séduction de Renata, bientôt suivie par la trahison de la jeune filla par Antonelle et Chigi. Par la suite, les citations du Cantique se suivent et se ressemblent, car le fait que la citation de la page 87 soit suivie d'une scène d'érotisme, mais aussi de l'emprisonnement d'une innocente n'est sans doute pas fortuit. En effet, tout l'objet de l'introduction de la mystique féminine semble être de fournir matière à des scènes d'outrages faites aux femmes. Même, on pourrait relever la lourdeur des intentions satiriques : comme c'est Christine elle-même qui prend sur elle de broder sur la thématique de la mysticité de la femme et qu'elle répète la citation de Chigi, la met en valeur et la commente, celle-ci devient un élément décisif du texte. A la page 117 Christine, femme de 37 ans, battue, sans illusion sur son avenir, nous dit :

> Pauvre moi plus encore que pauvre Suzanne, "Je suis la rose de Saron, le lys des vallées" . . . oui, c'est moi la rose des lys des vallées (death valley), [...]

C'est déjà assez clair. Mais à la page 119 la citation du Cantique se retrouve, et on en fait ressortir l'importance par la mise en page. La citation est suivie à la page 123 par cet aveu pathétique, dont on souligne encore l'importance en l'isolant sur la page : "'Je ne suis pas la rose de Saron, ni le lys des vallées . . . '" L'avant-

dernière référence au Cantique se trouve à la page 221. Christine parle de l'étrange pouvoir qu'exercent sur elle ces éloges de la beauté féminine :

> Ces paroles produisent en moi une sorte d'enchantement euphorique; il me suffit de les relire, de reproduire, ici, leurs dénominations détaillées et leurs réitérations inlassables, pour que je ressente une impression d'extase physique, quasiment d'orgasme solitaire et désespéré.

Cette citation est suivie de l'aveu par Christine d'une incapacité de jouissance :

> voilà que mon écriture se déforme et que ma main tremble, voilà que je masse délicatement--et en privé, sous les draps fraîchement nettoyés--mon bas-ventre. Assurément, je n'ai plus le même ventre; cela est évident que le pharmacien a laissé une trace vivante en moi, dans mes entrailles . . . Etrange, mon clitoris semble s'éteindre sous la pression de mon doigt; mon vagin n'émet plus ce liquide viscéral qui atteste la jouissance.[475]

La dernière allusion au Cantique est tirée des lectures de Léonico Chigi qui, lui aussi fasciné par cette glorification de la femme, en fait la lecture à haute voix à un ami, avant de supplier ce dernier de l'accompagner chez les bohémiennes "où il voulait absolument expérimenter les miracles et les merveilles de l'amour dont elles détenaient supposément le secret."[476] En dépit du refus de l'ami et des mises en garde qu'il adresse à Chigi, celui-ci n'en fait qu'à sa guise. On le retrouve quelques semaines plus tard en quarantaine à l'Hôtel-Dieu de Lyon "classé parmi les

---

[475] Ibid., p. 225.

[476] Ibid., p.234.

victimes de la Grande Vérole qui fut--selon certains--le 'mal du siècle'".[477]

C'est assez souligner la manière voyante dont l'auteur exprime l'écart entre l'idéalisation de la femme et la réalité de celle-ci, entre la sexualité rêvée et la sexualité vécue. Cet écart n'a aucune valeur descriptive, puisqu'il ne s'agit pas véritablement de faire un portrait de la femme. L'auteur s'intéresse plutôt à la sexualité en tant que la femme la subit, la cherche et la conçoit; il s'intéresse également à la tendance chez l'homme à idéaliser la femme en tant qu'objet sexuel pour en retour ressentir les méfaits de sa conduite obsessionnelle. Dans ce contexte on ne dirait même pas que l'auteur se préoccupe de la dualité homme-femme ou de la manière dont l'homme tour à tour exalte et et méprise la femme. Les citations, surtout celles du Cantique, le fait que Christine elle-même ressent, en dépit de ses déboires et de ses désillusions, la vérité intrinsèque de cette idéalisation de la femme et de la sexualité, mais le fait aussi que, d'une manière ou d'une autre, c'est par la sexualité que les malheurs arrivent aux personnages, tous ces facteurs aiguillent l'attention du lecteur vers la sexualité elle-même. En effet, l'on se rend compte en lisant l'Antiphonaire qu'il faut préciser l'attitude de l'auteur envers la sexualité afin de mieux apprécier le sens global du texte.

---

[477] Ibid., p.235.

La Sexualité

L'acte sexuel comporte un élément de jouissance extraordinaire dans l'Antiphonaire, une jouissance dont l'importance se traduit d'abord par son caractère inéluctable. Christine, par exemple, en train d'être violée par le pharmacien de San Diego, se réveille et se trouve spectratrice à demi complaisante de ce qui lui arrive :

> Je n'étais pas horrifiée, ni même choquée : une sorte de bien-être m'inondait, j'étais comme toute molle, faible, incapable de me mouvoir, incapable surtout de faire quoi que ce soit pour arrêter l'avance sollicitante du pharmacien. [...] j'étais--à toutes fins pratiques--à sa merci, nue, complètement offerte, presque déjà complice [...][478]

Cette étrange complicité dans la jouissance, cet attrait irrésistible exercé par le corps de l'autre, Christine n'est pas la seule à les sentir. Le pharmacien lui-même, tout en étant coupable de viol, est attiré par le corps tuméfié de Christine, comme si la vue de la femme menait automatiquement, comme par un réflexe puissant, au besoin de jouissance. C'est ce qui arrive à l'abbé Léonico Chigi qui abandonne sa vocation rien qu'en voyant Renata qui l'écoute lire le Cantique des cantiques. C'est ce qui arrive à Robert Bernatchez qui apprend que Christine est enceinte, pense-t-il, de Jean-William, mais qui n'en désire Christine

---

[478] Ibid., p. 67.

que davantage. C'est ce qui se passe, finalement, entre Christine et le docteur Franconi, qui se possèdent en dépit du fait que l'amant de Christine gît paralysé à côté d'eux, en dépit du fait que le docteur Franconi est l'amant, justement, de la femme de Robert. Soulignons que dans tous ces élans de désir spontané, dans tous ces viols, infidélités et séductions il n'y a pas simple légèreté de caractère ou de conduite, mais abandon irrésistible à la tentation de jouissance sexuelle. La question de moralité ou de culpabilité n'est jamais posée par l'auteur, bien que par la suite de leurs rencontres amoureuses illicites les personnages se sentent coupables. Leurs remords n'ont aucun effet sur leur conduite, tellement est puissante la force d'attraction sexuelle que les uns exercent sur les autres, tellement est fort le désir qui les pousse à la rencontre charnelle et tellement est intense la jouissance qui les attend.

La jouissance et le désir sexuels sont donc souverains au point où la description de l'acte sexuel assume des proportions mythiques. Robert Bernatchez se jette sur Christine, il est "tout en sueur, déchaîné" et il parvient à l'orgasme "en criant très fort". Il s'endort puis se réveille "plus tard dans la soirée [...] toujours en pleine érection."[479] Et lors de la scène d'amour entre le docteur Franconi et Christine, mi-séduction, mi-viol, Christine nous

---

[479] Ibid., p. 144.

dit :

> j'avais le sentiment innommable que mon ventre s'écoulait doucement sous moi, et que j'allais me désintégrer sous le choc prochain de ma jouissance . . . Ce que je ne savais pas, c'est que ce médecin allait atteindre sa jouissance presque en même temps que moi! Vraiment, jamais, mais jamais, ce ne fut aussi intense, ni aussi hallucinant![480]

Finalement, il n'y a pas que la fatalité et l'intensité de la jouissance à considérer dans le texte. Il y a également le fait qu'elle est presque toujours associée avec le malheur, la souffrance ou la mort. Les suicides de Jean-William, de Christine et du docteur Franconi, les assassinats du pharmacien, de Carlo Zimara et de sa femme Antonella, et la maladie de Chigi sont tous liés à la sexualité des personnages. De sorte que la rencontre amoureuse qui incarne le mieux la conception de la sexualité qui se trouve dans l'Antiphonaire est seulement rêvée par Christine :

> Mon Dieu, je devrais taire en moi le désir impudique que j'éprouve pour Jean William : vraiment intolérable, ce manque d'un corps nu qu'on a déjà caressé, embrassé, d'un corps merveilleux dont je connais l'infatigable ressort et la puissance! Je ferais des bassesses pour qu'il vienne encore en moi, [...] Du coup, je deviens injuste pour Robert; je suis sans pitié pour lui, je ne veux plus le revoir, je l'abandonnerais à ses perfusions qui le tiennent en vie pour aller rejoindre Jean-William qui, après tout ce temps sans moi, me prendrait une dernière fois avant de me tuer.[481]

---

[480] Ibid., p. 200.

[481] Ibid., p. 241.

En effet, cette scène imaginaire réunit toutes les caractéristiques déjà décrites : jouissance interdite, jouissance dont l'intensité dépend en grande partie de cette interdiction même, jouissance, finalement, liée au désastre. Mais c'est la fréquence de ces scènes d'amour défendu, de sensualité débridée et d'attraction fatale exercée sur l'homme par la femme, mais aussi ressentie par la femme à l'égard de l'homme, c'est la fréquence de ces scènes de souffrance et de mort reliées à l'amour qui frappe le lecteur. Il semble bien que l'auteur ne s'en tienne pas à une simple expression de pessimisme à l'égard du couple. Si on considère qu'en partant de l'épilepsie, en passant par des citations de textes anciens et du Cantique des cantiques, la volonté de savoir qui anime le texte en arrive à une vision apocalyptique de la sexualité, il est difficile de ne pas en venir à une interprétation assez particulière de ces aspects du texte. Cette interprétation serait que dans l'Antiphonaire Aquin nous propose, à sa manière, une vision schopenhauerienne du monde et de l'être humain.

Nous ne voulons assurément pas suggérer une parenté étroite entre la pensée d'Aquin et celle de Schopenhauer. Nous nous bornons à la mention d'un point de comparaison possible quant à la conduite de l'être humain, en apparence guidée par la volonté, en réalité menée par la sexualité, par un besoin de se survivre à soi-même qui s'exprime dans l'attraction sexuelle. Ce point de rapprochement tient en

la fatalité par laquelle l'intelligence est bafouée par l'instinct, en la non-pertinence d'une pensée idéale qui n'est, en fin de compte, qu'une conceptualisation sans justification rationnelle de l'inévitable.

Il va de soi que l'Antiphonaire n'a pas à affirmer de loyauté à l'égard de la philosophie de Schopenhauer, pas plus qu'à l'égard de la pensée de Saint Thomas d'Aquin ou de Jean Scot Erigène. En effet, Aquin se concentre presque exclusivement sur la sexualité dans ce texte. Les rapports établis entre la fascination sexuelle, l'idéalisation du corps de la femme, la recherche du bonheur sensuel d'une part, et d'autre part la réalité de la conduite des personnages et de leurs pitoyables destins sont assez mécaniques et univoques. Il reste que cette conception de l'être humain et de la faiblesse chronique de ses tentatives d'assurer son bonheur serait tragique, sans la part à faire à nouveau à l'ironie.

l'Ironie

L'ironie retire de son sérieux au texte, et ceci de plusieurs manières. Il y a en premier lieu ce que nous avons appelé à diverses reprises l'ironie traditionnelle, qui n'est sans doute pas très importante dans

l'Antiphonaire, mais qui se reconnaît quand même dans le langage de Christine, dans sa volonté de tourner en ridicule et son mari et elle-même. Elle n'a pas d'illusions sur son mari qu'elle décrit ainsi :

> Je ne savais pas grand-chose sinon que Jean-William Forestier, mon mari (38 ans, 152 livres, 5 pieds 11 pouces, blanc caucasien, fils à papa, épileptique jacksonien avec syndrome d'Adam-Stokes gyratoire, magané comme pas un, catholique pratiquant) se tordait dans l'inconscience et l'irréversibilité de sa neuvième symphonie.[482]

Dans la même veine elle donne une liste de renseignements qu'elle a dénichés lors de ses recherches sur sa thèse :

> Avec Beausang, on apprend toutes sortes de renseignements précis sur Bienne, les environs, la façon dont les maris de la région battent leurs femmes, la configuration des fermes, les particularités du climat [...][483]

A nouveau, page 71, Christine ironise sur elle-même :

> Cette pauvre chienne c'est moi, Christine, médecin pour les pauvres, battue et rebattue par son mari, violée au passage par un pharmacien élégant, humiliée comme cela n'est pas possible de l'être . . . Et la nuit (dans la pharmacie) continua de la sorte : je vidai tiroirs sur tiroirs de produits cautérisants, astringents, ainsi que des tiroirs de produits de beauté (qui me servirent à masquer--tant bien que mal--ma sainte face).[484]

Ou encore elle fait de l'ironie sur ses rapports avec son mari :

> Ce n'est pas une vie. J'ai mal partout où cela est

---

[482] Ibid., p. 20.

[483] Ibid., p. 55.

[484] Ibid., p.71.

> physiquement possible d'avoir mal après avoir reçu une super-raclée par mon adorable et arabisant de mari.[485]

Ces exemples de l'esprit de Christine sont dépourvus d'ambiguïté et n'inquiètent pas le lecteur soucieux de fixer le sens des péripéties du texte. Mais il y a d'autres signes insistants qui l'empêchent d'établir une analyse suivie du roman. Sans parler du premier chapitre écrit à la troisième personne, il semble bizarre que souvent dans le texte la narratrice se donne la peine de préciser certaines données absolument évidentes, comme si elle-même, et non le lecteur, risquait de les oublier. Elle dit, par exemple :

> Après tout, qui refuserait à l'auteur de ce livre (moi!) le droit de s'exhiber sans aucune espèce de pondération et sans souci d'euphémiser et d'embellir l'image du couple? Personne (je réponds pour tous . . .)[486]

Elle renouvelle constamment l'identification superflue de personnages et d'événements de la narration. A la page 164 il y a une référence à Léonico Chigi : "ce minable abbé défroqué (Chigi) ne valait pas bien cher, et je suis (moi, Christine Forestier) encline à penser qu'il était affectée d'une impuissance [...] chronique." Après la tentative d'assassinat de Robert Bernatchez elle dit : "Je croyais au pire : soit à la mort de Robert." Et encore une fois elle parle d'un "travail très long pour récupérer ce blessé

---

[485] Ibid., p. 97.

[486] Ibid., p. 44.

(Robert)".[487]

Ces précisions inutiles ont deux effets. Elles font s'interroger le lecteur sur le sérieux du texte, car ces renseignements semblent rompre volontairement le pacte implicite entre le lecteur et l'auteur par lequel celui-ci laisse aux soins du premier la bonne intelligence du texte. Dans l'Antiphonaire l'auteur nous rappelle avec insistance des détails dont nous sommes parfaitement conscients, et le fait soit dans l'intention de nous maintenir dans le droit chemin, soit pour nous faire un signe dont on comprend mal le sens. Mais il semble bien aussi, étant donné l'état psychologique de Christine, qu'il y ait un effort consciencieux de sa part pour ne pas perdre le fil de sa propre narration, pour se rappeler son rôle de narratrice et le contenu de sa narration.

Ce serait peut-être là une interprétation tendancieuse, si elle n'était confirmée par d'autres signes d'une ironie perceptible au niveau du style. Nous passons sur les indications d'ironie, déjà signalées par Maurice Cagnon, qui font ressembler l'Antiphonaire à une sorte de mélodrame, ou de satire de mélodrame.[488] Il n'est pas nécessaire de

---

[487] Ibid., pp. 169, 171.

[488] Voir Maurice Cagnon, "Palimpsest in the Writings of Hubert Aquin", Modern Language Studies, Vol. 8, no. 2 (1978), pp. 80-89.

relever après lui toutes les marques apparentes d'ironie excessive qui accompagne le texte. Mais nous voudrions tout de même mettre ses remarques dans une autre perspective qui suppose une ironie plus poussée. Page 44, Christine nous parle d'un livre qu'elle a commencé "sans raison" sur la plage de Santa Barbara, et qu'elle continue sous forme d'autobiographie puisque, dit-elle, "la vie s'est insérée dans mon pauvre récit." Elle nous parle également d'un livre qui aura la forme de l'aura épileptique.[489] A la page 218 elle dit :

> Peut-être suis-je en train de projeter sur [sic] la méthode employée par Chigi parce que sa vision atomisée de la réalité et la façon qu'il a de la représenter me conviennent personnellement? Rien d'autre. Je suis fragmentaliste . . . , si l'on peut dire, et nullement encline à la représentation sphérique de la réalité. Pour moi l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, auto-suffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité.

Or, ces observations de Christine sur sa propre écriture pourraient nous induire en erreur, car elles tendent à faire passer la composition pour fondamentalement sérieuse, ou plutôt intentionnelle, significative. S'il existe des discordances et des incohérences il suffit, selon la narratrice, de les mettre sur le compte de la conception particulière de l'oeuvre, conception qui rejette, justement, la présentation rationnelle des faits de la narration. Cependant, d'autres observations ou aveux de Christine nous font mieux apprécier l'ironie de son écriture. En décrivant

---

[489] l'Antiphonaire, p. 17.

la scène du viol dans la pharmacie de San Diego elle s'adresse directement au lecteur, comme s'il s'agissait de le persuader de la véracité de la narration :

> Ah! vraiment, vous ne saurez jamais : ou plutôt c'est moi qui ne saurai jamais vous dire tout ce qui s'est passé dans l'officine d'un pharmacien à San Diego, tandis que Jean-William devait simultanément se trouver au Hillcrest en train de râler par terre dans une chambre désolée. [...] Auriez-vous cru, cher lecteur, que je tombe--à ce moment-là--dans une embuscade? Avez-vous pensé que, prenant cette capsule innommable, j'avalais un philtre fatal qui me conditionnerait à faire des bêtises?[490]

Plus loin, en parlant de la maladie assez rare de son mari, elle avoue qu'elle n'en a jamais vu de cas en tant que médecin et n'en a jamais lu de description dans les traités de médecine. Mais il n'y a pas de quoi s'étonner :

> Les improbabilités, [...] sont corrélatives aux probabilités, et, dès lors, on peut induire que l'improbabilité ou la probabilité des manifestations épileptiques agressives sont l'une et l'autre possibles. Ce genre de raisonnement se pratique, à ce que j'en sais, en mathématiques : le probable et l'improbable sont assimilés à des possibles tout simplement. Or, rien n'est à proprement parler impossible [...][491]

Elle ajoute que, puisque tout est possible, elle aurait très bien pu, en conduisant sa voiture à San Diego, frapper mortellement un piéton "qui n'aurait été autre que [son] propre mari : Jean-William."[492] Elle continue à émettre des observations du même genre :

---

[490] Ibid., p. 69.

[491] Ibid., p. 103.

[492] Ibid.

> (Je prévois, à ce point de mon récit, de décrire le suicide de Jean-William Forestier, juste après l'assassinat du pharmacien. Cette fin tragique de Jean-William était bien la seule qui lui restait à ce moment de sa vie, alors qu'il se morfondait de tristesse et de désespoir au motel Hillcrest).[493]

On commence à comprendre qu'il ne s'agit pas d'un récit véridique, ni d'un récit composé en forme d'aura épileptique, ni d'un récit fragmentaliste, mais tout simplement d'une série de péripéties dont le choix et l'invention dépendent en grande partie de ce que l'auteur estime que le lecteur trouvera vraisemblable. C'est là observation immédiate, car l'auteur semble se mettre en frais pour nous révéler l'essentielle facticité de son écriture. Il dira par exemple :

> j'ai le pénible sentiment que le lecteur a déjà compris que je vais lui raconter quelque chose d'horrible et de révoltant; du moins c'est ce que j'imagine . . . et qui me dit que je me trompe?[494]

Or, c'est dire assez clairement que l'on fait fi de la véracité du récit et que la seule chose qui compte c'est le vraisemblable, c'est l'adhésion du lecteur que, par ailleurs, on rend impossible en la sollicitant. Et Christine ne cesse de revenir sur le côté purement gratuit de son écriture. A la page 210, il y a une allusion à son "unique et sombre lecteur", lointaine référence au lecteur hypocrite de Baudelaire. Par la suite elle s'inquiète de la

---

[493] Ibid., p. 107.

[494] Ibid., p. 198.

réception de son livre par la critique :

> Une goutte encore, et je vais déplaire : voilà, c'est fait, oui, je déplais, je suis irritante, je fais mal (telle une douleur à la tête) . . . Oui, cela est implacable, inévitable presque, imprévisible en tout cas : cela me qualifie, hélas, fâcheusement aux yeux du critique littéraire qui devra recenser pareille "compositio".[495]

Et finalement, à la page 220, elle s'adresse une dernière fois au lecteur pour avouer qu'elle reste désarmée devant lui :

> Vous me direz que le "Venerabilis inceptor" n'est pas pertinent à [sic] l'histoire que j'ai entrepris de mettre sur le papier et de raconter en procédant par les voies techniques de la narration . . . Forcément vous auriez raison; et je m'arrêterai là, pantelante, nue, déconfite!

Ainsi, l'auteur ne pourrait mieux, ni davantage insister sur la gratuité du produit littéraire dans l'Antiphonaire, et marquer que le texte, tout tragique qu'il semble, n'est qu'un jeu. Et, comme dans Trou de mémoire, c'est un jeu que l'on clôt de la façon la plus sommaire possible, par une litanie de suicides qui ne mettent fin au récit qu'en en récusant l'enjeu. On avoue implicitement que ce n'était qu'un jeu, tout en refusant de nier les aspects idéalistes ou transcendants du texte. Dans le fond, il n'y a pas, et il ne saurait y avoir de dénouement à l'Antiphonaire. Il y a plutôt une négation, par l'ironie, de la possibilité d'un dénouement vraiment satisfaisant, vraiment nécessaire. Et c'est dans ce sens qu'il faut interpréter la fin décevante

---

[495] Ibid., p. 213.

du roman.

CONCLUSION

Si nous revenons à notre point de départ, à l'examen de la situation de l'Antiphonaire par rapport aux deux romans qui l'avaient précédé, nous pouvons reformuler nos observations à la lumière de notre analyse du texte. La plus grande différence, peut-être la seule véritable, c'est le changement de point de vue narratif, qui entraîne avec lui un changement dans la forme du roman. La narration ne prend plus la forme de la quête passionnée d'un idéal pourtant mal défini, puisque le roman est introduit à la troisième personne, et puisque les personnages demeurent en quelque sorte les jouets de l'auteur. Celui-ci, cependant, tout en créant un roman plus littéraire et moins personnel que dans Prochain épisode et Trou de mémoire, ne perd pas de vue la contradiction fondamentale, à ses yeux, entre le besoin d'une foi ou d'un idéal et la domination de l'esprit rationaliste. Mais alors que dans d'autres textes le transcendant est activement cherché par la voie du mal, du sacrilège et du blasphème, dans l'Antiphonaire, où l'idée de la quête est absente, il semble qu'il y ait plutôt une exposition parfois exagérée, parfois ironique de l'impossibilité radicale de résoudre le conflit entre la

raison et l'idéal.

En effet, tout se passe dans l'Antiphonaire comme si l'auteur ne s'attachait qu'à refuser tout bonheur à ses personnages. A le détruire mais aussi à donner à cette destruction un sens ni simplement gratuit ni même pervers. Car il s'agit d'une vision tragique du monde et de l'homme, d'une vision, cependant, dont la véritable tragédie est de ne pas pouvoir atteindre au tragique. L'être humain dans l'Antiphonaire est mené par ses désirs, dans le roman historique comme dans le roman moderne. Il est la victime de ses désirs les plus fondamentaux, symbolisés par la sexualité pathétique, mais en même temps souveraine, de Christine. Tous les éléments du texte contribuent à créer cette image presque comique d'une femme exaltée dans sa féminité, victime consentante de sa sexualité, et à qui le bonheur échappe parce que le besoin de jouissance est trop intense.

Effectivement cette image des êtres pour qui la sexualité représente l'idéal, l'extase dans l'ici et le maintenant, et qui cependant sont exposés à une frustration par cet idéal même, parce que l'atteindre brièvement c'est le faire disparaître, cette image est plus près du comique que du tragique. Elle a quelque chose de mécanique qui nous empêche de prendre au sérieux des personnages aussi farouchement unidimensionnels. En réalité, les personnages de l'Antiphonaire ne sont jamais que des figurants dans une

expérience romanesque destinée à explorer la contradiction fondamentale de l'être humain.

Mais cette contradiction ne joue pas véritablement entre la volonté de l'être humain, qui croit être le maître de son destin, et sa sexualité, qui fait de lui ce qu'elle veut. Il n'y a qu'une parenté lâche entre ce roman et la pensée de Schopenhauer, car la vision de la sexualité n'a aucun sens cosmique chez Aquin. Elle est encore une fois le symbole de sa propre obsession d'intellectuel, de l'impuissance chez le rationaliste rigoureux à se dépasser selon ses propres critères, à fabriquer un bonheur idéal, à créer une foi. Dans ce contexte la sexualité est le symbole par excellence de la problématique aquinienne, car elle ne nous donne que des instants fugaces d'extase, que des aperçus du bonheur idéal, tandis que, en cherchant à atteindre, à multiplier et à prolonger ces instants nous nous dissipons, nous nous perdons. Et tous les malheurs des personnages de ce texte ne sont qu'une dramatisation de cette déception fondamentale des sens et de l'esprit.

Des différences interviennent donc entre ce roman et les précédents, mais des ressemblances aussi, car l'Antiphonaire représente une mise au point de l'acquis négatif des deux premiers romans. L'accumulation pour ainsi dire impersonnelle des catastrophes, le refus de s'engager sans équivoque vis-à-vis du texte, refus exprimé par l'ironie, ces choses sont monnaie courante chez Aquin. Et au-delà de

ces ressemblances évidentes transparaît une fatigue, un certain dépit par lequel sont exagérées certaines caractéristiques déjà signalées de l'oeuvre. Parmi celles-ci se trouve une exacerbation du sadisme de l'auteur par rapport aux personnages, sadisme provoqué, semble-t-il, par le manque de signification véritable, c'est-à-dire transcendante, du mal. En effet, la souffrance, le mal, la perversité et la mort se sont révélés encore une fois stériles. La manière voyante dont Aquin clôt le récit, niant une fois de plus la possibilité d'un dénouement clair de sa tentative de dépassement, révèle assez la lassitude de l'auteur, qui a presque l'air de vouloir en finir, de mettre un terme à un exercice romanesque fascinant au départ, mais devenu futile.

L'Antiphonaire est donc un roman bien aquinien, mais aussi un roman qui représente une étape importante dans l'écriture d'Aquin. S'y trouve une reconnaissance, un aveu implicite de l'impuissance de l'esprit rationnel à s'assurer une prise sur un monde idéal, à créer un bonheur convaincant. Aussi l'auteur semble-t-il se tourner de plus en plus vers la sexualité perverse comme moyen de dépasser les contraintes de la raison. Il y a également le détachement de l'auteur qui devient en partie au moins le spectateur des agissements des personnages et ne s'engage plus dans la narration. Et il y a, finalement, comme un envahissement total du texte par l'ironie dont la fonction

semble maintenant de prévenir toute explication sérieuse du texte en jetant le doute sur les intentions de la narratrice aussi bien que sur l'origine de l'écriture.

Dans Neige noire va réapparaître la thématique de la quête de la mort rédemptrice, mais conditionnée par ces nouvelles tendances à une sexualité perverse, à une ironie poussée à l'extrême et à un détachement radical de l'auteur, qui dorénavant ne fera qu'assister au spectacle de sa propre création.

CHAPITRE VI : NEIGE NOIRE

INTRODUCTION

La Quête nommée

Ce qui frappe surtout dans Neige noire, à part sa forme de scénario, c'est sans doute la manière explicite dont il est parlé d'une quête. Dans les textes précédents d'Aquin il a été question d'un acte symbolique qui correspondait à une sorte de seuil. En deça de ce seuil se trouvait le narrateur, angoissé, empêtré dans le réel, incapable de trouver remède à son mal de vivre. L'au-delà de ce seuil représentait une sorte de bien-être, d'extase métaphysique, une résolution, si l'on veut, du mal de vivre par la raison seule.

Tout cela se trouve dans Neige noire comme dans les textes qui le précèdent. Mais si dans ces trois premiers romans il s'agissait de déguiser la quête sous divers masques, idéologiques ou autres, dans le dernier roman d'Aquin la notion de quête est précisée. Il est question

pour Nicolas Vanesse de renouveler sa vie, la sienne, mais aussi celle de sa femme Sylvie :

> Je tiens absolument à ce que nous partions tel que prévu; cela marquera une coupure entre avant et après . . . [...] Notre vie va changer, mon amour . . . Et même sur le plan professionnel, tout va changer. Avant, j'étais comédien; après notre voyage je ne le serai plus.[496]

En même temps, il est clair qu'il ne s'agit pas uniquement d'un voyage de noces en Norvège. Le voyage marquera une coupure entre un avant et un après. Or, on sait que Nicolas a été blessé sexuellement par Sylvie auparavant; on sait qu'antérieurement il y avait la jalousie de Nicolas au sujet d'un certain Michel Lewandowski; on sait également qu'il y a des scènes de sadisme entre Nicolas et Linda Noble et que la jeune actrice ressemble à Sylvie; on sait, finalement, que Sylvie a de noires prémonitions sur les changements qui vont survenir dans sa vie.[497] En un mot, il existe des ambiguïtés dans la quête de Nicolas qui rappellent celles des autres romans d'Aquin, et qui pourtant ne les répètent pas telles quelles. Car, en ce qui concerne la recherche de l'idéal, la nouveauté de Neige noire est de ne pas se présenter autrement que dans son immanence, de ne pas offrir d'explication ou de rationalisation dans la recherche d'un remède au problème de vivre.

---

[496] Hubert Aquin, Neige noire, Montréal : Pierre Tisseyre, 1978, p. 21.

[497] Ibid., pp. 20, 45, 28-29, 31, 34, 22.

Neige noire présente donc les apparences d'une franchise nouvelle chez Aquin. L'auteur semble avoir fait exprès, pour expliciter la notion de quête, d'introduire une quête présentée comme un voyage de noces en Norvège. Mais de quel genre de quête s'agit-il? En effet, des éléments d'ambiguïté dans la description par Nicolas du voyage accompli, la sexualité perverse associée avec ce dernier, les références à Hamlet et les allusions à un renouveau qui se produira comme par magie une fois que le couple se trouvera en Norvège, tout cela fait bien voir dès le commencement du roman qu'il y a nécessité de concevoir la quête sur le plan métaphysique et symbolique.

La Quête symbolique

Le voyage en Norvège est un voyage de noces pour Sylvie et Nicolas, mais le voyage représente également "la quête de l'absolu".[498] Entre ces deux niveaux de signification, quotidien et symbolique, il y a comme une gradation de possibilités d'interprétation, les unes entrant souvent en conflit avec les autres. Une chose semble cependant acquise : il ne s'agit pas d'un voyage de noces ordinaire, pas plus que d'un couple conventionnel. Il peut sembler, à la

---

[498] Ibid., p. 40.

lumière de ce qui se passe par la suite dans le roman, que nous ne fassions que noter une évidence. Mais nous nous référons moins à la suite du voyage qu'à l'étrangeté du projet de voyage, et aussi à cette impression de malaise que ressent le lecteur, même au début du texte.

C'est une conjonction de facteurs qui crée cette impression. Il y a en premier lieu le choix de la Norvège comme destination ultime du voyage de noces, choix sinon inconcevable, du moins un peu particulier. Il faut bien une raison pour aller en Norvège, et il semblerait bizarre que cette raison soit tout simplement de contempler la beauté glaciale du grand Nord, car le grand Nord canadien ferait tout aussi bien l'affaire. Il ne semble pas non plus que l'on cherche tout simplement l'exotisme de ce qui est loin du Québec. La raison du choix serait plutôt qu'il permet, sur le plan de la narration, d'utiliser l'histoire de la Norvège, mais de l'utiliser dans un contexte très restreint, car la Norvège, c'est le pays de Fortinbras.

Or, on sait que Nicolas est en train de jouer dans une version filmée de Hamlet. Il y joue un rôle presque sans importance, et il le joue mal. En même temps, le rôle de la pièce filmée n'est jamais que d'introduire une thématique qui est tirée de la pièce de Shakespeare et adaptée aux besoins de Nicolas. Celui-ci prolonge son rôle de Fortinbras dans le film qu'il projette lui-même de tourner, et entend donner au rôle une importance qu'il ne possède pas

dans la pièce :

> Somme toute, Fortinbras réussit finalement là où Laërte et Hamlet échouent dans l'intrigue. Il venge son père en reconquérant le royaume du Danemark en son nom. Trois fils vengeurs, un seul victorieux.[499]

Il y a donc des aspects nouveaux dans le rôle de Fortinbras tel que Nicolas le conçoit. Premièrement, Fortinbras veut se venger, au même titre, semble-t-il, que Hamlet lui-même. Il revêt donc la même importance que Hamlet puisque lui, Hamlet et Laërte sont les "trois fils vengeurs". Et finalement, Fortinbras est celui qui sort de l'intrigue victorieux. Tout ceci serait assez clair, si n'intervenait le sens particulièrement aquinien que l'auteur donne à la quête de l'absolu du Fortinbras de sa création. Comme Sylvie et Nicolas se rendent en taxi à l'aéroport, ils passent devant un panneau réclame dont la signification ne fait pas de doute :

> Sylvie est en amorce droite, le reste de l'image est occupé par d'immenses lettres majuscules qui défilent comme des panneaux publicitaires successifs : FORTINBRAS. Après la dernière lettre, contrechamp : Nicolas est en amorce gauche; le reste du plan découvre le début d'un immense poster latitudinal qui représente une femme nue étendue sur une planche droite [...] c'est comme si on avait déchiré, à intervalles réguliers, le poster; il manque des morceaux à la représentation horizontale de cette femme nue.[500]

Ce lien explicite entre le nom de Fortinbras et le corps

---

[499] Ibid., p. 14.

[500] Ibid., pp. 37-38.

déchiré d'une femme ne peut qu'inquiéter le lecteur qui sait que Sylvie a non seulement trompé Nicolas, mais aussi l'a blessé sexuellement.[501] Le lecteur sait que Linda Noble, à qui Nicolas a proposé un rôle dans son film, a été ligotée, et jusqu'à un certain point torturée par un Nicolas méconnaissable. Le lecteur sait, finalement, que la quête de Nicolas est liée à une thématique de vengeance. Il ne peut donc lui échapper que ce voyage de noces, symbole de la quête de l'absolu, est un voyage de noces diaboliques, et que, si la forme du roman chez Aquin a changé, les obsessions de l'auteur sont demeurées les mêmes : mort de l'autre, rédemption par le sacrilège, abandon de la vie quotidienne et résurrection dans un monde idéal.

Il s'ensuit que cette introduction présente la même problématique que celles des textes précédents. Ce qui change, encore une fois, c'est la manière directe dont la quête est évoquée. On n'a plus à deviner existence d'une quête personnelle derrière un assassinat politique; on n'a plus à l'inférer de la description d'un crime parfait; et on n'a plus à en dégager la notion, sous forme de volonté de savoir, à partir d'un féminisme d'apparat et d'un faux-brillant d'érudition. Mais le but de la quête demeure incertain, avec toute une gamme d'interprétations possibles : simple voyage de noces, revanche prise sur Sylvie, résolution du mal de vivre de Hamlet par son successeur

---

[501] Ibid., pp. 25-26, 44-47.

Fortinbras, toutes ces possibilités sont en jeu. Et dans la mesure où la quête est bel et bien la quête de l'absolu, il faut que l'auteur cherche le moyen de la mener à bien en affrontant ses deux adversaires implacables : la raison et la vraisemblance.

LE RECIT

Les données montréalaises

Avant d'inventorier les problèmes que l'auteur tente de résoudre dans Neige noir il faut cerner de plus près les éléments de base de l'intrigue. En effet, dans un roman où tant d'importance est donnée à la forme du récit, il convient d'essayer de rétablir une chronologie de base avant d'examiner les différentes manières dont l'auteur la compromet, en même temps que la narration et l'identité des personnages. Son intention, comme c'est souvent le cas chez Aquin, est d'élaborer une stratégie narrative calculée pour jeter des doutes sur la vraisemblance du récit ainsi que sur la véracité du narrateur. Dans le but non de récuser cette stratégie, mais de la mettre en perspective, nous étudierons en premier lieu les détails importants de l'étape

montréalaise du récit pour rétablir la succession des péripéties.

Il y a d'abord, comme antécédent primordial du récit, le personnage de Sylvie, ou bien le passé de ce personnage. Ce qu'il y a d'important c'est sans doute le fait qu'elle a été l'amante de son père avant de rencontrer son mari. Soulignons qu'il ne s'agit pas, au moins selon le narrateur du roman, d'une liaison à sens unique, de l'exploitation de la fille par le père. Michel Lewandowski possède sa fille pour la première fois quand elle a vingt et un ans, et il ne semble pas qu'elle l'ait repoussé en aucune manière. Elle lui dit par exemple qu'elle lui en veut d'avoir attendu si longtemps.[502] Sans doute son bonheur d'amante incestueuse n'est pas parfait. Elle nous dit qu'il lui faudrait "une drogue contre la vie", et elle se sent "monstrueuse".[503] Mais en même temps la liaison avec son père est moins la cause de son angoisse qu'une sorte de refuge cherché qui la mette à l'abri de la vie :

> Je me sens pénétrée jusqu'au coeur : tu touches tout ce que je suis. Tu es partout papa, partout . . . Au secours papa! Embrasse-moi . . . La vie m'écoeure d'avance.[504]

Nous précisons les circonstances de ces révélations. Elles se placent vers la fin du roman, quand nous savons en

---

[502] Ibid., p. 225.

[503] Ibid., p. 228.

[504] Ibid., p. 229.

tant que lecteur que Sylvie a déjà été tuée en Norvège. Nicolas, metteur en scène débutant, se promène en voiture avec Eva Voss à la recherche de prises de vue avantageuses. Ils s'arrêtent près d'une tour locative et Nicolas y entre, monte plusieurs étages, ajuste les lentilles de son appareil-photo et prend des photos des scènes intéressantes. Selon la description offerte au lecteur, qui n'aperçoit que ce qui paraît sur l'écran d'un film hypothétique, on voit dans le foyer de l'appareil de Nicolas la maison de Michel Lewandowski avec à l'intérieur Michel et Sylvie qui se possèdent. Le narrateur apporte cette explication :

> (Le spectateur avait bien décodé jusqu'à cet instant. Soudain ce qu'il tenait à une certaine distance au moyen de son mensurateur d'ombre le pénètre violemment; soudain il comprend que Michel Lewandowski, celui qui a été l'amant de Sylvie, était aussi son père et qu'il n'y a donc, au terme de cette énigme, qu'une seule et même Sylvie et que le seul lien qui, depuis le début du film, permettait d'établir cette équation tragique était cette gravure de Natchez-under-the-Hill et non pas le patronyme de celle qui est ensevelie dans un ravin du Spitzbergen [...])[505]

Il devient évident que la mort de Sylvie est liée à la connaissance chez Nicolas de la nature de la liaison de celle-ci avec Michel Lewandowski. C'est ce qui est rendu plus explicite encore par la description suivante de la jeune fille étendue sur le lit de son père :

> Une lumière diffuse et très douce éclaire la pièce. Gros plan de Sylvie Lewandowski. On la croirait transpercée de flèches comme Saint-Sébastien.[506]

---

[505] Ibid., pp. 224-25.

Encore une fois nous ne prétendons pas suivre le déroulement séquentiel du roman ou du scénario que Nicolas écrit. Nous cherchons plutôt une reconstitution des faits pour pouvoir par la suite examiner la version romanesque qu'Aquin en donne. Dans ce contexte, l'accumulation des circonstances indique qu'avant de partir pour la Norvège, Nicolas n'ignorait rien de la liaison entre Sylvie et son père. En effet, on sait qu'avant que Sylvie frappe Nicolas avec son pendentif, celui-ci l'a forcée à révéler le nom de son amant. On sait aussi qu'une allusion est faite dans cette scène au caractère sacré des noms et que la scène est suivie par la blessure infligée à Nicolas par Sylvie. Tout suggère donc que Nicolas pense à se venger quand il propose à Sylvie le voyage en Norvège.

Assurément, nous profitons de la lecture du livre entier pour rétablir des faits qui ne sont pas donnés dans leur ordre chronologique. Mais il est important de bien apprécier tous les aspects des rapports entre Sylvie et Nicolas. Nous savons par exemple que Nicolas essaie de forcer Sylvie à accomplir sur lui un acte sexuel pervers. A un certain point Sylvie, dégoûtée, se refuse à continuer et quand Nicolas persiste il y a une lutte dans laquelle elle le blesse au sexe. Or, si nous tirons parti encore une fois de la lecture des suites du texte, nous savons que lors de la première rencontre de Sylvie et Nicolas, il se passe une

---

[506] Ibid., p. 226.

scène semblable avec cette différence que Sylvie semble être ici l'agresseur :

> La jeune fille s'éloigne de l'auto en titubant. Un hurlement se fait entendre en même temps que le bruit de la portière qui percute une poubelle, puis les hoquets de Nicolas qui dégobille sur la chaussée.[507]

Le moins que l'on puisse dire c'est que les rapports entre Nicolas et Sylvie sont très troubles. Il y a des obsessions et des ressentiments de part et d'autre. Surtout Nicolas, "profondément meurtri" paR l'épisode Michel Lewandowski,[508] meurtri aussi au sens propre par Sylvie, lui a de toute évidence gardé rancune et vraisemblablement songe à se venger. Même, en se référant aux scènes de sadisme intervenant entre Nicolas et Linda Noble, il serait possible de soutenir que Nicolas a sombré dans la folie et que la revanche qu'il médite est hors de toute proportion avec le tort subi.

Le Voyage en Norvège

Les chose se précipitent. Nicolas et Sylvie se rendent en avion à Oslo où les rencontre à l'aéroport Eva Voss, jeune fille norvégienne que Sylvie avait rencontrée à

---

[507] Ibid., p. 75.

[508] Ibid., p. 67.

Montréal. Tout semble bien se passer : le bonheur du couple est tout à fait idyllique jusqu'au moment où Nicolas décide de faire un voyage particulier avec Sylvie, voyage symbolique qui consommera le voyage de noces. Nicolas s'explique : "Il fallait que ce soit extraordinaire et au bout du monde . . . Très loin de tout et sauvage."[509] Le couple va alors en bateau jusqu'au Spitzbergen où ils descendent du Nordnorge au village de Ny Alesund. De là ils poussent plus loin dans un cabin-cruiser jusqu'à un endroit très isolé où on les dépose, quitte à revenir les chercher dans deux jours. A la fin de cette période on retrouve Nicolas seul, affolé par la mort accidentelle de Sylvie qui est tombée dans une crevasse.

De retour à Oslo cependant, il rencontre Eva Voss et lui donne une autre version de la mort de Sylvie. Cette fois, selon Nicolas, Sylvie n'est pas morte dans un accident de montagne. En effet, Nicolas semble admettre lui-même la fausseté de cette première version devant une Eva qui croit qu'il l'a tuée. Il lui dit donc que Sylvie s'est suicidée. Eva, apitoyée par le récit de Nicolas, s'empresse de le consoler, tant et si bien qu'elle devient son amante, remplaçant sa jeune amie dans les affections de Nicolas. Mais un lien troublant subsiste entre Eva et Sylvie. Sylvie, dit Nicolas, avait des "muscles du chagrin"

---

[509] Ibid., p. 86.

exceptionnels. Eva croit en avoir aussi.[510] Or, les "muscles du chagrin" semblent se rapporter à la scène d'assassinat où Nicolas coupe la peau du visage de Sylvie d'une manière particulière :

> Rapidement cette fois, Nicolas exécute deux lignes obliques sur le front. Les muscles du chagrin. Avec ses doigts, il tire sur ces minces bandelettes, mais trop de sang jaillit de ces coupures. Sous les yeux, il dessine des poches avec sa lame.[511]

Tout laisse supposer donc qu'Eva risque d'être obligée non seulement de remplacer Sylvie, mais de subir le même sort qu'elle. Et c'est ce qui est confirmé par tout ce qui se passe une fois que Nicolas revient à Montréal, amenant Eva avec lui.

Retour à Montréal

Ce que nous venons de présenter suppose la connaissance de certains faits qui ne sont révélés que vers la fin du livre, quand Nicolas est en train de terminer son scénario et de chercher des comédiens pour son film. C'est donc une fois de retour à Montréal qu'Eva Voss, en même temps que le lecteur, apprend comment Sylvie a été tuée, qu'elle a été ligotée d'abord et ensuite atrocement torturée et jetée dans

---

[510] Ibid., pp. 142, 147.

[511] Ibid., p. 249.

une crevasse. Mises à part ces révélations, ce qu'il y a d'important pour la narration de cette partie du roman c'est la manière dont le scénario devient un des modes d'expression du récit. Le texte du film suit les événements réels de la vie de Nicolas, comme il l'avoue lui-même :

> je n'écris le scénario qu'à mesure que je le vis . . . et je n'ai pas fini de le vivre dans la mesure où le scénario est inachevé . . .[512]

Or, Eva, compagne de Nicolas, constate qu'il n'a pas encore raconté la mort de Sylvie dans son scénario et commence à ressentir quelque inquiétude. Nicolas avoue que la scène lui donne la nausée chaque fois qu'il essaie de s'y mettre. Eva lui répond qu'il n'a qu'à "écrire la scène exactement comme elle s'est déroulée."[513] Cependant, Nicolas ne tient pas au suicide comme dénouement du film. Il opte pour le meurtre, qui, d'ailleurs, a été suggéré par Michel Lewandowski et Eva Voss. Nicolas envisage donc de tuer Sylvie et la poussant dans la crevasse. Mais l'on sait que ce n'est pas de cette façon, finalement, que Sylvie est tuée, ou plutôt mise à mort dans le récit filmique. Il est dit dans le scénario que Sylvie "mourra comme elle est morte".[514] Rien donc ne sera changé ni modifié de la donnée primitive. Et en effet des scènes de torture et d'anthropophagie suivent dans le scénario. Confirmation de

---

[512] Ibid., p. 156.

[513] Ibid., pp 198, 212.

[514] Ibid., p. 238.

cette version de la mort de Sylvie est donnée par Eva Voss qui apprend à Linda Noble ce que Nicolas lui avait dit, à savoir que tout dans son scénario allait être "rigoureusement vrai".[515] Et c'est en raison de sa croyance au meurtre qu'elle s'enfuit loin de Nicolas et cherche refuge auprès de Linda Noble.

A la fin du roman Michel Lewandowski se tue, Nicolas s'en va dans le nord canadien pour réaliser son film et Linda et Eva consomment un amour aussi sublime qu'irréel. On est tenté de conclure (comme l'ont dit certains critiques) que tout est bien qui finit bien. Mais une question demeure : tout finit-il vraiment bien? Est-ce que, par exemple, l'assassinat de Sylvie est une fiction à l'intérieur d'une fiction ou est-il "réel"? Et si son assassinat était réel, comment faudrait-il comprendre sa mort? Nous avons fait allusion à une vengeance exercée par un Nicolas fou de jalousie, et blessé dans sa virilité. On pourrait aussi parler d'un sacrifice rituel par lequel la mort de Sylvie correspondrait à un renouveau chez Linda Noble, Eva Voss et Nicolas lui-même. Finalement une forte parodie de la mort du Christ est inscrite dans le récit de la mort de Sylvie. Celle-ci est inapte à vivre, écoeurée d'avance par la vie. Elle est comparée à un martyr, et elle semble revivre dans le corps de Linda Noble. En effet, cette dernière, tout en ressemblant à Sylvie, joue son rôle dans le film que Nicolas

---

[515] Ibid., p. 251.

projette de tourner.

Toutes ces questions conduisent à soulever d'autres problèmes. Les scènes d'amour entre Linda et Eva sont franchement parodiques, Linda disant à Eva "Le Christ s'est réincarné en toi" et Eva répondant "Dieu est en moi, mais aussi j'entre en Dieu". L'auteur ajoute, mais ce n'est vraiment pas nécessaire, qu'Eva, limitée dans son français, a franchi le seuil de l'invraisemblance.[516]

Ce n'est pas tout, car en général le lecteur qui a pratiqué Aquin trouve dans ce dénouement heureux les mêmes difficultés que dans Trou de mémoire : tout est trop net, mais en même temps trop commode pour qu'on l'accepte sans broncher. On se sent tenu d'examiner de plus près ce dénouement optimiste, mais un peu factice. Il va de soi que nous ne disons ceci que dans l'esprit même de l'oeuvre. Car, selon nous, elle n'est tout simplement pas foncièrement sérieuse. Du moins n'est-elle pas animée par l'esprit de sérieux nécessaire pour permettre d'adhérer à son dénouement. Nous essaierons donc de déterminer les procédés utilisés par l'auteur pour insinuer un doute dans l'esprit du lecteur sur le dénouement apporté et pour le transformer en réalité esthétique.

LE DENOUEMENT

---

[516] Ibid., pp. 262-263.

La Symétrie du dénouement

On comprend le piège qu'Aquin tend à la critique : ou celle-ci accepte le dénouement heureux offert par l'auteur, ou elle essaie d'interpréter les nombreuses indications d'un sens autre que celui, apparent, qui satisfait à l'exigence de clarté du lecteur. Mais c'est précisément l'artifice du dénouement de Neige noire qui devrait inquiéter. La mort de Sylvie, qui se sentait monstrueuse, qui ne pouvait pas faire face à la vie, sa renaissance dans la personne de Linda Noble, l'amour idéal entre celle-ci et Eva Voss, rendu possible par la disparition de Sylvie, la façon cavalière d'éluder la question de la culpabilité de Nicolas en disant tout simplement qu'il poursuit le tournage de son film à Repulse Bay, tout cela devrait servir de mise en garde contre une interprétation à sens unique du récit. En un mot, tout est trop clair, trop satisfaisant.

Il est autre chose contre quoi il faudrait se tenir en garde, la tendance à interpréter le roman à la lumière de la vie et de la mort d'Aquin. On n'oublie pas qu'Aquin termine ici, peut-être bien à son insu, sa carrière romanesque. Que ce soit intentionnellement ou non, Neige noire semble

apporter à l'oeuvre d'Aquin le dénouement heureux cherché depuis Prochain épisode. Et si l'on se rappelle l'allusion à la mort de Saint-Sébastien, les suggestions religieuses, ou bien sacrilèges, d'une union mystique entre Eva et Linda, formulées en des termes spécifiquement chrétiens, si l'on se rappelle enfin que Sylvie elle-même semble se vouer à son propre martyre par son rejet de la vie, on comprend l'attrait exercé sur la critique par la solution séduisante du dénouement de Neige noire. En effet, la femme qui dit comprendre que sa vie est finie, et qu'elle ne sera jamais heureuse dans la vie,[517] est vite sacrifiée aux besoins du récit, car elle n'a jamais existé que pour servir au dénouement. Mais cela ne signifie pas que le dénouement de Neige noire soit heureux, ni qu'il soit le dénouement heureux du roman aquinien.

Dans le même contexte, la sexualité se plie au besoin d'ordre et de clarté. Le couple Sylvie-Nicolas est désuni pour permettre la constitution du couple Eva-Nicolas; à celui-ci succède le couple Eva-Linda, cette dernière, Linda, jouant le rôle de Sylvie dans le film, et dans la vie de Nicolas. Ce n'est pas tout, puisque les rapports extatiques entre Linda et Eva ne font que répéter ceux de Sylvie et Michel Lewandowski. L'essentiel est de suggérer que les rapports du même au même sont idéaux, que ce soit sous la forme des rapports lesbiens ou de rapports incestueux.

---

[517] Ibid., p. 191.

L'interdiction qui pèse sur ces rapports, aussi bien que l'homogénéité sur laquelle ils se fondent, se prêtent naturellement dans l'univers aquinien à la réprésentation de l'idéal.

En même temps les rapports hétérosexuels "normaux" sont voués à l'échec. Sylvie trompe Nicolas avec son père. Par ailleurs, la première fois qu'elle rencontre le premier elle l'humilie dans sa virilité. Nicolas, en retour, exagère la portée de l'affront que lui a fait Sylvie, la tue, et semble prêt à répéter avec Eva ce même "scénario". Eva, elle, découvre la perfidie de Nicolas et cherche refuge dans les bras d'une autre femme. Ce qui n'indique pas de la part d'Aquin une préférence marquée pour des liaisons perverses. L'essentiel est que ces rapports du même au même suggèrent une parfaite circularité non pas sur la plan de la sexualité ou sur celui des rapports entre individus, mais sur le plan de la signification.

Cette circularité de sens est propre à Aquin. Tout comme dans ses romans précédents il a refusé l'union parfaite entre le même et l'autre, entre le narrateur de Prochain épisode et K, entre Magnant et RR, entre Christine et Robert, il refuse à Nicolas la possibilité d'une liaison plénière avec l'autre, la femme. Il la lui refuse et substitue à cette liaison l'identité parfaite des partenaires du couple. En fait, sur le plan du contenu, et en dépit d'un renchérissement sur le plan de la violence

sexuelle, Neige noire demeure fidèle à une tendance romanesque prononcée chez Aquin : celle d'éviter, par une mise en valeur du caractère littéraire de l'évocation de la tentative d'atteindre l'absolu, d'avoir à mener à bien cette recherche, d'ailleurs impossible. Et les moyens employés pour mettre en valeur le livre en tant qu'objet littéraire, esthétique, sont foncièrement les mêmes que dans les romans précédents : ils tiennent en références littéraires et culturelles et en dédoublements narratifs.

Les Références littéraires

Les références littéraires dans Neige noire ont autant d'importance que dans des romans précédents. Elles s'établissent presque exclusivement avec Fortinbras en tant que personnage historique. En même temps les caractéristiques de ces références sont différentes en ce qu'elles ne servent pas uniquement à créer le cadre du récit : elles entretiennent plutôt des liens directs, dynamiques avec les personnages et l'intrigue. L'essentiel de ces rapports tient dans le rôle de Fortinbras que Nicolas joue dans le film de Stanislas Parisé et qu'il prolonge dans son scénario.

A cet égard nous constatons que le rôle de Fortinbras,

tel que Nicolas le conçoit, reçoit une ampleur et une interprétation nouvelles. En effet, nous avons déjà vu que, pour Nicolas, Fortinbras est un des trois fils vengeurs dans la pièce de Shakespeare. De plus, Fortinbras est celui des trois qui réalise le projet de se venger, n'étant pas tué lui-même dans la pièce. Mais Nicolas quitte bientôt le plan du théâtre shakespearien pour nous donner une version entièrement nouvelle, pour ne pas dire fantaisiste, des personnages historiques qui figurent dans la pièce. Il nous dit ceci :

> Hamlet avait un frère jumeau et tout le monde, à la cour d'Elseneur, croyait que cet enfant avait péri dans la traversée du Sanso Baalt en se rendant à Undensacre . . . Dans la version de Saxo Grammaticus, ce frère est appelé Amlethe, tandis que notre Hamlet est appelé Amlethus . . . Qu'importe ces appellations, ce qu'il faut retenir c'est que Hamlet et Fortinbras étaient des jumeaux. [...] Une fois son frère mort, Fortinbras entre en scène et devient roi . . . Le prince de Norvège était donc aussi prince héritier du Danemark.[518]

C'est ce qui confirme encore le lien de sang qui unit Fortinbras à Hamlet. Mais l'important de la version aquinienne de l'histoire de Hamlet se trouve plus loin, car l'auteur nous dit que Fortinbras-Amlethe avait été adopté par le roi Fortinbras de Norvège et qu'il est devenu son héritier et, à la fin, roi de Norvège et du Danemark. Cependant la suite de la vie de Fortinbras n'est pas heureuse :

> Le règne de Fortinbras fut de courte durée et par

---

[518] Ibid., p. 202.

> une ambiguïté de l'histoire il fut enterré sous le nom de Fortinbras dans son propre pays et à Undensacre, l'endroit même où se rendait le petit Amlethe quand il a trouvé la mort au large des côtes danoises. Le tombeau de Fortinbras se trouve à Undensacre ou dans l'Undensacre. Mais personne ne sait où se trouve Undensacre.[519]

Dans des allusions ultérieures à Fortinbras, personnage historique, il est question des rapports incestueux qu'il aurait eus avec Gertrude à Undensacre.[520] Cependant ce qui intéresse surtout l'auteur, ce sont les rapports entre les personnages historiques et les personnages de son film :

> le scénario [que le lecteur] a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et [...] ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit, structuralement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers : ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand, mais du plus grand dans le plus petit [...][521]

Le scénario donc, ou l'ébauche d'un scénario, est la clé de la compréhension de la pièce. Son sens semble résider moins dans les personnages eux-mêmes que dans le nom ou le lieu mythique "Undensacre", nom qui renferme un concept :

> La pièce dans la pièce s'est métamorphosée en un film inséré dans une étude ininterrompue sur Undensacre.[522]

Nous savons, bien sûr, que depuis Trou de mémoire la

---

[519] Ibid., p. 203.

[520] Ibid., pp. 204-205.

[521] Ibid.

[522] Ibid., p. 206.

sexualité perverse, le sacrilège et l'assassinat à caractère sexuel sont liés confusément à la recherche d'une existence idéale très mal définie. Voilà maintenant que par le biais du nom "Undensacre" et par l'intrusion des rapports sexuels incestueux, du meurtre et du lesbianisme, on débouche sur une version aquinienne de l'immortalité. Car "Undensacre" signifie la terre de ceux qui ne sont pas morts.[523] Or, on dit ceci de Linda Noble et d'Eva Voss qui connaissent une extase amoureuse vers la fin du roman : elles sont "déjà parties ensemble sur le chemin d'Undensacre, mais c'est loin."[524] Il ajoute que, tandis que "les corps enlacés d'Eva et de Linda cheminent sur la voie illuminative, il apparaît de plus en plus évident que l'Undensacre de Fortinbras coïncide avec l'Odainsakr qui est une vision suspensive du temps."[525]

Le lecteur patient est parfaitement en droit de se demander à quoi s'en tenir. Faudrait-il à la suite de Patricia Smart, voir en Aquin un interprète brillant de

---

[523] Saxo Grammaticus, The First Nine Books of The Danish History or Saxo Grammaticus, traduit par Oliver Elton, B.A., Nendeln:Lichtenstein : Kraus Reprints Ltd., 1967. Reprinted by permission of the Folk-Lore Society, First Printing 1893. "The Story of Hamlet", pp. 106-130. Voir p. 129 (note).

[524] Neige noire, p. 260.

[525] Ibid., p. 261.

Shakespeare et suivre docilement les errances érudites de l'auteur? Il ne le semble pas. En premier lieu, il faut admettre que les liens entre le Hamlet de Shakespeare et Neige noire sont des plus fragiles. De fait on pourrait s'en tenir au film de Stanislas Parisé dans lequel joue Nicolas, bien sûr dans le rôle de Fortinbras. Car au-delà de ce film le seul lien avec Shakespeare est l'interprétation par Nicolas du personnage historique de Fortinbras. Et, nous le savons, l'auteur cité par Nicolas pour appuyer cette interprétation est Saxo Grammaticus. L'historien danois est censé avoir parlé d'un frère jumeau de Hamlet appelé Amlethe, qui aurait été adopté par le roi Fortinbras. Tout l'édifice érudit aquinien repose sur cette base, ainsi que sur l'association entre le nom de Fortinbras et le lieu mythique "Undensacre".

Cependant, un examen rapide de Saxo Grammaticus suffit pour nous convaincre que toutes les gloses d'Aquin sont de la pure fantaisie. Saxo Grammaticus ne parle jamais d'un frère jumeau de Hamlet, ni d'un Fortinbras vengeur, ni du sort tragique de Hamlet. En réalité le Hamlet de Saxo Grammaticus tue son oncle et devient bel et bien roi du Danemark.[526] Tout comme Aquin a très vraisemblablement pris les noms exotiques norvégiens sur une mappemonde, il n'a pris de Saxo Grammaticus que certains noms d'allure ésotérique ("Amlethe" et "Undensacre" se trouvent en fait

---

[526] Saxo Grammaticus, "The Story of Hamlet", pp. 106-130.

dans l'histoire de Saxo Grammaticus).

Mais ce n'est pas tout, car il est loin d'être certain que Shakespeare lui-même se soit inspiré de l'histoire danoise racontée par Saxo Grammaticus. On cite plutôt les Histoires tragiques de François de Belleforest, ainsi qu'une vieille version anglaise de Hamlet appelée le Ur-Hamlet.[527] Il n'est donc point question pour Aquin de nous apporter des lumières sur la pièce de Shakespeare en en révélant les sources historiques ni de jeter une nouvelle lumière sur le rôle de Fortinbras.

Cependant, on hésite à crier à l'imposture. Quand par exemple Aquin dit que l'Undensacre de Fortinbras coïncide avec l'Odainsakre "qui est une vision suspensive du temps"[528] devrions-nous être vraiment gênés par le fait que dans Saxo Grammaticus ce ne sont que deux variantes d'un même nom, se référant à un même endroit? Il nous semble que nous avons déjà assez l'habitude de l'à peu près des allusions érudites d'Aquin pour nous abstenir de les condamner, et nous demander pourquoi l'auteur prend des libertés si voyantes avec l'érudition.

---

[527] Voir par exemple William Shakespeare, The Complete Works, (General editor Alfred Harbage) New York : The Viking Press, 1969. Introduction à Hamlet par Willard Farnham, p. 931.

[528] Neige noire, p. 261.

Il ne suffit pas de parler de désinvolture ou d'un mépris pour la critique littéraire historique, sous l'apparence trompeuse d'exhaustivité et de précision. Il n'est pas impossible de penser qu'Aquin eût très bien pu ne pas faire outrage à la vérité historique et littéraire et en même temps écrire sensiblement le même roman. Il y a quelque chose de voulu, d'impertinent dans ces références à Hamlet qui demande un certain éclaircissement. En premier lieu nous ne devrions pas douter qu'Aquin tend ici encore un piège à la critique, à la critique qui ne demande pas mieux que de broder sur l'érudition de l'auteur. Cependant, il y a également une revendication du droit à l'autonomie créatrice de l'auteur. Celui-ci, dans la mesure même où il est créateur, ne doit pas se plier aux mêmes lois que la critique littéraire ou historique : son guide n'est pas le vrai, mais le vraisemblable. Il importe vraiment peu qu'Aquin fasse autorité sur Hamlet ou non. L'important pour lui, dans Neige noire, c'est de donner l'illusion de l'être.

Mais pourquoi Aquin tient-il à ce déploiement d'érudition manifestement factice? La raison n'en serait-elle pas le désir de donner un certain cachet purement littéraire à une péripétie (la mort de Sylvie) qui, si nous nous en tenions au plan de la narration réaliste, serait assez repoussante pour nous faire rejeter en bloc le livre? Cette mort est doublement transformée par son association avec la figure de Hamlet-Fortinbras. Elle devient un objet littéraire, par

lequel sa péripétie est adoucie au point de devenir méconnaissable. De plus, les interprétations de la mort de Sylvie offertes par Nicolas suggèrent qu'elle n'est pas vraiment morte puisqu'elle a disparu dans les neiges du Spitzbergen, qui est une image retournée de l'Undensacre.

Il n'est donc pas possible d'assigner un sens précis aux allusions littéraires et historiques de Neige noire. On parlerait plus volontiers de leurs fonctions : celle d'occulter un événement d'abord présenté comme s'étant réellement passé, celle aussi de donner une patine d'érudition à la narration et, partant, de souligner, avec une certaine insistance, la portée littéraire de la narration. D'une manière légèrement différente nous allons retrouver la même préoccupation dans la confusion créée dans l'esprit du lecteur par le concept de roman en forme de scénario.

Le Film dans le roman

Peut-être la première chose à dire du scénario de Nicolas est que ce n'est jamais un véritable scénario, au moins dans le sens où on pourrait tourner le film qu'il décrit. Les scènes de sadisme et de sexualité perverse ne sont pas

seules à écarter la possibilité d'un film véritable.[529] Il y a aussi la longueur du scénario et le fait qu'il comprend des instructions qu'aucun metteur en scène ne pourrait suivre. Ainsi l'auteur fournit-il plusieurs indications selon lesquelles le scénario n'est qu'un projet idéal. "Le scénario n'est pas le film", dit-il et le tournage, cela va de soi, "ne comportera pas les mêmes aléas spectaculaires prévus à la phase du scénario".[530] D'autres indications, plus énigmatiques, vont dans le même sens, lorsque, parlant de ses gloses pseudo-historiques, l'auteur déclare :

> il est rigoureusement impossible de transmettre à l'image des spéculations sur les relations secrètes que la reine Gertrude aurait eues avec Fortinbras [...][531]

De ces indications il semblerait bien impossible de conclure que le scénario soit un projet de film à l'état embryonnaire inséré dans un roman qui contient des éléments étrangers au scénario. Cette insertion n'est cependant pas gratuite puisque le scénario est "inséparable du sujet qui l'encadre et du contre-sujet qui se greffe à lui [...] Somme toute, le scénario est pris dans une trame qui, invisible d'abord, se révèle plus englobante que lui et plus étendue."[532]

---

[529] Neige noire, p. 261.

[530] Ibid., pp. 81, 91.

[531] Ibid., p. 254.

[532] Ibid., p. 205.

Le scénario n'est donc pas seulement problématique en tant que projet cinématographique; c'est aussi une partie subordonnée au roman qu'est Neige noire. En effet, on ne peut comprendre le scénario que si on tient compte de l'armature autobiographique et romanesque qui le "domine" et l'"encarcane" [sic].[533] A tel point que l'auteur finit par avouer que le scénario n'a jamais été un scénario indépendant.[534] Quelle donc serait la fonction du scénario dans le roman? Sans doute le premier avantage que le scénario offre au romancier c'est de lui assurer une forme romanesque qui se prête particulièrement bien au sujet. Car enfin ce qui ne peut être que suggéré, l'indicible, l'infini, renvoie de façon énigmatique mais systématique au tournage d'un film qui ne peut pas être réalisé. L'auteur nous dit par exemple qu'à l'écran le voyage de Sylvie et de Nicolas communiquera des impressions et des images que les paroles ne traduisent pas :

> Son voyage [celui du Nordnorge] est lent, et plus qu'un voyage, c'est une exploration exaltée vers le pôle nord, non pas pour s'y rendre, mais pour s'arrêter juste avant, à proximité de la grande banquise qui flotte comme une barrière infranchissable autour de l'absolu.[535]

Ainsi l'auteur en tant que scénariste n'a qu'à décrire la scène idéale qu'il voudrait faire passer à l'écran, il n'a

---

[533] Ibid., p. 218.

[534] Ibid., p. 262.

[535] Ibid., p. 87.

qu'à suggérer l'impression qu'elle produira sur le lecteur-spectateur d'un film pour obtenir, au moins virtuellement, un effet qu'il ne pouvait atteindre dans les romans précédents par la simple parole. L'auteur peut, en quelque sorte, exercer son contrôle sur les réactions et l'expérience de lecture de celui qu'il conçoit comme le spectateur d'un film impossible à réaliser. Le spectateur doit "ressentir le vertige de celui qui, s'éloignant de la mesure du temps, fait son entrée dans une grisante instantanéité."[536] Il doit comprendre aussi, par exemple, que la petite valise que Nicolas apporte de la Norvège est le "cercueil symbolique de Sylvie" et que le corps de sa femme l'entraîne et "détermine sa marche et sa destinée."[537] Le lecteur, à qui on parle comme s'il était spectateur, doit comprendre, finalement, que "le voile de l'indicible vient de se déchirer".[538]

Parfois cet effort pour diriger et définir le roman par le biais de la vision d'un spectateur idéal frise le ridicule. L'auteur nous dit par exemple que :

> Le temps d'exposition de chaque prise coïncide avec celui de sa projection, sans jamais que le spectateur perçoive le temps de substitution d'un cadre à l'autre. Donc, vingt-quatre images par seconde réussissent à alimenter l'épithélium pigmentaire suffisamment pour que le spectateur n'aperçoive ni les rivets, ni les collures, ni les

---

[536] Ibid., p. 69.

[537] Ibid., p. 127.

[538] Ibid.

> pâles de l'obturateur. Cette poudre nyctalope s'introduit dans le cerveau du spectateur et lui permet de reconstituer le fleuve temporaire qui nous conduit tous à la mort.[539]

Ailleurs on apprend que le spectateur doit se trouver "ni plus ni moins" dans la position foetale, "porté par le film qu'il regarde ou par les personnages; ce qui arrive à l'être porteur se rend jusqu'à lui, ce qui nourrit son géniteur le grise, ce qui l'éclaire l'éblouit."[540] Mais il est important de voir que ces directives données au lecteur-spectateur ne visent pas la création chez lui de l'impression d'un film réussi. Ce n'est que le moyen adopté par l'auteur pour traduire certaines idées qu'il eût été difficile d'introduire par des techniques romanesques traditionnelles. Serait-ce un raccourci? Plutôt que de chercher à produire certaines impressions chez le lecteur, Aquin lui dit la réaction qu'il devrait avoir par le biais d'un spectateur qui, lui, assiste à la projection d'images inédites.

En revanche, ce que nous pouvons dire sur le plan de la pensée du roman, en tant que lecteur critique, c'est que la plupart des réflexions sur le film, ainsi que les analyses de l'expérience du spectateur, sont liées à une vision spéciale du temps, ou plutôt de l'écoulement temporel. L'avantage du cinéma est qu'il traduit le temps vécu mieux que le roman :

---

[539] Ibid., p. 157.

[540] Ibid., p. 70.

> Les vécus ne s'enchaînent pas logiquement l'un à l'autre pour former une essence qui dure tout en ressemblant de plus en plus à sa propre image idéale. Non, le flux temporel est un torrent impur qui transporte, dans sa violence fluide, l'imprévisible existence qui se fait au fur et à mesure que l'eau matricielle descend vers une vallée, vers n'importe quelle vallée. [...] La discontinuité du film n'est que le versant formel de celle de tout ce qui vit.[541]

De plus, le cinéma est l'art phénoménologique par excellence; il ne cherche pas la signification cachée des choses, mais plutôt la vérité des images et des apparences :

> Au cinéma, on procède d'emblée avec une réalité innommée; on l'épuise en surface, on la parcourt, on la survole, on l'explore sans descendre jamais sous la ligne de l'horizon. [...] On n'a pas besoin de l'approfondir. Peut-être même qu'on n'a pas besoin de la nommer . . . Je m'incline de plus en plus à penser que la réalité nominale est un monde fini. Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux.[542]

C'est ainsi que dans une certaine mesure Aquin l'a emporté dans sa lutte contre le rationnel et le vraisemblable, non pas en les affrontant et en les dominant, mais en les niant. Au fond, il n'a jamais importé de construire un scénario en tant que tel. L'idée n'en a jamais compté dans Neige noire pour des raisons cinématographiques. Le film dans le roman a cependant ses raisons d'être. Il fait partie de l'intrigue, en ce que l'autobiographie de Nicolas est l'artifice par lequel la mort de Sylvie est révélée. Révélée, mais aussi mise en

---

[541] Ibid., p. 54.

[542] Ibid., p. 62.

doute, non seulement parce que l'on sépare difficilement le film du récit, la fiction du vrai, mais aussi parce que sa mort est présentée comme une "concaténation homicide qui tiendra lieu de justification du dernier moment", en d'autres termes, une invention du scénariste.[543]

Le film ou le scénario est donc fonctionnel, et escamote la mort de Sylvie tout en nous la présentant dans des détails excessifs, comme était niée la mort de Joan, dans Trou de mémoire, par le recours à quatre narrateurs différents. Mais le scénario n'a pas seulement pour fonction de faire avancer l'intrigue. Il sert aussi à évoquer l'indicible, à dire ce qui ne saurait être présenté par un récit conventionnel et à suggérer, ou mieux, à dicter les réactions que devrait avoir le lecteur-spectateur. On voit bien qu'Aquin, à sa manière habituelle, cherche à se protéger en rationaliste contre toute accusation de verser dans l'invraisemblable ou l'invérifiable. Il décrit avec minutie les réactions du spectateur pour suggérer ce que pourrait être une représentation cinématographique d'une existence rêvée. Mais cette existence, qui ne saurait durer plus longtemps que le film lui-même, est doublement irréelle, en tant que film irréalisable, suscitant des réactions hypothétiques.

Au-delà de ces évocations de la possibilité d'une

---

[543] Ibid., pp. 233-34, 242.

existence sublime se trouve une indication précise sur la nature de l'idéalisme aquinien. Les réflexions sur le temps cinématographique en tant que temps vécu, en tant que temps transcendant de manière énigmatique le temps et l'existence rationnels, objectifs, ces réflexions font voir que l'idéalisme chez Aquin n'est pas mis dans une vision extatique située en dehors du réel, mais correspond plutôt à un néant de la raison, en deçà du réel. En d'autres termes, Aquin vise à une réintégration du réel vécu dans la négation des critères rationalistes du temps et de l'existence. Que cette tentative pour échapper aux lois de la raison soit conduite selon une stratégie rationnelle révèle la facticité du résultat obtenu et, finalement, l'échec de la tentative.

CONCLUSION

Ainsi, en dépit de cette lourde armature rationaliste apportée par Aquin au roman, le but du texte semble bien être une mise en cause de la raison. Mais il ne s'agit pas d'un simple conflit entre la raison et l'imagination créatrice, ni même d'un véritable engagement vis-à-vis de l'écriture. L'essentiel de la pensée d'Aquin, telle qu'elle s'exprime dans Neige noire et dans d'autres romans, c'est de chercher par le roman à récuser l'esprit rationnel qu'il met en oeuvre pour lui échapper. Tout le déploiement de

techniques et d'innovations romanesques, toute l'érudition, tous les savants sacrilèges ne visent qu'à invalider la raison qui les a créés. Cependant, ce n'est pas l'ultime ironie de Neige noire que la raison n'arrive pas à se dépasser, n'ayant que des moyens rationnels pour le faire. Si tel était le cas, Neige noire serait une simple variante des romans précédents. Dans Prochain épisode, le temps vécu était le temps post-révolutionnaire; dans Trou de mémoire c'était le temps "au-delà du bien et du mal", le temps qui suit le sacrilège monstrueux, définitif; dans l'Antiphonaire le temps idéal était celui du corps, mais son expression par la sexualité faisait problème, car l'extase, même prolongée par la lecture des textes saints et rehaussée par des citations de théologiens, n'était jamais que l'extase de l'instant, et la vie prenait vite le dessus.

Sans doute le même problème se rencontre-t-il dans Neige noire : comment faire durer l'existence idéale, ou bien, comment la représenter de manière durable dans la littérature? A cet égard il faut bien reconnaître que dans cette question se trouve toute l'esthétique problématique de l'écriture d'Aquin. Elle n'est pas l'écriture patiente, bien charpentée qui est caractéristique de l'écriture classique aussi bien que de l'écriture du nouveau roman français. Les romans d'Aquin souffrent toujours d'un manque de cohésion et d'unité, signe de l'absence chez l'auteur d'une conception romanesque bien formée. Il semble que

l'écriture n'intéresse Aquin qu'en tant qu'elle lui procure ces moments d'exaltation que sont les rêves de la patrie du narrateur de Prochain épisode, les descriptions de meurtre et de viol de P.X. Magnant ou les orgasmes aigus de Christine. Neige noire partage cette caractéristique du roman aquinien qui cherche les hauteurs et qui néglige l'élément premier de la patiente élaboration d'une intrigue, d'une ambiance ou d'une perception du réel qui serait susceptible d'assurer un dénouement satisfaisant.

Mais Neige noire, en raison surtout de sa forme cinématographique, dépasse aussi dans une certaine mesure les essais romanesques précédents. Le scénario permet à l'auteur d'aller plus loin dans sa description du sacrilège et de l'horreur, et aussi de rendre plus explicite sa vision de l'existence idéale. De sorte que si la lecture de Neige noire n'est pas forcément agréable, elle est assurément captivante par le problème laissé à résoudre. Neige noire est le roman où tout est et en même temps n'est pas, où le temps vécu, sublime, est objet d'évocation et vient donc à l'existence, mais où son existence, du fait même qu'elle est décrite, n'est pas vécue. En effet, le dernier roman d'Aquin est le plus irréel des quatre, mais aussi le plus clair, le roman dans lequel l'auteur avoue le plus explicitement son dilemme de rationaliste déçu par la quête de l'idéal.

On cherche remède à cette déception dans le dénouement du roman. Car le dénouement n'est pas véritablement dans la mort de Sylvie, ni même dans la découverte de la mort de Sylvie par Eva Voss. Sylvie renaît dans Linda Noble et celle-ci se lie d'amour avec une Eva Voss qui la mènera à Undensacre. C'est sans doute ce qui amène Linda à dire à Eva : "Le Christ s'est réincarné en toi"; c'est ce qui fait dire à Eva qu'elle ne s'est jamais sentie aussi proche de Dieu; et c'est pourquoi l'auteur dit : "Le Verbe est entré en elle." En effet, l'Undensacre, la terre de ceux qui ne sont pas morts, c'est un peu le paradis de l'univers aquinien. Les deux femmes s'engagent donc "dans une transcréation infinie" et elles se pénètrent "d'une semence féminine." Et c'est dans ce contexte que l'auteur dit qu'Eva "se laisse aimer dans un présent qui se prolonge jusque dans son propre néant toujours renouvelé."[544]

Il y a dans les dernières pages un concours de tous les éléments essentiels du roman : présent vécu du cinéma, allusion à l'Undensacre, amour interdit et fort élément de sacrilège. Il y a aussi comme une distillation des éléments typiques du roman aquinien par laquelle toutes les aspirations des narrateurs angoissés sont réalisées et trouvent forme, sinon consistance, dans le dénouement ironique. L'ironie essentielle chez Aquin, non l'ironie traditionnelle, mais l'ironie métaphysique dont nous avons

---

[544] Ibid., pp. 262, 263, 259-60.

parlé à propos des autres romans, se manifeste toujours vers la fin de ses textes, dans les dernières pages où la promesse d'un dénouement clair est escamotée par l'intervention d'une ironie foncièrement stérile. C'est le paradoxe du dénouement de Prochain épisode, tout simplement remis à une date ultérieure qui ne surviendra jamais. C'est aussi celui de l'issue de Trou de mémoire, par laquelle le dénouement voulu est décrit, mais de manière à ce que l'on n'y croie pas. C'est l'essentiel de la parodie mélodramatique de l'Antiphonaire qui ne fait que masquer l'échec réel de la chasse au bonheur. Et finalement intervient le dénouement idéal de Neige noire, mais idéal seulement en apparence, puisque l'auteur se trouve ici en pleine ironie romantique.

En effet, on sait que l'essentiel de l'ironie romantique est une exaltation de la subjectivité et de la volonté de l'écrivain qui crée, en récusant les critères rationnels, un monde personnel que le lecteur peut partager. Or, dans les dernières pages de Neige noire Aquin nous décrit l'extase de Linda et d'Eva mais ne fait aucun effort pour nous convaincre de sa réalité. Au contraire, il nous invite à ne pas y croire en disant d'Eva qu'elle "a franchi le seuil de l'invraisemblance".[545]

Tout dépend, en dernière analyse, de notre volonté de

---

[545] Ibid., p. 263.

croire, de notre besoin de dénouement idéal que l'auteur exploite tout en refusant de s'engager lui-même. Sans doute a-t-il raison de ne pas s'engager, car cette vision sublime est essentiellement fictive. L'impression de vide tient en fin de compte à la volonté de l'auteur de ne pas être pris en flagrant délit de sérieux. En effet, tout comme les premières allusions à Shakespeare et à l'histoire danoise sont une fausse piste pour le lecteur non averti, le sacrilège voulu des dernières pages, avec ses allusions insistantes au Christ, à Dieu et au Verbe incarné dans les deux femmes, sont un avertissement au lecteur d'avoir à se méfier de la transcréation infinie procurée au moyen de l'interpénétration par la "semence féminine".

Cette ironie ultime chez Aquin n'a cependant pas de quoi satisfaire le lecteur. Il est vrai que la mort de Sylvie, logique sur le plan psychologique, l'est aussi jusqu'à un certain point sur le plan littéraire. A la vengeance de Nicolas est donnée une logique et même une justification par la suggestion de liens avec la vengeance de Hamlet ou de Fortinbras. Mais la thématique de la vengeance est bientôt oubliée, pour faire place à une thématique du temps, du temps éternel de l'Undensacre et du temps vécu du film. Mais cette liaison, qui véhicule l'ultime vision idéaliste d'Aquin, est aussi une parodie du martyre du Christ, et Aquin ne se prive pas, par une allusion explicite au peu de vraisemblance de la scène, d'une ironie de mauvais aloi.

Car finalement, c'est une ironie qui lui est imposée par le vide essentiel du dénouement et par la réticence de l'auteur à l'avouer. Vide essentiel, mais nécessaire aussi, et la carence majeure d'Aquin en tant qu'auteur n'aurait été, en fin de compte, que d'avoir tenté l'impossible, et d'avoir refusé, par l'ironie, d'admettre l'échec de son entreprise.

CHAPITRE VII : CONCLUSION

EVOLUTION INTELLECTUELLE

Avant d'en venir à la conclusion de notre analyse des romans d'Aquin nous aimerions revenir sur deux aspects de sa pensée qui se reflètent dans les interviews qu'il a accordées et dans ses essais. Nous pensons au dualisme fondamental de la pensée de ce rationaliste à la recherche d'une foi, d'un idéal qui le soutienne. Mais en même temps il est nécessaire de relever la lucidité et le détachement vis-à-vis de son oeuvre. L'angoisse du narrateur aquinien est, sinon feinte, au moins calculée, non pas gratuite mais utilisée à des fins romanesques.

Nous verrons aussi que la période nationaliste d'Aquin, au moins en ce qui a trait à sa production romanesque, est d'une durée relativement courte, hors de toute proportion avec l'importance que la critique lui a accordée. Il nous semble que cette période, en ce qui concerne le roman aquinien, représente une période de transition. Il y a en premier lieu la problématique existentielle du jeune intellectuel qui se révèle dans ses essais d'étudiant;

ensuite il y a la découverte du nationalisme québécois et de la théorie de la colonisation; mais cette période est clairement transitoire car Aquin s'achemine bientôt vers des théories non engagées de la création romanesque. Dans tout ceci n'est pas absente quelque continuité entre l'idéalisme de jeunesse, dénué de but précis, le nationalisme trop pur, trop exigeant pour trouver une débouché dans la réalité politique québécoise, et une conception du roman tenu non pas pour un instrument d'action sur le réel, mais pour une forme artistique à l'abri du réel.

Il va de soi que nous ne nous proposons pas d'entreprendre une analyse détaillée de la pensée d'Aquin. Nous pensons uniquement à l'utilité d'une mise en perspective de notre analyse des romans de l'auteur.

Les Ecrits de jeunesse

Dans un de ses premiers écrits, Hubert Aquin semble vouloir définir les préoccupations de ses personnages presque dans les mêmes termes que dans ses romans :

> Je dis que je n'entrevois pas de perfection pour l'homme sinon engendrée dans la lumière de l'âme, ni d'un [sic] amour vraiment efficace que soutenu par une profonde lucidité de pensée. Tant de petits travers dont je nous vois affublés seraient anéantis si notre esprit se donnait la peine d'y réfléchir méthodiquement; la clairvoyance multiplie les chances de vertu. Décidément je suis pour une

morale de la lucidité.[546]

La "lumière de l'âme", dans un contexte mystique, est aussi la lumière d'un Dieu rationnel, d'un Dieu si rationnel que la raison pourrait presque se passer du concept de Dieu et devenir elle-même un dieu. C'est le Dieu d'un jeune intellectuel qui considère le problème de l'existence de Dieu d'une manière tout abstraite. Dans un essai où il rapporte un dialogue imaginaire entre lui-même et Dieu, Hubert Aquin écrit :

> [Dieu] m'avoua plus tard, lui-même, que l'homme ne produisait tant de symboles et de mythes que pour masquer l'indigence de sa pensée. [...] Ce jour-là je réalisais la détresse d'avoir à penser par images : nos symboles, me disais-je (après Dieu), marquent la fatigue de notre pensée. L'image lui est une occasion de suffisance [...][547]

Ce qui se dégage de ces réflexions, c'est le conflit entre une foi aveugle et une foi lucide, entre une foi médiocre et une foi parfaite. Et à la base de ce conflit se trouve le besoin de savoir, le besoin également d'engagement total dans une voie transcendante :

> Le Christ m'oblige à me choisir continuellement [...] C'est un choix réfléchi, total; non pas une vague acceptation de tout ce qui arrive, ni un consentement fataliste à la vie, mais une décision à prendre devant chacun de mes actes entre celui qui est néant et celui qui est plénitude, entre un moi

---

[546] Hubert Aquin, "Discours sur l'essentiel", le Quartier Latin, 9 déc., 1949, p. 1.

[547] Hubert Aquin, "Dieu et moi", le Quartier Latin, 9 nov., 1949, p. 3.

réduit et la grandeur.

> Je n'arrête pas de choisir entre ce qui me rapproche du Christ et ce qui m'en éloigne. Tout le conflit de ma vie est cette alternative de perfection ou de fuite, ce balancement entre la fidélité au Christ et mon propre désagrègement [sic] en tant qu'homme.[548]

On voit que le drame d'Aquin a commencé très tôt dans sa vie. Nous verrons plus loin qu'il emploie presque le même langage en parlant du nationalisme qu'en évoquant l'aventure de la foi. Dans les deux cas il est intéressant de noter le caractère absolu de la foi telle qu'Aquin la conçoit, car c'est une caractéristique qui se révèle aussi dans son engagement national. C'est dire finalement qu'Aquin a été aussi peu chrétien dans cette période de foi juvénile que nationaliste dans les années soixante. En effet, le même besoin de lucidité, la même exigence d'absolu se fait sentir dans l'indépendantisme radical d'un Aquin qui refuse le compromis et même la politique et ne cherche que la révolution idéale. Dans un essai daté de 1965 il écrit :

> Je vois clair en mon coeur : le calcul différentiel m'inonde d'une joie brutale et surtout, bien sûr, d'un jet de lucidité. Voici, cher lecteur, cette récompense qui est aussi la vôtre [...] le discontinu est continu, ce qui revient à dire, vous l'avez peut-être deviné, que s'il y a continuum celui-ci ne peut se produire que sous les espèces sonnantes du discontinu. [...] le discontinu est continu, donc la révolution est permanente et la contre-révolution, cette tranquille, est une

---

[548] Hubert Aquin, "Le Christ ou l'aventure de la fidélité", pp. 33-37 dans Blocs erratiques, Montréal : Les Editions quinze, 1977, p. 34.

virgule.[549]

De fait, pour anticiper un peu sur notre étude de la période engagée d'Aquin, notons qu'il a mis fin à ses activités de militant en faveur de la cause indépendantiste pour des raisons précises. Quand le R.I.N., organisation farouchement indépendantiste, a fait place au Parti Québécois de René Lévesque, plus axé sur la prémisse de la réussite électorale auprès de la masse des Québécois, Aquin a refusé son adhésion et a démissionné, croyant à une trahison.[550] Mais ce n'est pas tout, car jusqu'à un certain point il est possible de voir dans les écrits du jeune intellectuel beaucoup des traits du militant et du romancier. On trouve dans "Le Dernier mot" l'évocation d'un homme qui vit l'aliénation de son corps et le besoin de transcendance par le dépassement du corps :

> il se prêtait à des expériences de légèreté. Il tentait de marcher sans même effleurer le sol. [...] J'eus l'impression qu'il voulait anéantir toute sensation corporelle, que sa chair lui était un empêchement de spiritualité.
>
> Oui, j'ai compris ce jour que cet homme voulait s'exiler de notre condition animale, que son âme était dans la plus grande impatience de s'évaporer de toute charnellité. [sic][551]

---

[549] Hubert Aquin, "Calcul différentiel de la contre-révolution", pp. 123-27 dans Blocs erratiques, p. 126.

[550] Hubert Aquin, "Un ancien officier du R.I.N. regrette sa disparition", pp. 63-66 dans Blocs erratiques, p. 63.

[551] Hubert Aquin, "Le Dernier mot", pp. 15-17 dans Blocs

Dans "Eloge de l'impatience" on trouve des allusions lointaines à la fatigue mêlée d'impatience des narrateurs aquiniens, et aussi à leur besoin de surmonter la fatigue par une action éclatante, définitive :

> Je n'ai plus le temps d'être patient. Je ne puis souffrir pour ma science l'éparpillement de l'érudition, ni pour mon amour ce qui en retarde l'apogée . . . Si j'étais patient je n'arriverais jamais; la patience m'atrophie, elle exige que je prenne mon temps, c'est déjà le perdre. Comment puis-je supporter l'interminable diffèrement [sic] de ma plénitude? [...] Il n'y a pas de juste milieu ici-bas : la seule justesse de notre vie s'exprime dans un certain excès, notre vraie mesure c'est la démesure.[552]

Et dans un essai sur la création esthétique le jeune Aquin imagine un homme qui, las de l'existence routinière, crée une fête qui devient obsédante, dévorante, un "culte maladif" qui l'entraîne, le détruit, lui, et tous ceux qui y participent.[553] De sorte que, pour achever cette "impensable fête" l'artiste "se crucifia au milieu de son oeuvre." Et alors, écrit Aquin, "tout avait pris son sens" et la fête, "cet effort excentrique du cerveau, devenait une immense toupie ontologique qui se regardait tourner sans rire."[554]

---

erratiques, p. 15.

[552] Hubert Aquin "Eloge de l'impatience", pp. 27-29 dans Blocs erratiques, p. 28.

[553] Hubert Aquin, "Tout est miroir", pp. 29-33 dans Blocs erratiques, p. 29.

[554] Ibid., p. 31.

En dernier lieu, défendons-nous de penser qu'Aquin est un chrétien ou qu'il l'a jamais été dans le sens habituel du mot. Dieu n'est pour Aquin qu'un symbole de l'absolu et aussi une barrière dressée contre la création de l'absolu par l'homme, une sorte de fatalité contre laquelle se heurte l'idéaliste fervent :

> En vous racontant cette fantasque aventure, j'ai passé [sic] près de devenir Dieu; [...] j'allais presque recréer le monde, mais je me suis arrêté, car la concurrence de Dieu le père me contrariait. C'est entendu qu'il sera toujours le plus fort, et je suis mauvais perdant.[555]

En somme donc, et sans que nous voulions trop insister sur l'identité thématique des romans d'Aquin et de ses écrits de jeunesse, il est clair que les obsessions, en même temps que la lucidité de l'écriture de l'auteur ne sont pas un trait exclusif de sa maturité. Nous voyons dans ces essais un jeune intellectuel en quête du transcendant qui cependant conserve les mêmes exigences de raison que le romancier. Mais entre la jeunesse d'Aquin et la période de la création romanesque, il y a la période d'engagement politique qui a tant préoccupé la critique. Nous chercherons, pour notre part, les signes de continuité entre cette période et la précédente, au lieu d'y voir une rupture avec le passé, et nous essaierons d'indiquer, très brièvement, la persistance des aspects fondamentaux de la pensée du jeune essayiste.

---

[555] Ibid.

La Période engagée

Nous avons déjà reconnu les grandes lignes de l'engagement aquinien et de la théorie de l'écriture qui en découle. Il s'agit de montrer, d'afficher même, par une écriture confusionnelle, toute la détresse du colonisé. Nous savons que cette théorie a été exploitée à outrance par la critique pour faire d'Aquin un héros de la révolution, rôle qu'il n'avait jamais choisi de jouer. Nous tenterons maintenant de nuancer la position d'Aquin et de la situer dans le courant de son développement d'intellectuel et de romancier.

Ce qu'il faut marquer en premier lieu c'est que l'engagement d'Aquin, au moins en tant qu'il a influé sur sa production romanesque, a été d'une durée assez courte. Si on considère que cet engagement ne commence que vers 1960, et qu'il ne va pas au-delà de la parution de Prochain épisode en 1965, on s'étonne un peu de l'importance que la critique lui a accordée dans son analyse des romans d'Aquin. En effet, entre les premiers essais parus en 1961 dans la Liberté et "Profession : écrivain" paru en 1964, il existe très peu d'essais qui expriment sans ambiguïté la nécessité d'un engagement en littérature. Même en 1961 Aquin ne voit pas, entre l'écriture et l'engagement, le lien affirmé plus tard dans "Profession : écrivain". Dans "Le Bonheur

d'expression" Aquin dit :

> qu'on me comprenne : la grandeur d'une oeuvre d'art n'est pas fatalement (!) proportionnelle au malheur de son auteur. [...] Le malheur dont je parle, le seul qui soit fécond, manifeste un choix profond; c'est une vocation et non seulement un accident fortuit. Loin de considérer l'artiste comme une victime qui s'adonne à une activité compensatrice, je vois en lui un héros qui choisit pleinement son destin.[556]

Il est vrai qu'Aquin ajoute que son "malheur" c'est le malheur du Québécois, et que c'est ce malheur qu'il faut assumer. Cependant, tout cela est un peu vague et n'a pas le caractère idéologique que l'on reconnaît dans certains autres essais. C'est dans "La Fatigue culturelle du Canada français" qu'Aquin lie le malheur du Québécois à son caractère d'homme conquis, aliéné parce que privé de son pays :

> Le problème n'est pas d'écrire des histoires qui se passent au Canada mais d'assumer pleinement et douloureusement toute la difficulté de son identité.[557]

C'est également dans cet essai qu'il définit quelques-uns des traits de l'écriture de l'auteur québécois qui voudrait exprimer son identité d'être dominé :

> La culture canadienne-française offre tous les symptômes d'une fatigue extrême : elle aspire à la fois à la force et au repos, à l'intensité

---

[556] Hubert Aquin, "Le Bonheur d'expression", pp. 47-50 dans Blocs erratiques, p. 48.

[557] Hubert Aquin, "La Fatigue culturelle du Canada français", pp. 69-104 dans Blocs erratiques, p. 96.

> existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance.[558]

Et il formule encore une fois sa conception personnelle de la révolution à venir, conception qui l'isole des autres révolutionnaires québécois :

> Personne ne détient le monopole certain de la révolution et n'a le droit, par conséquent, de condamner des révolutions divergentes ou selon une autre trajectoire. "Idéalement, écrit Roland Barthes, la Révolution étant une essence, à sa place partout, elle est logique et nécessaire en n'importe quel point des siècles.[559]

Deux autres essais frappent par leur parenté avec les romans d'Aquin. Dans "Le Corps mystique" Aquin essaie de montrer comment les liens entre le Québec et le gouvernement fédéral sont souvent représentés comme des liens entre époux, avec le plus souvent pour le Québec le rôle passif, conciliant de la femme.[560] Et dans "l'Art de la défaite" Aquin, à partir d'une analyse de la rébellion de 1837-38, tente de montrer comment les Patriotes ont tout fait pour ne pas réussir dans leur lutte contre les troupes anglaises, selon toute apparence, nous dit Aquin, parce qu'ils avaient peur de l'indépendance :

Leurs erreurs dépassent la notion même d'erreur,

---

[558] Ibid., p. 97.

[559] Ibid., pp. 102-103. Citation tirée de Roland Barthes, Michelet par lui-même, Paris : Editions du Seuil, p. 55.

[560] Hubert Aquin, "Le Corps mystique", pp. 105-112 dans Blocs erratiques.

> leur désordre opérationnel ne se compare pas à d'autres types de désordre : en fait, leur échec--j'ose à peine le dire--a l'air d'un échec longuement prémédité, d'un chef-d'oeuvre de noirceur et d'inconscience.[561]

Tentation du désespoir, rôle féminin ambigu du Québec, thématique de suicide, révolution conçue comme un processus indéfiniment renouvelable, autant de thèmes exploités dans les romans d'Aquin, au moins dans les deux premiers. Cependant il faut bien dire que l'essai d'Aquin qui a le plus influencé la lecture de ses romans, et qui est le plus déroutant pour la critique, c'est "Profession : écrivain". Car dans cet essai Aquin, au moins selon toute apparence, renonce à la littérature. Il reproche à la littérature ses vertus tranquillisantes :

> les rites de la création littéraire sont généralement reconnus pour leur effet thérapeutique : après une nuit d'extase plus que lente, le danseur n'a plus la force de riposter au sphinx colonial.[562]

Aquin refuse donc le métier d'écrivain parce que l'écriture ne serait qu'une activité compensatrice dans un pays en pleine révolution. Mais ce qu'il y a d'insolite dans cet essai, c'est le fait que l'auteur, qui y rejette le roman comme une activité compensatrice, préconise tout de

---

[561] Hubert Aquin, "l'Art de la défaite", pp. 113-122 dans Blocs erratiques, p. 118.

[562] Hubert Aquin, "Profession : écrivain", pp. 47-60 dans Point de fuite, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1971, p. 54.

même la pratique d'une certaine littérature :

> Il n'y a de monologues vrais que dans l'incohérence. L'incohérence dont je parle ici est une des modalités de la révolution, autant que le monologue en constitue le signe immanquable.[563]

Il pourrait sembler qu'Aquin se ménage une échappatoire et qu'il y ait moyen de faire de la littérature au Québec à condition que son caractère confusionnel, sa description de la triste réalité québécoise, en fasse une littérature engagée. Bien sûr, cette apparente échappatoire, qu'Aquin n'a jamais utilisée lui-même, a conduit la critique à parler d'un engagement aquinien qui serait le moteur de ses romans. C'est une interprétation qu'à partir de Prochain épisode, Aquin a toujours rejetée, comme nous le verrons surtout dans ses interviews et dans quelques essais sur la littérature.

l'Engagement romanesque

A côté de la pratique du roman il y a chez Aquin un effort constant d'abord pour justifier l'écriture, tenue auparavant pour une activité compensatrice, ensuite pour se définir en tant qu'écrivain. Le fil conducteur des interviews et des essais d'Aquin après Prochain épisode apparaît dans une dévalorisation de l'engagement et du

---

[563] Ibid., p. 52.

contenu de l'oeuvre d'art, et en même temps dans une insistance sur le côté formel de l'écriture. Ainsi déclare-t-il en 1966 que l'univers artistique est secondaire et n'a que peu d'importance à côté de l'univers politique.[564] La littérature est "une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire"[565] d'autant plus qu'Aquin soutient que l'idée d'écrire lui vient plus par la forme que par le contenu.[566] En ce qui concerne la forme du roman d'espionnage que revêt Prochain épisode, il fait cet aveu :

> Je me complais dans les romans d'espionnage à cause de leur sens de l'humour. [...] Cette désinvolture a une fonction. Tu ne peux comprendre la réalité sans [...] l'humour ou l'ironie. Pour tout dire, je place le jeu--ou la jouissance--à la source de toute vie collective ou individuelle.[567]

Cela ne veut pas dire que toute apparence d'engagement soit reniée. Aquin affirme qu'il n'est "en aucun cas engagé", mais que ses romans "véhiculent forcément la réalité, [...] et donc la réalité politique."[568] Ailleurs se

---

[564] Hubert Aquin, "Ecrivain faute d'être banquier", pp. 13-20 dans Point de fuite, p. 13.

[565] Ibid., p. 19.

[566] Normand Cloutier, "James Bond + Balzac + Stirling Moss = Hubert Aquin", Le Magazine Maclean, Vol. 6, no. 9, sept. 1966, p. 14.

[567] Ibid.

[568] Alain Pontaut, "Que la page ne soit plus la page", La Presse, 13 avril 1968, p. 29.

trouve cette opposition entre l'oeuvre formelle et l'oeuvre engagée. Dans "La Mort de l'écrivain maudit", Aquin préconise que l'on sacralise non pas les sources profondes de l'inspiration de l'écrivain, mais l'artificialité du produit littéraire, en d'autres termes, les techniques de production du texte. Cependant, encore une fois, il ajoute que l'écrivain québécois devra "inventer le style de sa propre épiphanie [...] afin d'être (dans ses livres) québécois à rendre malade."[569]

Il semble que pour Aquin l'oeuvre romanesque demeure essentiellement formelle dans son projet. Il est vrai que, même si l'oeuvre n'est pas engagée de façon conventionnelle, elle le reste, par une nécessité qu'Aquin ne précise pas, au niveau du style. Toutefois, il semble que ce ne soit là qu'un reste de l'engagement politique de l'auteur, car c'est bien l'aspect formel de l'oeuvre qui l'emporte dans ses réflexions ultérieures sur le roman, au point où la personnalité et l'expérience de l'auteur perdant leur portée, seul compte le jeu formel de l'écriture :

> Maintenant que les romans se sont départis de leurs anciens procédés narratifs objectifs et qu'ils offrent, en guise d'aventures, 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 [sic], disons. Si le romancier sort vainqueur de l'épreuve, le lecteur s'approprie avec raison son triomphe puisque le lecteur a triomphé de

---

[569] Hubert Aquin, "La Mort de l'écrivain maudit", p. 150.

la complexité formelle [...][570]

Et Aquin de continuer à insister sur le formalisme de son écriture. Dans une de ses dernières interviews il dit : "Au fond, quand tu es un écrivain, tu ne peux pas à la fois fabriquer une oeuvre d'art qui politiquement charrie quelque chose et qui, de plus, est une oeuvre d'art."[571] Ou encore, dans une interview avec Anne Gagnon, il affirme la nécessité absolue chez lui de concevoir le plan de l'oeuvre, de lui conférer sa forme avant même de se mettre à écrire.[572] Et, finalement, c'est peut-être Aquin lui-même qui, mieux que la critique, met sa carrière de romancier en perspective :

> J'ai l'impression que mon identité était floue, pas mal, et puis elle s'est précisée de façon bien dramatique, disons, à partir de Prochain épisode. Avant cela, j'avais été coquet avec la carrière d'écrivain, mais avec Prochain épisode je suis devenu écrivain à tel point que tout le reste, lentement, s'est effilé autour. Depuis Prochain épisode, en dix ans, le reste de mon identité s'est effrité et il ne reste plus qu'une identité et c'est vraiment : écrivain.[573]

---

[570] Hubert Aquin, "La Disparition élocutoire du poète", pp. 263-68 dans Blocs erratiques, p. 266.

[571] Gilles Dorion, "Entretien avec Hubert Aquin", Québec français, no. 24, déc. 1976, p. 22.

[572] Anne Gagnon, "Hubert Aquin et le jeu de l'écriture", Voix et Images, Vol. 1, no. 1, sept. 1975, p. 7.

[573] Jean-Pierre Boucher, "Aquin par Aquin", Le Québec littéraire II, 1976, p. 130.

Il y a donc une évolution et une continuité certaines chez le romancier. Jeune intellectuel, il est moins tourmenté par des problèmes de foi et de lucidité qu'il n'est fasciné par le phénomène de la foi et par les angoisses s'ensuivant pour l'esprit rationnel. Devenu nationaliste, il reprend certains éléments de ce dialogue entre la foi et la lucidité, de cette dialectique entre acceptation passive et révolte de la raison, et les reformule selon le schéma de l'opposition entre colonisé et colonisateur. La fatigue, l'aliénation, le besoin du transcendant, sont donc transposés à l'échelle nationale, sans pour autant que l'on soit tenté de remettre en question la sincérité des convictions politiques d'Aquin. Mais il est clair que le jeune étudiant en philosophie n'a pas disparu pour faire place à un révolutionnaire pragmatique, engagé dans la réalité quotidienne de l'action sociale. Il s'est transformé plutôt en théoricien de la révolution, théoricien aussi exalté, et aussi fasciné par la dialectique des contraires, que l'avait été le collégien.

Il n'est donc pas surprenant que le révolutionnaire devenu romancier ressente le besoin de se justifier, car l'écriture romanesque contredit la foi du collégien et du révolutionnaire. En effet, nous avons vu que dès Prochain épisode l'ironie, le jeu et même le sens de l'humour sont des aspects marqués de l'oeuvre. Mais ces tentatives de justification, qui ont donné lieu à tant de méprises, ne

peuvent cacher que l'élément ludique prédomine dans toute la pensée d'Aquin, si tragique soit-elle. De fait, c'est peut-être l'étudiant qui a le mieux défini l'art du romancier :

> L'art est une fête, mais excédente [sic], trop forte; c'est un miroir où je me vois depuis trop longtemps et que tout à coup je fracasse avec mon seul regard concentré. Le propre de l'art est de surprendre l'homme en flagrant délit de profondeur. Même celui qui s'attend à tout de lui-même, garde un secret effroyable ou grandiose : c'est là que frappe l'art, très près du mystère.[574]

L'EVOLUTION ROMANESQUE

Problématique du dénouement

Si les romans d'Aquin frappent "très près du mystère", il est vrai aussi qu'il fait son possible pour éviter d'être pris en "flagrant délit de profondeur". Et il réussit mieux à dissimuler sa pensée, à mystifier le lecteur, à tout dire sans rien affirmer qu'à assumer dans son authenticité l'acte de l'écriture. A supposer toutefois que le but d'Aquin soit de révéler des secrets indicibles. En effet, en dépit de tout le lyrisme, de toute l'angoisse imprégnant ses romans,

---

[574] Hubert Aquin, "Pensées inclassables" pp. 25-26 dans Blocs erratiques, p. 25.

ne faudrait-il pas les prendre comme des romans qui posent un problème, en tentant à leur manière de le résoudre? Et dans la mesure où il y aurait un tel problème à résoudre, ce problème ne serait-il pas celui que nous avons cru reconnaître tout au long de notre analyse des textes d'Aquin? Hubert Aquin, rationaliste invétéré, ne cherche-t-il pas, par la voie romanesque, une solution convaincante à un dilemme qu'on pourrait, au niveau le plus abstrait, qualifier de kantien : la raison ne peut prouver en aucune manière le transcendant; en même temps, ne serait-ce qu'en raison du besoin constant et évident de la foi chez l'homme, on ne peut récuser le transcendant, l'homme le plus rationnel ne pouvant nier cet élan vers une existence idéale, libre des attaches de la raison et du monde purement physique. Le problème est alors double : trouver des images, des situations, des thèmes et des techniques romanesques qui traduisent ces aspirations; et dans un même mouvement les protéger contre les forces corrosives de la raison; tâche qui s'avère pratiquement impossible.

Tâche impossible parce que ce qui est construit avec tant de peine selon les apparences de la raison peut aussi, et avec une facilité déconcertante, être détruit par elle. Ainsi se retrouve constamment chez Aquin le processus suivant : élaboration d'un monde ou d'une existence idéale, dans un début de roman débordant d'optimisme; exposition tout au long du récit des impossiblités, contradictions et

invraisemblances de la vision idéale initiale; et finalement dénouement soit manquant (Prochain épisode), soit récusé (Trou de mémoire), soit vide de sens (l'Antiphonaire), soit ironique (Neige noire). En effet, le dénouement clair demandé par l'intrigue aquinienne est impossible. Aucun dénouement ne pourrait satisfaire, en même temps, au besoin de la foi dans un idéal, foi devant se concrétiser dans le roman par un dénouement sans ambiguïté--et aux critères rationnels qui ne peuvent cesser de s'imposer à la création romanesque.

Ainsi le roman aquinien peut-il être considéré comme une série d'efforts à la poursuite d'une foi, à rendre non seulement convaincante, mais aussi irréfutable. Idéologie nationaliste, amour, drogue, mysticisme, sexualité, art même sont mis à contribution pour exprimer cette nécessité ressentie par Aquin de croire en quelque chose. Le rôle de l'idéologie, par exemple, est de répondre à cette exigence interne de la pensée d'Aquin. Elle représente dans Prochain épisode l'exaltation de la pureté. Elle ne prend dans le réel que le point d'appui initial, mais dans une très grande mesure contingent, car, comme les romans ultérieurs le démontrent, le réel, sous diverses formes, ne reste jamais qu'un point de départ pour Aquin. Sexualité, drogue, maladie, sadisme sont autant de phénomènes d'existence indubitable, même si le sens n'en est pas clair. Mais ce ne sont jamais que prétextes, moyens, comme l'idéologie,

d'arriver à une fin étrangère, et, finalement, inaccessible.

Le problème majeur d'Aquin, et c'est le problème de tout rationaliste à la recherche d'une foi, c'est de donner un contenu à son mysticisme. Le trait caractéristique de tous les romans d'Aquin est justement dans ce contraste entre la constante expression de la recherche d'un idéal et le vide de celui-ci, l'impossibilité de lui donner forme et consistance. Tout est chimère chez Aquin, chimère éphémère, car ne vivant que de symboles inconsistants. Le rêve d'un pays nouveau, patrie de l'amour et de la fraternité, l'extase des paradis artificiels, l'orgasme et l'amour pervers, aucun de ces symboles ne répond au but poursuivi par Aquin, à l'obtention d'une foi lucide. Et dans le roman aquinien ce sont là autant de symboles invalidés par le contact avec le réel, avec un réel qui ne représente pour l'auteur que l'empire de la raison.

Le Dénouement fuyant

Ce n'est donc pas entièrement par le choix de l'auteur que le dénouement manque à ses romans. Il ne peut que choisir la manière dont le dénouement est escamoté, renié ou mis entre parenthèses, car il ne lui est pas possible de choisir un dénouement clair. Sans doute les dénouements

sont-ils nécessaires, mais seulement dans la mesure où ils confirment, par leur absence ou par leur manque de clarté ou d'assurance, l'impossibilité d'arriver au dénouement souhaité. Car il est constant chez Aquin que l'insuffisance d'être ressentie si vivement par lui se traduit par une même issue romanesque. Le dénouement idéal est évoqué au début du roman, mais seulement pour être récusé par la suite, non pas, de toute évidence, parce que telle était l'intention de l'auteur, mais par la nécessité ressentie de mise à l'épreuve de l'idéalisme, en laquelle consiste la narration aquinienne.

Mais il est un élément non mentionné dans tout ceci, et c'est l'obsession de la mort. Il faut dire que la mort se présente sous toutes les formes imaginables chez Aquin : mort de soi, mort de l'autre, sacrifice rituel, assassinat symbolique, crime pervers ou parfois simple suppression des personnages par un auteur manifestement à court d'invention. Cette dernière remarque ne doit pas être nécessairement prise pour une critique d'Aquin. En effet, la mort est le signe par excellence de son oeuvre, le lieu où se rejoignent le réel et le transcendant, le point de rencontre entre la raison et la foi. En un mot, c'est la mort qui assure son dénouement au roman aquinien, et c'est à la mort que tendent tous ses narrateurs. Rien de surprenant à ce que cette fin soit manquée. La mort de H. de Heutz, symbole à la fois de l'avènement d'une ère nouvelle, révolutionnaire, et du

dépassement de soi chez le narrateur, cette mort ne saurait guère être décrite dans le roman, Car, pour ce faire, il faudrait non seulement décrire un monde nouveau, il faudrait aussi vivre la vie nouvelle, intègre qui s'instaure, selon le narrateur, au-delà de l'assassinat de l'ennemi. On ne ferait alors qu'exprimer des souhaits pieux pour la venue de ce monde. Il faudrait verser à fond dans le mysticisme, ce qu'Aquin refuse de faire, se contentant d'exprimer l'attente de ce monde nouveau. Mais ce monde ne peut être. Non pas parce que la révolution politique québécoise n'est pas survenue : mais parce que l'idéal ne peut jamais coïncider avec le réel, pas plus que le rationaliste ne peut mourir à soi pour ressusciter, en toute connaissance de cause, sous la forme d'un croyant exalté.

Le dénouement de Prochain épisode n'est que le premier d'une série de dénouements qui sont évoqués, dépréciés par l'auteur lui-même, reniés et ensuite laissés en suspens. Ils ne sont certes pas récusés de manière irrévocable, mais tout simplement présentés de façon que leur existence, toute virtuelle, ne puisse être réfutée. Il y a un dénouement chez Aquin, mais seulement un dénouement qui permet à l'auteur de ne pas avoir à avouer l'impossibilité du dénouement idéal. En d'autres termes, le dénouement idéal est escamoté, de sorte que l'angoisse existentielle des premières pages du roman aboutit à des espoirs vagues, à des jeux formels ou à l'ironie. Car le problème kantien d'Aquin

n'admet pas plus de solution négative que de solution positive. Tout comme l'esprit ne peut trouver, définir ou démontrer le transcendant, il ne peut non plus en nier le besoin ou la possibilité. Que le dénouement aquinien soit décrit de façon à ne pas être présenté en tant que tel ne fait que refléter ce cercle vicieux de la raison à la recherche de ce qu'elle n'est pas, et ne peut jamais être.

l'Evasion dans l'ironie

C'est ce cercle vicieux qui explique la tendance à l'abstraction chez Aquin, le détachement de plus en plus prononcé de l'auteur vis-à-vis de son oeuvre. Ce détachement va de pair avec un texte de teneur de plus en plus agressive. Mais l'agression apportée au lecteur par des scènes de sexualité perverse auxquelles on fournit des références bibliques ne se comprend pas sans la prise en compte des tendances de l'oeuvre au formalisme. Les narrations détournées, les confusions de genre et les contradictions de voix narratives n'ont d'autre but, semble-t-il, que de rendre inoffensives, ou au moins de portée incertaine, de telles scènes.

On pourrait presque dire que le narrateur ne se livre à ces sacrilèges systématiques que pour les désavouer, en

laissant entendre au lecteur que ce n'était qu'un exercice de style. Et comme l'écart entre le contenu lourd de sens et l'aspect de jeu formel de l'oeuvre va en s'élargissant, l'auteur ressent le besoin de le combler, ou de le transformer par l'ironie. Mais encore une fois il faut insister sur les différents niveaux d'ironie mise en jeu dans l'oeuvre. Dans Prochain épisode et dans Trou de mémoire, l'ironie est satirique et tend à miner le sérieux des personnages et surtout des narrateurs. Dans l'Antiphonaire le but de l'ironie change et c'est la narration elle-même qui devient ironique. L'intention ne semble pas de mettre en doute l'authenticité de la narration, mais de la transformer en un jeu littéraire et en même temps de nier le drame des personnages.

C'est dans Neige noire, où en apparence l'ironie est absente, que sa présence est le plus nécessaire à la compréhension du roman. Car elle se fait sentir à la fois au niveau de la forme et au niveau du sens. En ce qui concerne la forme cinématographique du roman nous avons indiqué les interférences se produisant entre le film et le roman, interférences qui visent à produire l'incertitude dans l'esprit du lecteur. Nous avons parlé du flou des événements rapportés par la narration, puisqu'on ne sait si le meurtre fait partie du film ou si le meurtre, événement réel se passant dans le contexte du roman, est seulement rapporté par l'invention du scénario. Et, puisque dans

Neige noire forme et contenu s'épousent si parfaitement, le sens de la mort de Sylvie, martyre ou meurtre rituel, est dérobé par les stratégies narratives qui font partie intégrante du récit.

En même temps, et presque symétriquement, l'horreur du récit et sa charge en symboles sont exagérés, et leur pouvoir agressif sur le lecteur ne peut être entièrement effacé par les jeux narratifs. Cette manière d'agir sur le lecteur, de l'entraîner dans la narration et de le forcer à participer au récit, tout en en niant l'enjeu, ne se borne pas à laisser le lecteur sur sa faim. Nous l'avons déjà dit, Aquin est le créateur d'une "mauvaise" ironie. Si l'on entend par une "bonne" ironie une ironie qui amène le lecteur à une prise de conscience, ou qui, en l'entraînant dans le jeu de la création littéraire, aiguise ses facultés critiques, on ne peut pas dire que l'ironie aquinienne soit heureuse.

Certes, elle n'est pas non plus maléfique, car il est clair que l'horreur et les blasphèmes aquiniens sont factices, il est clair que ce sont des moyens de bord choisis par l'auteur pour l'aider à réaliser son but. Ce sont, finalement, des rites destinés à aider au dépassement du réel. En effet, le lecteur d'Aquin est pris entre deux réactions opposées devant les tendances excessives de son écriture et ces deux mouvements sont reflétés dans la critique. Il y a le mouvement généreux de qui suit de bonne

foi l'aventure intellectuelle et spirituelle d'Aquin, croyant à son authenticité beaucoup plus que n'y croit l'auteur lui-même. Et il y a le mouvement de recul de la critique qui, une fois atteinte par le jeu amer de l'ironie aquinienne, ne revient pas de cette déception. C'est ce qui explique, au moins sur le plan de la psychologie de la critique elle-même, la division entre les critiques qui reprochent à Aquin son manque de sérieux et ceux qui s'efforcent d'expliquer son idéalisme selon des schémas de plus en plus ingénieux. C'est également rester à côté de la véritable question, car, une fois admise l'existence de l'ironie aquinienne, l'essentiel devient de l'apprécier à sa juste valeur.

L'ironie de l'auteur nous semble être le reflet fidèle de ses contradictions d'intellectuel conscient du problème et du besoin de la foi, mais n'entendant pas renier les principes de la raison. Le drame d'Aquin n'est pas celui d'un Bernanos ou d'un Julien Green angoissés par l'insuffisance de certitude marquant la foi, mais ne doutant pas en définitive de la possibilité d'un salut dans un contexte chrétien. Aquin voit d'une autre manière ce problème et ne quitte jamais le plan de la raison. Il ne faut pas douter de l'existence du problème de la foi dans le roman aquinien, mais il ne faut pas non plus y chercher les profondeurs sentimentales ou spirituelles que l'on associe avec ce problème. Nous ne disons pas qu'Aquin soit

superficiel, car on ne saurait nier l'impact de son oeuvre, ni le don qu'il possède non seulement, certes, de nous toucher ou de nous émouvoir, mais surtout d'exiger de nous une réflexion soutenue sur son écriture. Cependant Aquin demeure en fin de compte un être de fuite, celui qui promet beaucoup mais trahit sa promesse, celui qui se révèle pour mieux se dérober, celui qui, par sa démarche même de rationaliste insatisfait, mais peu enclin à faire le saut que lui demanderait la foi, laisse toujours insatisfait son lecteur. D'où ce que nous appelons la mauvaise ironie d'Aquin.

Une ironie mauvaise c'est une ironie imposée, une ironie que l'on n'a pas la liberté de choisir. A cet égard nous ne pouvons faire mieux que de revenir à notre distinction de deux sortes d'ironie. L'ironie traditionnelle chez Aquin n'est pas entièrement choisie, car son but n'est pas ce qu'il semble. Il est difficile en effet de croire que le seul but d'Aquin en écrivant Prochain épisode soit de ridiculiser ses personnages ou de révéler les défauts archi-connus du roman policier; il est difficile de croire que dans Trou de mémoire Aquin ne veuille faire que la satire du nationaliste trop fervent ou de l'idéaliste pervers; et il est difficile d'accepter que le seul but de l'Antiphonaire soit la satire du roman mélodramatique.

Mais, au niveau de l'ironie métaphysique, il est tout aussi difficile de penser que le seul but du roman aquinien,

le but poursuivi de Prochain épisode à Neige noire, ne serait que la construction d'un texte ironique sur le plan formel aussi bien que sur le plan de la simple satire des personnages. Dans tous les romans d'Aquin le point de vue narratif est caché, et le sens de l'intrigue est rendu flou par l'ironie. Et dans tous les romans d'Aquin les prémisses de base de l'intrigue, la recherche d'un idéal par des voies à la fois rationalistes et perverses, ces prémisses ne peuvent mener qu'à un constat d'échec. Echec qui ne peut être évité que de deux manières : dépassement de la raison par elle-même, impossible chez Aquin par l'illogisme même du projet; ou bien recours à l'ironie, puisque l'ironie seule peut, sinon résoudre le problème, au moins sauver les apparences.

C'est un jeu qui aboutit à Neige noire, roman où, d'une part, Aquin pousse le sacrilège et la perversion jusqu'au bout et où d'autre part l'ironie au niveau de la forme est achevée. C'est le roman où la perversité logique et morale des romans précédents trouve une expression outrée et où, pourtant, est sentie une certaine euphorie du regard et de l'intellect, créée par l'ironie, et qui innocente presque les pires outrages.

Nous ne nous plaçons pas sur le plan moral, nous nous empressons de le dire. Nous ne condamnons pas la perversité aquinienne, nous prenons acte plutôt de la volonté de s'y livrer, du désir de systématiquement exploiter la perversité

sexuelle, le sadisme et en même temps la sensibilité du lecteur pour des fins douteuses. Nous le répétons, sacrilège et perversité chez Aquin ne sont pas authentiques; ils ne sont pas, en tout cas, spontanés, sincères, recherchés pour eux-mêmes. Ce sont des symboles qui n'ont d'autre fonction que d'aider à dépasser les contraintes de la raison par une stratégie de choc assez élémentaire.

C'est là le véritable problème du romancier. Au niveau de la forme l'ironie aquinienne masque le vide du contenu, l'absence entière chez lui d'idéal véritable. Aquin est à la recherche d'un idéal dans ses romans, tente de fabriquer un idéal étanche, à l'abri des forces corrosives de sa propre raison, et il n'y arrive pas. Sa réponse à cet échec est l'ultime parodie, celle du martyre du Christ. Sylvie, sacrifiée par Nicolas, renaît en Linda Noble, qu'Eva Voss conduira à l'Undensacre, "terre de ceux qui ne sont pas morts". C'est le symbole de mort et résurrection recherchées par Aquin depuis Prochain épisode. Mais en même temps c'est un symbole si chargé, si forcé qu'il ne constitue en fin de compte qu'une parodie stérile. Et intervient alors pour sauver ce symbole une ironie formelle par laquelle tout est transformé en jeu de style. Mais rien ne peut cacher la faiblesse essentielle du roman aquinien, la faiblesse qui est à la base de cette impression d'insatisfaction qu'éprouve le lecteur. Rien ne peut cacher que, dans sa recherche du dénouement idéal, du dénouement

qui satisfasse à la fois aux exigences de la raison et au besoin de transcendant, Aquin n'a pas trouvé mieux que de chercher refuge dans une esthétique de l'ironie. Il impose le sentiment de sa déloyauté à l'égard de la raison en même temps qu'à l'égard de l'idéalisme et semble n'avoir vraiment mené qu'un jeu esthétique. Il donne l'impression, en fin de compte, de n'avoir jamais été le maître de son jeu ironique, mais son esclave.

TROISIEME PARTIE : REJEAN DUCHARME

CHAPITRE I : ETAT PRESENT DES ETUDES SUR DUCHARME

Nous ne nous attacherons pas, dans notre état présent des travaux sur Ducharme, à examiner avec autant de minutie qu'avec Aquin tous les comptes rendus et articles de quelques pages qui ont signalé la publication d'un nouveau texte de l'auteur. Même si les romans de Ducharme ont fait couler autant d'encre que ceux d'Aquin il y a une différence essentielle entre les deux romanciers. On ne retrouve pas, dans la critique intéressant Ducharme, ces grandes questions de politique, d'idéologie et de nationalisme soulevées par le cas d'Aquin. Chaque article écrit sur Aquin, si modeste fût-il, pouvait représenter un véritable cri de bataille et ajouter à l'activisme et à l'importance d'une école critique qui, à bien des égards, relevait d'un parti pris idéologique.

La critique sur Ducharme est beaucoup plus conventionnelle que celle sur Aquin, et beaucoup moins engagée. Il serait difficile, par exemple, de trouver deux critiques qui adoptent une même approche ou aboutissent à une même interprétation. Toutefois, il n'est pas impossible de reconnaître des affinités de méthode ou de préoccupations d'ordre intellectuel.

Nous proposons donc les regroupements suivants. Les comptes rendus et les articles de magazines ou de journaux se bornent le plus souvent à accueillir favorablement, parfois avec enthousiasme, l'apparition dans le firmament des lettres québécoises d'une nouvelle étoile. Nous ne ferons ici que suivre les grandes lignes de cet accueil ainsi que celles de certains problèmes soulevés par le mystère qui pendant un certain temps a entouré l'identité de l'auteur. Dans un deuxième moment, nous grouperons, succinctement encore, les divers critiques qui ont tenté une analyse sociologique de l'oeuvre. Dans la troisième partie de l'état présent seront examinées les interprétations conventionnelles de l'idéalisme de Ducharme, c'est-à-dire les analyses qui s'attachent aux péripéties de l'intrigue et au comportement des personnages afin d'en fixer la signification. Ensuite, au niveau le plus abstrait, nous nous tournerons vers les analyses du style et du langage ducharmiens. Il y a, assurément, un lien entre cette quatrième partie et la troisième puisque le langage et le style chez Ducharme sont à bien des égards signifiants en soi, et rejoignent de manière subtile d'autres expressions de l'idéalisme de l'auteur. Ainsi, dans la dernière partie de notre état présent, nous passerons en revue certains critiques qui se sont penchés sur l'ironie ducharmienne, et en particulier sur la forme linguistique de cette ironie. En effet, il semble bien que ce soit des ambiguïtés, des confusions volontaires et des éléments frondeurs de son

langage que Ducharme fasse une arme au service de son idéalisme foncier.

PREMIER ACCUEIL DE LA CRITIQUE

On a souvent l'impression que la critique, si à l'aise avec les premiers romans d'Aquin, s'est sentie un peu désemparée à la parution de l'Avalée des avalés et du Nez qui voque. Mais, si surprise il y avait, la surprise a été agréable, et s'est traduite par quelque exagération critique. Telle la réaction de Raoul Duguay:

> Or donc, ainsi enfin, une oeuvre GENIALE. Eureka. Hourrah. Qu'on l'avale. Pourquoi? Parce que c'est un archétype d'oeuvre ouverte (ECO) dont le témoignage (VACHON) analytique et synthétique porte une dimension universelle, témoignage qui se manifeste dans une refonte des formes littéraires et des valeurs de notre civilisation, témoignage qui se situe au niveau du langage humain, de son axiologie essentielle, de la confrontation du règne animal, végétal, minéral et du règne humain, de la nature et de la culture.[575]

Dans ces louanges éblouies se rencontrent les éléments majeurs de l'accueil fait à l'Avalée des avalés, à savoir l'expression d'un sentiment de renouveau, ou de nouveau départ pour le roman québécois, libéré dorénavant des

---

[575] Raoul Duguay, "l'Avalée des avalés ou l'avaleuse des avaleurs", Parti pris, Vol. 4, nos. 3-4, nov.-déc. 1966, p. 114.

limitations nationales, et en même temps un enthousiasme sans limites devant l'aspect formel et le langage de l'oeuvre. Il est vrai que certains critiques ont reproché à Ducharme son défaut d'engagement, parmi lesquels le plus violent a été Jean-Michel Wyl, qui a refusé de considérer Ducharme comme un écrivain sérieux:

> Il n'est pas le fruit d'un succès littéraire. Il est l'enfant d'une science publicitaire et je ne crois pas que dans cent ans, ni même dans dix, nous citerons Ducharme comme un écrivain digne de ce nom.[576]

Mais les critiques négatives sont l'exception. Alain Pontaut a parlé de la "verve baroque intarissable" de Ducharme et de sa manière de reprendre, dans un roman en apparence fantaisiste, "les plus graves débats philosophiques".[577] Ailleurs on parle de roman-poème et des "images de blancheur, de lumière et de soleil qui constituent la véritable et efficace évasion de Bérénice Einberg et surtout de Réjean Ducharme."[578] Et l'on va jusqu'à parler d'un chef-d'oeuvre, bien qu'avec certaines réserves, car si les 140 premières pages de l' Avalée des

---

[576] Jean-Michel Wyl, "Réjean Ducharme: un bon à rien", L'Echo abitibien, Vol. 19, no. 8, le 21 février 1966 p. 55.

[577] Alain Pontaut, "L'itinéraire fulgurant d'une petite fille cruelle", La Presse, le 1 oct., 1966, p. 4.

[578] Roger Sylvestre, "l' Avalée des avalés", Relations, no. 315, avril 1967, pp. 111-112.

avalés tiennent du chef-d'oeuvre, selon Henri Tranquille, dans la seconde moitié du roman on ne reconnaît que le talent réel "mais pas plus--d'un imitateur de soi-même".[579]

Cette impression d'une infériorité de la seconde partie du roman est partagée par Marcel Schneider, qui cependant voit une amélioration sensible dans le deuxième roman paru de Ducharme:

> l'Avalée séduisait d'abord par sa verve, par son langage inventé, par sa force poétique; mais la seconde partie du roman se perdait dans une laborieuse extravagance. Je ne sais si Réjean Ducharme a écrit le Nez qui vogue avant ou après le livre paru le premier, mais il est harmonieusement distribué, composé, organisé tout en restant délirant.[580]

Cet avis est partagé par R. Marteau qui souligne le caractère conséquent de la narration du Nez qui voque: "ce qui pourrait être fatras s'organise selon une nécessité à haute tension, si bien que rien ne paraît gratuit".[581]

En même temps d'autres critiques ont été attirés par les qualités verbales du texte. Pour A. Bosquet l'intrigue passe au deuxième plan dans Le Nez qui voque pour faire

---

[579] Henri Tranquille, l'Avalée des avalés", Sept Jours, vol. 1, no. 6, p. 47.

[580] Marcel Schneider, Le Nez qui voque", La Nouvelle Revue Française, 1 juillet, 1967, pp. 139-40.

[581] R. Marteau, "Le Nez qui voque",Esprit, vol. 35, nos. 7-8 (1967), p. 165.

place au "lyrisme baroque" d'un esprit "drogué par le verbe."[582] Il en arrive cependant à une position diamétralement opposée à celle de Marteau car il conclut que:

> Réjean Ducharme, par son impertinence, son côté Céline qui se moque de Lautréamont, ses extases verbales qui déforment tout avec une allégresse inouïe, est un génie à l'état brut, incontestable mais devant qui on atteint à la satiété au bout de cent pages. Il lui faut accepter un terrible sacrifice: la recherche de la nécessité.[583]

En effet, derrière l'enthousiasme général commence à percer certain désenchantement devant les jeux verbaux du langage ducharmien. Certains critiques en viennent à les regretter et à leur préférer d'autres aspects de l'oeuvre. Jean-Cléo Godin juge que la "pléthore de jeux de mots, trop souvent faciles" est loin d'être amusante et ne répond pas à une "nécessité profonde de l'oeuvre."[584] Tout en admirant "l'univers poétique" créé par Ducharme il constate un déséquilibre croissant entre ce qui est valable dans le roman et "certaine verbosité".[585]

---

[582] Alain Bosquet, "Le second roman de Réjean Ducharme: Le Nez qui voque", Le Monde, Vol. 24, no. 6932, 26 avril, 1967, p. 2.

[583] Ibid.

[584] Jean-Cléo Godin, "le Nez qui voque", Etudes françaises, Vol. 3, no. 4 (1967), p. 47.

[585] Ibid., p. 448.

Il n'y a donc pas eu de déception véritable devant l'écriture de Ducharme, mais il y a eu au moins un certain mouvement de recul après l'admiration immédiate suscitée par l' Avalée des avalés. Le même Jean-Cléo Godin dira à propos de l' Océantume que l'oeuvre est "moins construite, plus inégale que l' Avalée des avalés" tout en demeurant aussi féconde, aussi lyrique que ce premier roman à paraître.[586]

Ce lyrisme, cependant, n'est pas au goût de tous les critiques puisqu'il comporte, selon Roger Duhamel, un côté négatif:

> Ce n'est pas là dérision, mais effort pour souligner le vide des mots de la tribu. A la limite, et sans doute dès le départ, l' Océantume est une entreprise de démolition. A ce titre, elle se situe au niveau de la décadence générale de notre temps. [...] D'une voix mal assurée mais accordée à son objet, M. Ducharme lève un pan du voile sur notre apocalypse.[587]

Quant à Jean Ethier-Blais, il va beaucoup plus loin, qualifiant le troisième roman paru de Ducharme d'oeuvre "terne et boursouflée" où foisonnent des "allusions tirées des pages roses du Petit Larousse."[588] Ce qui ne signifie peut-être pas que la critique soit impatientée par certaines

---

[586] Jean Cléo Godin, "l'Océantume", Etudes françaises, Vol. 5, no. 1 (1969), p. 101.

[587] Roger Duhamel, "l'Océantume", Livres et Auteurs Canadiens (1968), p. 38.

[588] Jean Ethier-Blais, "Iode y est ... Et bien, qu'elle y reste," Le Devoir, 12 oct., 1968, p. 13.

affectations de l'oeuvre de Ducharme. Il conviendrait mieux de dire qu'elle essaie, depuis l' Avalée des avalés, de situer Ducharme et de déterminer le sens de l'oeuvre, et que le troisième roman de Ducharme, moins bien écrit que les deux premiers, a provoqué une certaine déception pour une une critique avide de succès éclatants.

Preuve que la déception n'a pas été durable est apportée par la critique des deux derniers romans de Ducharme, l'Hiver de force et les Enfantômes. De celui-là Robert Vigneault a écrit que c'était un texte hautement signifiant qu'il ne fallait pas "désamorcer en l'expliquant par une impuissance d'origine psychique ou par le puritanisme du milieu québécois, janséniste."[589] Au contraire il faudrait respecter le charme et l'originalité d'un romancier qui, par ses dons d'analyse, "a aussi l'étoffe d'un essayiste".[590]

Gabrielle Poulin, à propos des Enfantômes, souligne la qualité et la continuité thématique des romans de Ducharme.[591] Selon ce critique,

> Vincent a perdu, comme on perd son enfance, la soeur dont il était indigne et s'est fait mémorialiste et romancier. [...] Vincent et Férié passeront, comme Christian et Bérénice, Mille Milles et Chateaugué,

---

[589] Robert Vigneault,"l' Hiver de force, Livres et Auteurs Québécois, 1973, p. 55.

[590] Ibid.

[591] Gabrielle Poulin, "les Enfantômes de Réjean Ducharme", Relations, Vol. 36, no. 418, sept. 1976, pp. 252-54.

> André et Nicole, d'un tome à l'autre du livre utopique que Ducharme recrée toujours pour tenter de faire se rejoindre le rêve et la réalité, l'enfance et l'amour, la vie et la mort. Il ne réussit qu'à faire vivre et revivre des "enfantômes", fragiles, il est vrai, comme l'instant de l'écriture, mais éternels comme la beauté.[592]

L'IDENTITE DE DUCHARME

Nous pourrions passer dès lors à une revue des analyses plus étendues des romans de Ducharme, si ne s'était introduite certaine confusion concernant l'identité de l'auteur aussi bien que l'ordre de la rédaction de ses romans. En ce qui concerne l'identité de Ducharme aucun véritable problème ne subsiste, puisqu'il est devenu dramaturge, compositeur de chansons et une personnalité de la vie littéraire québécoise. Mais au début de sa notoriété de romancier nouvellement découvert, son identité n'était pas connue. J. Montalbetti a cru être le premier à la dévoiler. Selon lui, Ducharme aurait été en réalité Naïm Kattan, écrivain et critique juif, auteur selon lui de l'Avalée des avalés, roman dont le personnage principal est aussi juif.[593] Or, ce malentendu a très peu duré et

---

[592] Ibid.

[593] J. Montalbetti, "Ducharme démasqué", Les Nouvelles littéraires, Vol. 45, no. 2055 (1967), p. 3.

l'assertion de Montalbetti a été vite réfutée par J. Basile dans Le Devoir et par S. Pruszyski dans The Gazette.[594] Mais le mystère de l'identité de Ducharme semble avoir déteint sur les romans, et l'on s'est demandé notamment s'ils avaient été écrits par un Canadien ou par un Français, et dans quel ordre ils avaient été composés, puisque, à bien des égards, l' Océantume semble le moins bien écrit des trois premiers romans tandis que Le Nez qui vogue paraît mieux construit que l' Avalée des avalés.[595] Ducharme, bien sûr, s'est vite révélé au public et a indiqué en même temps comment ses romans auraient été écrits et publiés. Dans une interview avec Gérald Godin, Ducharme a déclaré que l'Océantume avait été son premier roman, et que les trois premiers romans avaient été envoyés en même temps à la maison Gallimard. L'éditeur aurait décidé lui-même de l'ordre de leur parution.[596] Dans une autre interview

---

[594] J. Basile, "Et comment Les Nouvelles littéraires ont "démasqué" Réjean Ducharme", Le Devoir, vol. 58, no. 17, 21 janvier 1967, p. 1 et S. Pruszyski, "A best-selling book by a Quebec author--furor and mystery too", The Gazette, Vol. 189, 24 janvier, 1967, p. 13.

[595] Voir au sujet de ces controverses Réjean Ducharme, Dossier de presse, 1966-81, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1981 et Myrianne Pavlovic, "l'Affaire Ducharme", Voix et Images, Vol. 6 (1980), pp. 75-95.

Ducharme précise:

> j 'ai commencé à écrire à quatorze ans. J'en ai déchiré des textes. J'ai été publié que dix ans plus tard. [...] Je ne me prends pas au sérieux et je ne veux pas qu'on me prenne au sérieux. Je n'écris pas des choses sérieuses. Le Nez qui voque, c'est le seul que j'ai écrit comme ça. [...] L'ordre chronologique des romans est l'Océantume, l'Avalée des avalés et Le Nez qui voque.[597]

Ainsi l'incertitude à l'égard de la parution des trois premiers textes de Ducharme a-t-elle été assez passagère. Nous n'en avons parlé que pour pouvoir par la suite expliquer le choix de romans opéré dans notre analyse de Ducharme. Il semble que certaines inégalités dans la qualité de l'écriture ducharmienne et certaines différences dans la structure de ses romans s'expliquent mieux si nous tenons compte de l'ordre de leur composition aussi bien que de celui de leur publication. Mais ayant évoqué ces questions de l'accueil fait à l'oeuvre et de la confusion créée par l'anonymat de l'auteur, on peut se tourner vers les analyses tentées de la signification de l'oeuvre.

CRITIQUE SOCIOLOGIQUE

---

[596] Gérald Godin, "Interview avec Réjean Ducharme", Le Magazine Maclean, Vol. 6, no. 9 (1966), p. 57.

[597] Normand Lassonde,"Réjean Ducharme? Oui, c'est moi.", Le Nouvelliste, Vol. 48, no. 239, 10 août 1968, p. 13.

Il n'existe pas dans la critique ducharmienne de faction idéologique qui se soit donné pour mot d'ordre de faire une analyse nationaliste des textes de l'auteur. La critique sociologique de Ducharme est beaucoup plus conventionnelle que celle d'Aquin et vise surtout à éclaircir les liens entre ses romans et la société et l'histoire québécoises. Il n'empêche que quelques tentatives d'établir des rapports entre une conception traditionnelle de la société québécoise et les situations décrites dans les romans de Ducharme ont été entreprises. Jean Fisette soutient à propos des deux premiers romans de Ducharme que, si l'auteur rebute à la première lecture, en revanche "nous découvrons, en l'approfondissant, nos vieux complexes de peuple vaincu, de peuple opprimé, de peuple fermé."[598] Nicole Deschamps, pour sa part, fait une analyse de La Fille de Christophe Colomb où elle insiste sur certaines ressemblances entre le Québec et l'Ile de Man, se basant sur des allusions à Manne (pays mythique inventé dans le roman par Ducharme). Le fait que l'anglais en est venu à l'emporter sur la langue d'origine de l'Ile de Man autorise, selon N. Deschamps, une comparaison avec le Québec, quitte à ajouter que le roman de Ducharme dépasse de loin cette analogie et appelle une libération totale.[599]

---

[598] Jean Fisette, "Réjean Ducharme ou la révolte avortée", Arts et Lettres au Québec, avril 1968, pp. 11,19.

[599] Nicole Deschamps, "Histoire d'E: Lecture politique de La

Assurément, semblables analogies sont un peu forcées. Et il semble que la recherche des comparaisons serrées entre la réalité québécoise et les romans de Ducharme ne soit pas très prometteuse pour la critique sociologique. On lit par exemple dans une analyse de Josiane Bornstein que les récits de Ducharme témoignent du fourmillement ethnique qu'est la société canadienne. Cependant, une lecture plus attentive révèle que ce déconcertant "fouillis ethnique" s'estompe et fait place à un conflit profond, celui qui oppose les souches anglophone et francophone.[600] Et J. Bornstein de donner une interprétation exagérément politique de ce conflit:

> l'ethnie francophone, plus menacée que sa rivale qui n'y perd pas son moyen d'expression, ressent cette dégradation comme le commencement de sa fin, ainsi que le prouve le thème, discret mais obsédant, du génocide: la famille de Gloria, décimée par les Nazis, les Indiens, les Esquimaux, semblent prophétiser sa propre dissolution; n'a-t-elle pas déjà commencé quand les Anglais ont fait prendre la pilule aux Québécoises qui produisaient trop de main d'oeuvre, comme le dénoncent les Enfantômes?[601]

Fille de Christophe Colomb, Etudes françaises", Vol. 2, nos. 3-4, pp. 332-34.

[600] Josianne Bornstein, "Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'oeuvre de Réjean Ducharme", Etudes canadiennes, Vol. 4 (1978), p. 12. Voir aussi J. Bornstein, "Archaïsme et modernisme dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme", Etudes canadiennes, Vol. 2 (1976), pp. 35-37.

[601] Ibid., p. 37.

On songe à certains efforts faits par la critique pour appliquer une grille d'interprétation toute faite aux deux derniers romans d'Aquin. Semblables aussi à certaines observations critiques sur Aquin sont les remarques de France Théoret qui déplore le manque d'engagement politique chez Ducharme et dénonce en lui le réactionnaire:

> Apparemment Ducharme décrit une perspective de changement idéologique et fait appel à de nouveaux codes. Mais cette génération spontanée d'un nouveau mode de vie et d'expression charrie intégralement les valeurs passéistes bien camouflées par l'humour et les jeux de mots généralement banaux [sic] dans ce texte.[602]

A part ces tentatives assez peu convaincantes pour juger Ducharme selon des priorités qui ne sont pas les siennes, et le condamner pour ne pas avoir fait preuve de convictions politiques convenables, la critique sociologique s'est contentée de chercher des rapports plus généraux entre l'écriture de Ducharme et la société québécoise. Michel van Schendel appelle l'Avalée des avalés le premier grand roman "québécoisement baroque"[603] et en analyse l'écriture de contestation par laquelle l'écrivain essaie de prendre possession du monde. Mais l'envers de cette tentative de

---

[602] France Théoret,"Le Triomphe des forces concentrationnaires", Stratégie, no. 4, été 1974, p. 81.

[603] Michel van Schendel, "Ducharme l'inquiétant", Conférences J.A. de Sève, texte d'une conférence prononcée le 16 mars 1967 à la Faculté de Lettres de l'Université de Montréal, p. 217.

conquête du monde est la peur de la mort, ce qui fait que l'écriture de Ducharme offre deux solutions opposées au problème de l'existence, la possession et la mort, la conquête et la peur, l'affranchissement et la défaite, l'amour et le renoncement, et ces solutions contraires, selon van Schendel, triomphent dans un même mouvement. Le critique conclut ainsi :

> Nous sommes en pleine littérature québécoise qui se souvient des poètes, et qui les continue, qui littéralement triomphe de sa haine en jouant avec elle. La haine, fruit largement ouvert, fortifie l'appétit.[604]

On a tendance donc à déplacer le foyer de l'analyse sociologique et à parler de courants littéraires québécois plutôt que de contraindre la littérature à se conformer à la société contemporaine. Car ce que la critique relève avec le plus d'insistance chez Ducharme, c'est sa parenté avec d'autres écrivains québécois, en laissant de côté les précisions sur la nature des rapports entre littérature et société. Si on renonce à une optique historique, on insiste sur le caractère intrinsèquement québécois de Ducharme. Ainsi Claude Roy nous dit que l'étoffe de l'oeuvre demeure typiquement québécoise, "et par le style familier et par l'ardent désir de s'affirmer."[605] Cécile Cloutier est d'avis que Le Nez qui voque, "est un roman très québécois. On y

---

[604] Ibid., p. 234.

[605] Claude Roy, "En marge de l' Avalée des avalés, Le Richelieu, Vol. 32, 16 février 1967, p. 38.

trouve même certains thèmes qui commencent à être démodés comme le goût de la pureté et le sens de la culpabilité."[606] Et sans doute vaut-il mieux demeurer sur le plan des généralités, car en s'en éloignant on se retrouve sur un terrain glissant où les comparaisons sont à la fois vagues et difficiles à vérifier. Yvon Lepage note par exemple que Mille Milles, Iode et Bérénice jurent "comme seuls les Québécois savent le faire", qu'ils sont hantés par la sexualité, qu'ils boivent beaucoup de bière et qu'ils se saoulent "allègrement".[607] Il en conclut que l'oeuvre de Ducharme est le produit du milieu québécois, du Québec des années soixante "aux prises avec les problèmes inhérents à la 'renaissance' qui a suivi la 'grande noirceur' duplessiste" et il rapporte les traits de cette écriture à une affirmation de soi et à la recherche d'une nouvelle personnalité pour remplacer l'ancienne, "trop confuse et écartelée."[608]

Il serait difficile d'aller plus loin, compte tenu des tendances à la fois idéalistes, ironiques et enjouées du roman ducharmien. C'est ce que semble avoir accepté Andrée

---

[606] Cécile Cloutier, "Le Nez qui voque", Livres et Auteurs canadiens (1967), p. 61.

[607] Yvon Lepage, "Pour une approche sociologique de l'oeuvre de Réjean Ducharme", Livres et Auteurs québécois (1971), p. 286.

[608] Ibid., p. 287.

Donguy, qui, dans une thèse de doctorat de troisième cycle, s'est bornée à rappeler les bouleversements de la vie intellectuelle et politique du Québec dans les années cinquante et soixante afin de faire valoir que les narrations souvent disloquées de Ducharme reflètent le climat troublé de la société québécoise de l'époque.[609] Mais pour étayer cette proposition elle s'en tient à relever des aspects de la vie, de l'histoire, du climat et de la langue du Québec qui se retrouvent dans les romans de l'auteur. En effet, on n'imagine pas d'autre possibilité d'analyse sociologique, tant l'écriture de Ducharme est fuyante, imprévisible et sans rapport avec d'autres productions littéraires des mêmes années.

On pourrait donc dire que la critique sociologique donne un peu l'impression de passer à côté de l'originalité de Ducharme, et cela pour une raison assez claire. Même quand ces critiques admettent la nouveauté de l'oeuvre, le fait qu'ils se contraignent à la relier à une société, ou à une vision de la société figée, conventionnelle dans le sens où ses caractéristiques sont moins celles d'êtres humains véritables que des poncifs de critiques et de sociologues, le fait qu'ils essaient de ramener l'oeuvre à ce qui lui est étranger, à ce que l'oeuvre dépasse, tout ceci donne

---

[609] Andrée Donguy, "Réjean Ducharme, témoin des réalités et des aspirations du Québec actuel", Doctorat du troisième cycle, Rennes, 1977.

l'impression d'une critique qui va s'éloignant de l'oeuvre plutôt que s'en rapprochant. En même temps il y a chez les critiques comme un aveu implicite que l'analyse ne peut pas être poussée trop loin en ce sens, qu'il existe chez Ducharme une originalité qui ne peut pas être entamée par un examen des rapports entre lui et son milieu. On pourrait presque dire que la critique sociologique de Ducharme ne cherche pas véritablement à mettre au jour une relation de cause à effet entre lui et la société québécoise, mais tout simplement à le situer dans un moment et dans un lieu historiques. Quant aux tentatives--que nous considérerons dans notre prochaine section--pour cerner de près le caractère particulier des romans de Ducharme, elles ont dû laisser de côté les interprétations d'école afin de venir aux prises avec l'idéalisme énigmatique de l'auteur.

ANALYSES DE L'IDEALISME DE DUCHARME

Ce que nous appelons l'idéalisme de Ducharme, c'est la tentative, chez chacun de ses protagonistes, de dépasser une situation d'angoisse intolérable jointe à une obsession de la pureté, de la clarté et de l'absolu. Mais il faut bien dire qu'il y a, en dépit des exigences irrépressibles des personnages, beaucoup d'ambiguïté dans leur révolte contre le monde quotidien, l'existence routinière et les valeurs

conventionnelles. Très généralement, cette ambiguïté vient à la fois de ce que la révolte est si radicale, et la recherche d'une éthique et d'une existence nouvelles si aléatoire que même les critiques les plus admiratifs de Ducharme hésitent à approuver sans réserves ses créations romanesques. Car il s'agit pour ces critiques non pas de remettre en question la qualité littéraire des romans de Ducharme, mais de s'interroger sur la signification des actions et des idées des personnages.

Dans ce contexte il n'est pas surprenant que certains critiques dénoncent un élément négatif ou stérile dans les textes de Ducharme. Robert Barberis, qui essaie de situer l'oeuvre par rapport au contexte chrétien, analyse surtout les attaques portées contre la religion, pour souligner le négativisme de l'écrivain :

> [...] au niveau du récit, expérience négative de la religion institutionnelle à travers la famille où règne la haine; au niveau de la réflexion, intériorisation de cette expérience négative et radicalisation de la révolte avec une explication de la religion "personnelle", opium, illusion, consolation futile de l'homme qui a mal à l'âme.[610]

C'est donc le mal qui triomphe dans l'Avalée des avalés, mais ce n'est pas là un échec puisque même si la haine règne chez les personnages, l'auteur, lui, triomphe de la haine en écrivant un roman réussi, cohérent, nécessaire. Sa réussite

---

[610] Robert Barberis, "l' Avalée des avalés: affrontement avec le mal", Maintenant, Vol. 76 (1968), p. 124.

est basée sur l'échec de Bérénice. Ultérieurement, dans une thèse de Maîtrise, R. Barberis développe cette idée du salut par l'écriture ici esquissée. L'Avalée des avalés serait le roman le plus important de Ducharme, le roman où, tel Rimbaud dans Une Saison en enfer et les Illuminations, il aurait donné le meilleur de lui-même et aurait apporté la justification définitive de sa révolte contre la religion. L'essentiel pour Barberis c'est que si beaucoup d'auteurs ont critiqué la religion au Québec, la plupart d'entre eux ont visé surtout le cléricalisme et le jansénisme.[611] Quant à Ducharme, par son mépris de la sexualité, il est de "la lignée janséniste", ce qui permet à R. Barberis de dire que Bérénice a une conception aussi pessimiste de la condition humaine que les jansénistes mais qu'elle rejette la "purification par la religion".[612]

Tout ceci, il va de soi, passe à côté des véritables préoccupations de Ducharme, étant donné que l'essentiel de l'interprétation de Barberis vise à fournir une lecture chrétienne de l'Avalée des avalés, afin, semble-t-il, de récupérer en quelque sorte la révolte ducharmienne contre la religion. Que pour le critique le rejet de la religion par Bérénice représente une sorte de dépassement chez l'auteur

---

[611] Robert Barberis, "La critique de la religion dans l'Avalée des avalés de Réjean Ducharme", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1973, p. 99.

[612] Ibid..

montre le peu de pertinence de cette interprétation de l'oeuvre; car alors nous devrions nous attendre à ce que les autres romans de Ducharme apportent la preuve de ce dépassement, tandis qu'en réalité la thématique de la révolte demeure assez constante d'un texte à l'autre. Cette sorte de critique présente cependant un mérite, qui est d'éclairer un aspect du texte, la parenté de sensibilité qui existe entre les personnages de Ducharme et une religion assez austère, fondée sur l'ascèse. C'est quand il s'agit de préciser le but de cette ascèse que la critique de Barberis s'avère plutôt faible.

On pourrait faire le même genre de remarque à propos d'un critique qui a offert une interprétation freudienne des textes de Ducharme. Selon Gaston Laurion, Bérénice, petite fille qui voudrait être garçon, se sent castrée par la mère et donc essaie de castrer Christian en retour pour maîtriser son angoisse. De fait, la conception de l'amour chez Ducharme dériverait de ce complexe de castration, car Bérénice ne comprend l'amour que comme une forme d'agression, que comme une tentative de prise de possession de l'autre.[613] Selon cette optique le bérénicien, langue hermétique inventée par Bérénice, ne serait qu'une figuration du désir de retourner à l'état pré-natal par la

---

[613] Gaston Laurion, "l' Avalée des avalés et le refus d'être adulte", Revue de l'Université d'Ottawa, Vol. 38, no. 3 (1968), pp. 528-30.

création d'une langue-refuge.[614]

Il va de soi que de telles interprétations, plutôt que d'essayer loyalement s'interpréter l'idéalisme de Ducharme, le mettent sur le compte des faiblesses, intellectuelles, ou morales ou spirituelles, des personnages créés par l'auteur. Sans doute le fait que l'ascèse des héros et des héroïnes de Ducharme ne mène qu'à des dénouements ambigus engage à nier sinon le sérieux, au moins l'originalité de leur quête. Selon D. Bond par exemple les romans de Ducharme mettent en scène des personnages à la recherche d'une identité authentique.[615] Les enfants de Ducharme sont des représentants de toute l'humanité et leur quête est motivée par une angoisse que nous sentons tous. Derrière la volonté d'affirmation de soi de ces enfants, derrière leur haine et leur hostilité envers le monde extérieur se discerne leur besoin d'amour et de tendresse.[616] L'invention d'une nouvelle langue est motivée par la recherche d'une nouvelle réalité, d'une identité propre. Cependant, selon D. Bond, la quête n'est pas si simple qu'elle paraît l'être :

> [...] Ducharme seems to have come to the same conclusion as Sartre: that man is "néant". His fictional characters come to realise that there is

---

[614] Ibid., p. 531.

[615] D.J. Bond, "The Search for Identity in the Novels of Réjean Ducharme", Mosaic, Vol. 9, no. 2 (1976), pp. 31-44.

[616] Ibid., p. 36.

> no stable identity in man, that he is constantly changing. [...] Still following Sartre's line of thought, Ducharme points out that one can only assume a fixed identity in the eyes of others. These hated "others" whom Bérénice, Iode, Mille Milles and André reject [...] are [...] the only ones who can give them a fixed identity.[617]

C'est ainsi que les héros de Ducharme apprennent à composer avec le monde, à devenir adulte. Leur révolte était condamnée à l'échec dès le début parce que trop négative, parce qu'elle ne proposait rien qui remplisse le vide laissé par la négation du monde adulte. La véritable réussite du roman ducharmien ne réside donc pas dans la quête idéaliste des personnages, mais dans la qualité littéraire de l'écriture de l'auteur qui crée un monde idéal et lui donne une certaine vraisemblance par son talent de romancier. C'est un monde pourtant qui n'a pas de sens en dehors de la littérature.[618]

En fait plusieurs critiques de Ducharme admettent la réussite littéraire de ses romans tout en se réservant le droit de remettre en question l'authenticité de la revendication idéaliste des personnages. Marielle Langlois-Benghozi analyse la volonté de puissance chez Ducharme, volonté par laquelle les personnages, par la seule force de l'esprit et des mots, partent à la conquête de tout l'univers.[619] Elle constate, par exemple, que la puissance

---

[617] Ibid., p. 41.

[618] Ibid., p. 44.

sexuelle chez Ducharme est une tension extrême de tout l'être des personnages vers l'union spirituelle au-delà des corps. Mais en même temps, il y a une dichotomie entre la volonté de puissance et celle de sauvegarder la pureté enfantine.[620] Cette contradiction est seulement apparente car en réalité l'obsession de la pureté ne fait que cacher le goût qu'ont les personnages pour l'impureté adulte:

> pour ne pas se sentir assimilés à ceux qu'ils rejettent, et aussi parce que la femme-mère est défendue à leur inconscient, ils choisissent la pureté comme un nouveau cheval de bataille, comme un autre moyen de dominer les autres. C'est la volonté de puissance qui est sousjacente au désir de pureté. Pour éviter les pièges d'une sexualité adulte, on choisit le dogme de la pureté absolue.[621]

Malgré toutes les harangues, les boutades et les manifestations de révolte des personnages, ils se résignent en fin de compte à la "médiocrité quotidienne, à ces morts journalières qui augurent l'inéluctabilité de la mort finale."[622] Cette étude, comme les précédentes analyses de l'échec de l'idéalisme chez Ducharme, a le mérite d'éclairer un aspect de son écriture, et en particulier de souligner que la recherche de la pureté par ses personnages a quelque

---

[619] Marielle Langlois-Benghozi, "La Volonté de puissance dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme", thèse de maîtrise, l'Université McGill, 1976, p. 146.

[620] Ibid., p. 150.

[621] Ibid.

[622] Ibid.

chose d'agressif et constitue moins un rejet du réel qu'un effort énergique pour le dépasser.

Un autre aspect de l'idéalisme de l'auteur est traité par Robert Scully qui relève les traits négatifs de l'Hiver de force mais y trouve aussi une constante de l'oeuvre de Ducharme, à savoir, la tendresse. En effet, Nicole et André Ferron sont coupables d'une recherche consciente de l'oisiveté, d'une incapacité de s'intégrer au monde du travail quotidien et d'un pessimisme universel.[623] Ils en arrivent à un masochisme entier, masochisme qui pourtant est aussi lucide, et ne serait, en fin de compte, que la réaction des gens sains devant un monde "désaxé".[624] Mais le nihilisme du couple, la violence dirigée contre soi ne sert pas véritablement à les protéger du monde, ni à créer un monde de rêve, et leur culte de la tendresse n'est qu'un palliatif qui n'a aucun effet véritable sur le monde extérieur. Ainsi, à nouveau, le critique nie non pas l'idéalisme de Ducharme, mais l'efficacité de son idéalisme, son incidence sur le monde réel.

D'autres critiques se sont préoccupés davantage des aspects positifs de l'idéalisme ducharmien. Certains ont

---

[623] Robert Scully, "l'Idéologie de Réjean Ducharme d'après l'Hiver de force", thèse de maîtrise, l'Université McGill, 1974, pp. 19-30.

[624] Ibid., p. 49.

admis à cet égard une certaine supériorité du Nez qui voque. Dans ce roman, à l'encontre de l'Avalée des avalés, s'affirme une recherche de "l'enfance permanente", une recherche aussi de la liberté et de la vérité symbolisée par la quête de la pureté.[625] Cependant Mille Milles, faible, déchiré entre les deux mondes de l'adulte et de l'enfant, glisse vers le monde adulte que représente Questa et laisse derrière lui Chateaugué, symbole de l'enfance et de la pureté.[626] Le récit est donc celui de l'échec de Mille Milles, mais, en dépit du fait que Chateaugué se suicide, cette dernière demeure comme un symbole d'espoir.

Idée difficile à accepter, en raison du rire lucide, désabusé, et volontairement cruel de Mille Milles apprenant le suicide de sa soeur. Cependant la critique, d'une manière ou d'une autre, s'est sentie obligée de lever l'équivoque sur ce suicide, soit en favorisant l'idéalisme dans lequel persiste Chateaugué, soit en favorisant l'acceptation du monde adulte par Mille Milles. Optant pour cette deuxième thèse, Yves Taschereau soutient que Réjean Ducharme cherche un rapport immédiat entre le texte et la

---

[625] Georges Bélanger et James de Finney, "Le Nez qui voque de Réjean Ducharme: oeuvre ouverte, sans norme, ou la quête de la vérité", Revue de l'Université Laurentian, février 1968, pp. 34-35.

[626] Ibid., pp. 35-36.

vie, entre les mots et les choses.[627] L'auteur attaque la tyrannie du bon goût dans tous les domaines, et sa campagne, menée à bien par Mille Milles, est couronnée par l'entrée de celui-ci dans le monde véritable. Chateaugué, elle, est plus ou moins laissée pour compte:

> Chateaugué, c'est l'enfance de Mille Milles qui s'accroche encore à lui, [...] Comme on devait s'y attendre, Chateaugué va mourir, c'était inévitable. Ce n'est pas la mort d'un personnage mais la mort de l'enfance d'un personnage.[628]

Marguerite Maillet, dans une thèse et dans un article tiré de sa thèse, escamote de la même façon un peu cavalière la mort de Chateaugué. Elle voit en Mille Milles le continuateur de la quête de Bérénice et d'Iode. Cependant là où ces deux premières ont échoué, Mille Milles, obsédé par sa sexualité, se rend compte finalement qu'il a été la victime des préjugés jansénistes de la société québécoise.[629] La rencontre de Questa ne représente donc pas la perte de la pureté mais plutôt la délivrance d'une mentalité et d'une sexualité bornées. En ce qui concerne Chateaugué, qui n'a nullement compris la découverte de Mille Milles, "qui n'a pas saisi que cette joie était à la fois

---

[627] Yves Taschereau, "Le vrai Nez qui voque, Etudes françaises, Vol. 2, nos. 3-4 (1975), pp. 313-314.

[628] Ibid., pp. 23-24.

[629] Marguerite Maillet, "Le Projet dans l'oeuvre de Réjean Ducharme", thèse de Maîtrise, Université de Moncton, 1971, p. 105.

acceptation de sa condition d'homme et contestation du monde dans lequel il doit vivre," il ne reste que le suicide. Face à sa mort inutile, Mille Milles ne peut avoir que "comme une envie de rire", mais saura cependant être assez fort pour surmonter le choc.[630]

Cela froisse un peu la sensibilité du lecteur qui demeure un peu troublé par la cruauté du dénouement du Nez qui vogue. Il ne lui semble pas si facile de comprendre certains des actes et attitudes des personnages de Ducharme. D'un côté, on aimerait, comme les deux critiques précédents l'ont fait, passer outre à la désinvolture de Mille Milles ou à la perversité de Bérénice, tant leurs tentatives de briser les contraintes du quotidien appellent la sympathie. De plus, sur le plan littéraire, les romans de Ducharme ont une fraîcheur et possèdent un pouvoir d'attrait que l'on ne peut ni ne veut nier. Mais d'autre part les morts de Constance Chlore, de Gloria, de Chateaugué et de Fériée sont si tragiques et aussi, du moins en apparence, si gratuites, que l'on peut difficilement les passer sous silence. Gilles Marcotte essaie de rendre compte de cette dichotomie dans un article débutant par une tentative de définition de l'idéalisme ducharmien. Dans l' Avalée des avalés, Bérénice rencontre Blasey Blasey, auteur de romans pornographiques et

---

[630] Marguerite Maillet, "Le Nez qui vogue de Réjean Ducharme: troisième volet d'un tryptique", Co-incidences, Vol. 2, no. 1, p. 18.

père de famille qui ne cherche qu'à gagner sa vie. A sa conception mercantile de la littérature G. Marcotte oppose celle de Ducharme. Blasey Blasey est le symbole de tout ce qui est mauvais dans le roman, notamment de la production mécanique des textes et de l'exploitation cynique des rêves du lecteur. Ducharme réagit contre ce côté commercial du roman. Tel Lautréamont il essaie de tourner en ridicule les sentiments conventionnels et la production industrielle des romans dans l'espoir de trouver une conception valable de la littérature.[631] Cependant, l'échec est inévitable:

> on commence à écrire avec les meilleurs sentiments, l'amitié, la générosité, l'amour des bêtes, l'admiration pour la beauté de la nature et puis tout à coup l'on se retrouve avec, dans le coeur, dans la main qui écrit, toute la haine du monde.[632]

Un élément intéressant de l'analyse de G. Marcotte c'est la comparaison, de toute évidence pertinente, qu'il fait entre la Bérénice de Ducharme et celle de Poe. Dans le conte de Poe un homme, Egaeus, fasciné par les rêveries déclenchées par ses lectures, en vient à passer sa vie dans un monde de rêve. Cependant sa soeur, à qui il est très attaché, tombe malade et meurt. Egaeus, qui était sensible surtout aux aspects accessoires des livres (reliures, qualité de l'imprimerie, etc.,) s'intéresse aussi aux

---

[631] Gilles Marcotte, "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", Etudes françaises, Vol. 2, nos. 3-4 (1975), pp. 270, 246.

[632] Ibid., p. 261.

aspects superficiels de sa soeur, et surtout à ses dents. Egaeus ouvre le cercueil de sa soeur et voit dans sa dépouille en décomposition les dents qui le regardent, ce qui, pour Marcotte, admet un parallèle dans le roman de Ducharme:

> Bérénice ne peut pas mourir parce qu'elle est, parce que ses dents sont le regard même du narrateur, sujet et objet confondus dans la terrible réciprocité, dans le même de la fascination.[633]

Or, même si la manière de développer ce parallèle entre Poe et Ducharme est contestable, le rapport établi entre les deux Bérénice semble assez convaincant. De plus, on retient l'association suggérée par Marcotte entre la littérature et la mort, aussi bien que la qualité obsessionnelle de l'idéalisme des deux narrateurs.

Renée Leduc-Park, pour sa part, cherche une autre formulation de l'idéalisme de Ducharme en comparant sa pensée romanesque à la philosophie de Nietzsche. Bien qu'il soit impossible de relever tous les éléments de cette comparaison méticuleuse, nous signalerons les ressemblances les plus frappantes retenues par cette étude. R. Leduc-Park croit pouvoir affirmer que Ducharme est au courant des écrits de Nietzsche en raison des références, dans deux de ses romans, au philosophe allemand : allusion dans Le Nez qui voque à "l'homme supérieur" de Nietzsche, et dans La Fille de Christophe Colomb rappel d'une formule de

---

[633] Ibid., p. 268.

Nietzsche, le "coup de marteau".[634] Mais ce critique ne suggère pas une liaison étroite entre la pensée de Nietzsche et l'écriture de Ducharme, ou plutôt, ne suggère pas que Ducharme se soit inspiré directement de l'oeuvre de Nietzsche. Non seulement les références directes au philosophe sont très rares, mais il est aussi plusieurs postulats du roman ducharmien qui, comme R. Leduc-Park le souligne elle-même, sont incompatibles avec le pensée de Nietzsche. Elle signale notamment l'indépendance de la femme chez Ducharme et également l'absence de Dieu.

Plutôt qu'une comparaison de convention, R. Leduc-Park offre une lecture nietzschéenne des textes de Ducharme, cherchant à relever les ressemblances entre deux pensées, dans le but d'éclairer certains aspects du roman ducharmien. Divisant son étude en trois parties, elle examine ce qu'elle considère comme trois composantes des textes de l'auteur, le néant, le nihilisme et l'inspiration dionysiaque. Cependant l'étude s'attache aussi aux aspects formels de l'écriture de Ducharme:

> l'exploration du néant, du nihilisme et du dionysisme inscrits dans cette oeuvre comporte nécessairement, essentiellement, la mise à nu de la dissolution-réfection du langage, de la déformation-recomposition de la graphie, et de la subversion-exploitation de l'illusion de représentation; procédures qui sont toutes contradictoires et

---

[634] Renée Leduc-Park, Réjean Ducharme. Nietzsche et Dionysos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, p. 5.

manifestes de l'affirmation dans la négation.[635]

L'essentiel de l'analyse de R. Leduc-Park semble être de montrer, par un examen des jeux, contradictions, négations et illusions de l'écriture ducharmienne, que sa conception du roman est essentiellement dionysiaque, dionysiaque en ceci que l'auteur célèbre les contradictions et les paradoxes de l'écriture en leur donnant unité et sens dans l'oeuvre d'art. C'est donc par une analyse formelle qu'elle parle d'affirmation littéraire par la voie de procédés négatifs, et d'un art dionysiaque. Son analyse présente évidemment le désavantage de chercher, au niveau de l'analyse technique de la narration de Ducharme, des tendances philosophiques de l'oeuvre. Cela laisse une impression d'abstraction excessive, d'analyse élégante mais qui s'éloigne de l'impression singulière laissée par la lecture du roman. Dés éléments tragiques, pathétiques et émouvants des textes sont un peu effacés par le recensement des techniques narratives de Ducharme, ce qui est d'autant plus déroutant que l'analyse vise, précisément, à rendre le sens de l'oeuvre plutôt qu'à expliquer le style.

Il convient en même temps de reconnaître que l'étude de R. Leduc-Park représente, jusqu'à nouvel ordre, la critique la plus sérieuse, la plus conséquente des romans de Ducharme. Entre autres qualités, on pourrait signaler sa

---

[635] Ibid., p. 23.

cohérence d'ensemble, l'intérêt de sa tentative pour lier l'étude du style à celle de la pensée de l'auteur et surtout pour expliquer l'impression prenante laissée par l'oeuvre, en dépit des aspects négatifs ou même nihilistes qui s'y trouvent. C'est ainsi que le livre de R. Leduc-Park, qui ne néglige ni le négativisme de la pensée de Ducharme, ni l'originalité de son style ni, finalement, certaine affirmation d'espoir qui se présente malgré tout dans ses romans, nous fournit une transition entre cette section de notre état présent des travaux sur Ducharme et celle qui suit. En effet, si les critiques précédents n'ont souvent pas réussi à surmonter la contradiction entre les aspects séduisant et négatif des textes, les analyses de l'esthétique ducharmienne à considérer maintenant s'installent d'emblée dans l'étude des paradoxes et des ambiguïtés du style de l'auteur afin de tenter d'en déterminer la signification éthique.

ETUDES FORMELLES

La plupart des études de l'esthétique de Ducharme, de son langage aussi bien que de l'agencement de ses récits, ont reconnu, dans sa pratique du roman, un élément subversif, ou du moins assez déroutant. Elles cherchent souvent à appliquer à cette volonté subversive des termes éthiques,

qualifiant ainsi le style de Ducharme de style "révolutionnaire". Révolutionnaire non pas dans le sens où on appelait révolutionnaire le récit aquinien, car il est difficile, nous l'avons vu, d'imposer au roman ducharmien une grille d'interprétation idéologique. Il s'agirait plutôt d'une contestation, au niveau du style et du langage, des valeurs et des idées reçues de la société. Mais il semble que le jugement porté par la critique sur l'esthétique de l'auteur dépende, dans une grande mesure, de la conception propre à chaque critique de la société et de ses processus de transformation.

Dans ce contexte Patrick Imbert essaie de montrer comment Ducharme s'en prend, par son langage, aux idées reçues et aux habitudes de pensée bourgeoises. Ducharme accomplit un travail de déconstruction de la langue, travail qui est sans doute bénéfique, puisque son véritable but est de nous libérer d'une langue sclérosée qui est comme une camisole de force pour la pensée. Selon Imbert:

> l'imprévisibilité dans l'enchaînement dont parle Riffaterre et qui est, selon lui, l'arme majeure de l'écrivain s'attaquant à l'inertie et à la mémoire défaillante du lecteur, est omniprésente dans toute l'oeuvre ducharmienne. Ducharme, en effet, manie à un degré très élevé [...] cette imprévisibilité qui va à l'encontre des habitudes langagières les plus fermement établies. Que sont les clichés linguistiques ou les stéréotypes culturels, sinon des "routines" évitant une dépense d'énergie psychique au locuteur grâce au taux élevé de banalité et de prévisibilité qu'ils comportent?[636]

---

[636] Patrick Imbert, "Révolution culturelle et clichés chez

Cependant, ce travail destructif ne va pas jusqu'à se proposer une fin au-delà de la simple remise en question de la langue, et ne semble comporter d'autre valeur que celle d'encourager le lecteur à rejeter les habitudes de penser conventionnelles.[637] Imbert ne voit donc pas de négation absolue dans les romans de Ducharme, mais il n'y voit pas non plus d'affirmation, se contentant de reconnaître les effets salutaires du langage de Ducharme sur le lecteur. Tous les critiques ne sont pas d'accord sur ce point, et d'aucuns suggèrent qu'il y a dans la conception du langage chez Ducharme des aspects troublants. Selon Bernard Dupriez, Ducharme a tendance à vider les mots de leur sens, à leur contester même la possibilité d'en avoir un:

> A-t-on le droit de changer ainsi le sens des mots, de mettre le code en contradiction avec lui-même? Sans doute, puisque cela ne change rien ni aux choses ni au monde (pense Ducharme). [...] Les verbes, c'est ce qui fait l'action d'après toutes les grammaires. Ducharme reprend la phrase en sens inverse pour lui faire dire tout autre chose: les mots ne changent rien aux réalités.[638]

Nous tenons là sans doute un élément important du roman ducharmien, car ses narrateurs ne semblent pas songer à agir sur le réel par leur usage de la parole, mais plutôt à

Réjean Ducharme", Journal of Canadian Fiction, Vol. 25-26 (1979), p. 227.

[637] Ibid., p. 232.

[638] Bernard Dupriez, "Ducharme et les ficelles", Voix et Images du pays, Vol. 5 (1972), p. 182.

s'évader de celui-ci, à se servir de la parole, une fois celle-ci vidée de sa signification habituelle, comme d'une barrière contre le monde. Ce serait l'opinion d'un André Vachon qui fait une analyse freudienne de Ducharme et d'un autre romancier québécois, Victor-Lévy Beaulieu. Il s'inspire des théories de la psychopathologie pour distinguer entre l'écrivain schizophrène, qui spécule sur les pouvoirs des mots, et l'écrivain paranoïaque, qui "s'accroche plutôt aux représentations des choses."[639] Ducharme pratiquerait une écriture schizoïde puisque ses textes jouent "d'abord et avant tout sur la mise en valeur des innombrables possibilités du signifiant."[640] Ou encore, "Ducharme ... circule dans le monde clos des mots."[641]

A. Vachon se sert de ces définitions pour formuler des observations de même inspiration sur les motivations profondes de l'écriture de Ducharme :

> croire aux mots au détriment des choses, y croire sans totalement y croire, telle est la contradiction qui soutient la dynamique de l'écriture ducharmienne. A ce titre on peut la définir comme étant du type schizoïde dans la mesure même où cette écriture, sans être réellement désarticulée, [...] propose tout de même une utopique régression au monde de l'enfance et entretient, en accord avec cette régression, l'illusion de la surpuissance des

---

[639] André Vachon, "Analyse de textes. Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu: les mots et les choses", Voix et Images, Vol. 3, no. 2 (1977), p. 230.

[640] Ibid., p. 231.

[641] Ibid., p. 232.

> mots dans un climat de violence qui inquiète parfois.[642]

Cette conclusion est partagée par bon nombre de critiques mais tous ne sont pas aussi sévères pour la survalorisation des mots chez Ducharme. Marcel Chouinard essaie de montrer que si Ducharme dérobe à la langue sa fonction communicative, c'est pour libérer le lecteur des contraintes qui lui sont imposées par le récit conventionnel :

> Le langage surchargé de défauts et de contradictions n'apparaît plus désormais comme instrument de médiation au service de la pensée; Ducharme ne nous en laisse tout au plus que l'image d'un code dégradé dont il existe autant d'interprétations que d'individus.[643]

Diane Archambault insiste également sur l'aspect ludique du langage ducharmien. Elle note que dans Le Nez qui vogue Mille Milles découvre que les mots ne sont pas les choses, leurs liens avec le monde réel n'existant qu'en fonction d'une convention linguistique.[644] Chateaugué cependant ne fait pas la même découverte que Mille Milles et par conséquent est impuissante à se délivrer, comme son frère, de la tyrannie des mots. Son suicide est le résultat de

---

[642] Ibid., p. 238.

[643] Marcel Chouinard, "Réjean Ducharme: un langage violenté", Liberté, Vol. 12, no. 1 (1970), p. 130.

[644] Diane Archambault, "Le Nez qui vogue de Réjean Ducharme: une jeu 'par', 'avec' et . . . contre le langage", thèse de l'Université de Paris, 1976, p. 50.

"l'ancienne conception du langage", conception dont Mille Milles s'est affranchi en écrivant.[645] La violence des mots et les violences faites aux mots correspondent donc à l'émancipation de Mille Milles et représentent, en quelque sorte, à la fois une démolition du langage et une recherche que le lecteur doit partager:

> l'exploration sans but est peut-être l'unique moyen d'arriver à inventer un monde différent. Car il est impossible de prévoir une société autre avec des critères d'aujourd'hui. [...] Telle est sans doute sa force [celle de Ducharme], et la raison pour laquelle ses romans vivent en chacun de nous, témoins de notre médiocrité.[646]

Marie-Claude Desorcy, à partir d'une analyse des rapports entre le discours et le récit dans l'Océantume, arrive à la même conclusion : Ducharme crée un discours systématiquement subversif, qui, cependant, permet au lecteur une diversité d'interprétation et d'appréciation qui ne serait pas possible sans ce travail savant sur la langue.[647] Jacqueline Gérols ne dit pas autre chose car pour elle:

> par la subtilité de son intuition poétique et la vigueur originale de son expressivité, Ducharme dégage du potentiel linguistique des communications

---

[645] Ibid., p. 54.

[646] Ibid., p. 144.

[647] Marie-Claude Desorcy, "Les rapports du discours systématique et du récit proprement dit dans l'Océantume de Réjean Ducharme", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1980.

valides, enrichissantes et universelles.[648]

Dans son étude J. Gérols essaie de montrer que les innovations de l'auteur ne se limitent aucunement à des jeux de mots et qu'il emploie toutes les ressources de la rhétorique dans l'élaboration de son récit. C'est ainsi que, pour elle, l'intérêt de l'oeuvre réside dans la richesse de l'invention verbale, plutôt que dans la logique interne de la narration.

En effet, on insiste beaucoup sur l'aspect ludique de l'oeuvre de Ducharme et sur le sentiment de libération des contraintes linguistiques que ce jeu donne ou devrait donner au lecteur. Pour Jean-Pierre Boucher, Mille Milles:

> n'a [...] aucun mal à démontrer l'ambiguïté du code clair et précis que se veut la langue française dont les règles orthographiques et grammaticales reposent non sur la logique mais sur des conventions arbitraires, souvent à l'encontre de toute logique.[649]

André Gervais renchérit sur cette idée en parlant d'une explosion de mot et d'une perception du monde qui rappellent les surréalistes. Pour lui le "littoral" de l'oeuvre de

---

[648] Jacqueline Gérols, "L'invention verbale chez Réjean Ducharme", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1969, p. 1.

[649] Jean-Pierre Boucher, "Voyez-vous Odile dans crocodile?", pp. 181-97 dans Instantanés de la condition québécoise, Montréal : HMH, 1977, p. 190.

Ducharme symbolise les frontières ou les barrières de l'intelligence cartésienne. Il ajoute:

> que le littoral soit une succession de morceaux du littoral séparés par des abîmes dit qu'il est interrompu, vu de ce côté-ci. Que le littoral soit frange, lisière, bord de l'océan dit qu'il est interrompu, vu de ce côté-là. C'est là justement que le littoral est toujours déjà, en quelque sorte, détruit, dépossédé--lieu de la destruction, de la dépossession par le grand autre--par le littéral d'autrui.[650]

Nous aimerions noter, à cet égard, deux tendances que la critique sur Ducharme partage avec celle sur Aquin. La première, que l'on vient de voir dans l'analyse précédente, consiste à devenir plus hermétique que l'auteur que l'on explique à mesure que croît l'enthousiasme pour l'aspect de jeu verbal des textes. Et la deuxième, que l'on verra dans une thèse sur les Enfantômes, c'est de coucher dans un langage critique très complexe et souvent obscur des idées qui auraient peut-être été mieux servies par un langage plus sobre. Dominique Chasse distingue dans les Enfantômes deux ordres d'énoncés, celui du récit et celui du commentaire fait sur le récit. Le premier domaine est celui du JE narrateur qui "se confine dans l'énonciation" et utilise le passé simple et l'imparfait, tandis que le second est celui du JE scripteur qui "étend dans toutes les directions son champ discursif, allant jusqu'à s'infiltrer dans les

---

[650] André Gervais, "Morceaux du littoral détruit", Etudes françaises, Vol. 2, nos. 3-4 (1975), p. 209.

territoires du récit."[651] Le critique souligne par ailleurs la subordination du JE personnage au JE narrateur "qui, lui, n'est qu'un avatar délégué du JE scripteur, [...] le maître émetteur d'où est issu tout énoncé, de qui procède tout l'appareil de la communication linguistique instaurée par et dans sa seule parole."[652] Ces observations permettent à D. Chasse, qui cite comme référence Jakobson, de parler d'un "investissement massif dans la fonction poétique du langage".[653]

D. Chasse en tire une conclusion juste mais n'exigeant peut-être pas tout cet appareil critique. Puisque le narrateur des Enfantômes raconte son histoire au passé, à l'encontre des romans de Ducharme où la narration est au présent, puisque cette narration au passé est plus littéraire que la narration au présent, et puisqu'il y a, chez le scripteur, "cet investissement massif dans la fonction poétique du langage", Chasse affirme que:

> pour notre scripteur, le discours ne se réduit pas à une machine qu'il faut être fier de savoir manipuler. Le travail énonciatif suppose de sa part un investissement émotif considérable qui garantit, notamment, la qualité du lien organique qui l'attache à son texte. Il s'emporte, il s'exclame, il gémit, il s'explique: il a une consistance

---

[651] Dominique Chasse, "Aspects de la dynamique énonciative dans les Enfantômes de Réjean Ducharme", thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1980, pp. v-vi.

[652] Ibid., p. 4.

[653] Ibid., p. 11.

> diégétique. Et, répétons-le encore une fois, ses efforts pour faire connaître toutes les dimensions de sa situation d'énonciation témoignent d'une revendication d'existence qui se moule à l'acte de langage et y trouve son assouvissement.[654]

Le critique poursuit son analyse par une comparaison avec d'autres textes de l'auteur, trouvant dans Le Nez qui voque et l'Hiver de force ce même genre de narration qui met en scène le processus de l'écriture et qui est le résultat du travail d'un scripteur "qui ne s'arrête pas de se montrer, qui est, peut-être, la face exposée d'un auteur qui ne s'arrête pas de se cacher."[655] Autant dire qu'il y a, dans l'écriture de Ducharme, des signes d'une ironie assez poussée, assez subtile, du genre métaphysique que nous avons définie dans l'introduction à notre analyse d'Aquin. L'étude de D. Chasse semble donc avoir pris des chemins détournés pour arriver à une observation d'évidence, à savoir que l'on est sensible dans les récits de Ducharme à la présence d'un auteur qui invite le lecteur à tenter le déchiffrage d'un message énigmatique. Sans nous attarder davantage aux analyses purement formelles, nous en viendrons donc à quelques études détaillées de l'ironie ducharmienne.

L'IRONIE DUCHARMIENNE

---

[654] Ibid., p. 144.

[655] Ibid., p. 149.

L'étude la plus conventionnelle de l'ironie ducharmienne est celle de Patricia Smart. Dans une thèse sur trois auteurs québécois, Hubert Aquin, Jacques Godbout et Ducharme[656] elle admet que le roman québécois est profondément préoccupé par des problèmes politiques et sociaux et que les trois romanciers qu'elle étudie offrent de bons exemples de cette tendance. Selon P. Smart, l'ironie et des structures ouvertes offrent au romancier un moyen d'explorer les problèmes de la collectivité, de se situer à l'intérieur de la société québécoise, tout en maintenant certaine distance par rapport aux dogmatismes politiques. Elle essaie donc de montrer comment l'attitude ironique et les techniques narratives qui lui correspondent encouragent le lecteur à participer au processus de la création et ainsi à créer une conception dialectique de l'histoire.[657]

Cependant cette thèse, qui jusqu'à un certain point rendait compte des romans d'Aquin, semble moins pertinente dans le cas de Ducharme. L'ironie dans ses récits se manifeste de plusieurs manières, par les jeux de mots, par les narrations circulaires, dans le refus de la société capitaliste et aussi par l'agressivité des narrateurs

---

[656] C'est de cette thèse que P. Smart a tiré son livre, Hubert Aquin, agent double déjà cité dans notre état présent des études sur Aquin.

[657] Ibid., pp. ii, iii.

ducharmiens envers le lecteur. Mais tous ces procédés négatifs ont une finalité qui leur est supérieure :

> les romans de Ducharme constituent une invitation à l'amitié absolue, ou bien, pour reprendre l'expression de René Schaerer, une ruse efficace pour surmonter l'incommunicabilité. Comme toute initiation--et nous croyons que l'ironie est le rite initiatique par excellence--la lecture de Ducharme est une expérience destructrice, fondée cependant sur la confiance du lecteur que cette destruction sera libératrice.[658]

Après l'étude, somme toute, rassurante de P. Smart les autres analyses de l'ironie ducharmienne ont tendance à être soit assez sombres, soit d'une complexité déroutante, soit les deux à la fois. Georges-André Vachon, qui ne traite pas directement de l'ironie, mais dont les conclusions jettent une certaine lumière sur l'ironie des textes de Ducharme, insiste sur l'autonomie littéraire paradoxale des romans de l'auteur. En d'autres termes, il ne nie pas la possibilité que le texte de Ducharme ait un sens, mais essaie de cerner ce qu'il appelle "l'envers du texte".[659] Il décèle une espèce de vide qui n'est que partiellement caché par le texte, mais qui est indiqué par les illogismes des personnages, par leur apathie, par le fait que rien ne se passe dans le texte, autant de facteurs qui donnent au

---

[658] Ibid., p. 337.

[659] George-André Vachon, "Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe. Fragment d'un traité du vide", Etudes françaises, Vol. 2, nos. 3-4 (1975), p. 355.

lecteur l'impression de tourner en rond.[660] La voix narrative, selon Vachon, est neutre, ironique, négative dans un sens et surtout ambiguë. Cela, joint aux faits inquiétants rapportés dans la narration, fait dire à Vachon que la "figure grave-souriante, masculine-féminine, des Christs gothiques et des Bouddhas, comme le couple de l'Hiver de force, mène tranquillement l'esprit au bord du vide."[661]

Vachon ajoute qu'il ne serait pas impossible de accorder une valeur moins incertaine à l'oeuvre en lui supposant, comme bien d'autres critiques l'ont fait, un pouvoir libérateur. Cependant G.A. Vachon donne l'impression de demeurer assez sceptique à cet égard. Plus favorable est l'analyse d'Arlette Saheb Niedoba. Celle-ci recense d'abord plusieurs définitions de l'ironie, en commençant par l'ironie socratique. L'ironie socratique, selon A. Niedoba, "ne vise pas à berner un adversaire mais plutôt à éveiller l'esprit de l'interlocuteur, de façon à lui faire découvrir ce que cachent les mots. En ce sens l'ironie socratique est maïeutique, accoucheuse de vérité."[662]

---

[660] Ibid., pp. 356-57.

[661] Ibid., p. 372.

[662] Arlette Saheb Niedoba, "L'ironie, dire et vouloir-dire chez Roch-Carrier, Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme", thèse de Doctorat, Université de Montréal, 1978, p. 11.

A cette ironie elle oppose l'ironie rhétorique, l'"eirôneia", qu'elle définit comme une simple ruse, une feinte, une restriction mentale, un mensonge qui vise à masquer la vérité. Elle se décèlerait dans la différence séparant les dialogues poursuivis entre Socrate et les sophistes, par lesquels Socrate cherche à amener ces derniers à une reconnaissance amère de leurs prétentions, et l'ironie d'un Jonathan Swift dans "A Modest Proposal", ironie qui est une feinte que, d'ailleurs, le lecteur ne peut manquer d'apprécier à sa juste valeur.

Cependant A. Niedoba pense que ces sortes d'ironies partagent au moins une caractéristique :

> qu'il s'agisse de l'<u>eirôneia</u> des Grecs, de l'ironie socratique ou de l'ironie des Rhétoriqueurs, on perçoit toujours le phénomène comme un acte problématique de l'intersubjectivité, l'ironie étant une figure maîtrisable.[663]

Elle établit par ailleurs une distinction entre le langage naturel et le langage figuré, entre une structure logique et une structure contraire:

> retenons donc la distinction entre sens propre et sens figuré; le sens propre serait maîtrisable par le sens figuré, le vouloir-dire maîtrisable par le dire, si l'on veut assurer la communication intersubjective.[664]

Toutes ces formes d'ironie relèvent cependant de l'ironie traditionnelle, c'est-à-dire d'une ironie dont le sens est

---

[663] Ibid., p. 20.

[664] Ibid., pp. 20-21.

assez clair. A. Niedoba passe ensuite à des considérations sur l'ironie romantique, où, selon elle, il n'y a plus de rapport entre le dire et le vouloir-dire:

> si dans l'ironie socratique il y a des valeurs qui doivent survivre au massacre, dans l'ironie romantique aucun contenu n'est sauvegardé; seul le mouvement subsiste. L'ironie romantique défait les liens et si elle en refait ce n'est que pour les redéfinir; elle va de pair avec une littérature de rupture, et cette rupture n'a pas de but, n'est pas canalisable. Car si l'ironie rhétorique était instrumentale, 'trop morale pour être vraiment artiste', l'ironie romantique, elle, est pur procès qui s'affirme dans et par son propre fonctionnement.[665]

En ce qui concerne Ducharme le critique parle d'une forme particulière de l'ironie romantique:

> l'ironie schlegelienne, ironie romantique par excellence, a recours à la 'parecbasis', qui consiste à sortir de la fiction et à la déclarer en tant que fiction, détruisant du coup toute confusion possible entre l'illusion et la réalité. Quand un texte de fiction se déclare fictif, du niveau de la fiction se détache une voix qui se met au-dessus: il y a alors parecbasis. Le discours se dit tributaire d'un autre niveau de discours auquel il se soumet, et ainsi de suite. Cette rupture, qui est conscience de l'inauthenticité de la conscience, est le plus haut degré de conscience.[666]

Cette forme d'ironie est profondément liée au langage. Suivant l'ironie romantique, qui révoquait la suprématie du signifié, la conception moderne de l'ironie romantique, trouvée chez Ducharme, propose une révocation du sens au

---

[665] Ibid., p. 22-23. Citation de Vladimir Jankélévitch, l'Ironie, Paris: Flammarion, 1964, p. 9.

[666] Ibid., pp. 29-30.

profit du non-sens. L'ironie romantique fait alors place à l'humour.

Ce serait là l'essentiel de l'ironie ducharmienne. Le narrateur du Nez qui voque, par exemple, "parle gratuitement, à vide." Quant au lecteur, il "perd le sens de la profondeur du langage." Tout se solde alors par la "neutralité du discours" puisque, avec Ducharme, l'ironie schlegelienne cède la place à une conception postromantique de l'ironie, à une variété de l'humour que définit Gilles Deleuze: "l'humour est cet art de la surface, contre la vieille ironie, art des profondeurs ou des hauteurs".[667]

Le langage chez Ducharme est donc "ivre de liberté" et le lecteur se voit entraîné avec le narrateur dans un glissement "du sens vers le non-sens".[668] Ainsi, selon les termes d'A. Niedoba :

> la vérité n'est pas dans le vouloir-dire, comme le préconisait l'ironie classique. Avec l'ironie romantique, le sens était toujours ailleurs; mais en faisant du langage une affaire de mots Ducharme multiplie à l'infini les possibilités du roman. Chaque lecteur fera pour ainsi dire son propre roman.[669]

---

[667] Ibid., p. 197, 199. Citation de Gilles Deleuze, La Logique du sens, Paris: 10:18, Editions de Minuit, 1969, p. 185.

[668] Ibid., p. 203.

[669] Ibid.

Pierre-Louis Vaillancourt propose une variante intéressante sur cette idée de la liberté que le texte de Ducharme offrirait au lecteur. Dans un long préambule sur les théories traditionnelles de l'ironie P.-L Vaillancourt se réfère, entre autres, à D.C. Muecke, Wayne C. Booth, Kierkegaard, et Jankélévitch.[670] Il cite aussi certains critiques sémioticiens, et notamment Catherine Kerbrat-Orecchioni.[671] Toutes ces références lui permettent d'arriver à la conclusion qu'il y a deux cas possibles de l'ironie,

> le premier relevant de l'ironie restreinte lorsque la contradiction va du texte à son contexte immédiat, le second relevant de l'ironie élargie, lorsque l'ironie vise une référence extra-textuelle, [...] Cette division renoue avec les distinctions établies par Muecke entre l'ironie spécifique et l'ironie générale, cette dernière reposant sur des contradictions fondamentales, sur un écart métalogique ou métasocial, et non plus seulement sémantique.[672]

---

[670] D.C. Muecke, The Compass of Irony London; Methuen and Co., 1969; Wayne C. Booth, A Rhetoric of Irony, Chicago: University of Chicago Press, 1974; Kierkegaard (on suppose qu'il se réfère au texte déjà cité par nous, Le Concept de l'ironie constamment rapporté à Socrate, trad. fr. par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris: Editions de l'Orante, 1975), et Jankélévitch, texte cité ci-dessus.

[671] Catherine Kerbrat-Orecchioni, "l'Ironie comme trope", Poétique, no 41, février 1980, pp. 108-127.

[672] Vaillancourt, p. 518.

Cette distinction, qui rappelle les distinctions de Muecke et de Booth, qui répond aussi à notre propre distinction entre une ironie conventionnelle et une ironie métaphysique, n'est pas utilisée telle quelle par P.-L. Vaillancourt dans ses observations sur le roman de Ducharme. Pour lui, ce qu'il appelle l'ironie générale n'est pas exactement l'ironie métaphysique ou instable définie par Muecke et Booth. Il s'inspire plutôt de l'analyse de C. Kerbrat-Orecchioni, qui suppose que l'ironie existe comme trope, et peut être reconnue à l'intérieur d'un seul texte, mais aussi dans une série de textes en tant que trope littéraire qui se répète. Et ces tropes dépassent, sans que l'auteur le veuille, sans qu'il en soit pleinement conscient, ses intentions ironiques originelles, et permettent ainsi au lecteur de se libérer des contraintes imposées par l'auteur. En d'autres termes, plutôt que de chercher à apprécier à sa juste valeur l'ironie de l'auteur, le lecteur peut se sentir libre de retourner en quelque sorte les tropes ironiques contre leur auteur.[673]

Ainsi, l'ironie demeure l'hypothèse ou le choix de l'interprète qui peut l'accepter ou la rejeter à sa guise. Mais ce n'est pas tout, puisque la lecture ironique (autrement dit, l'exercice de l'ironie par l'interprète, qui ironise lui-même sur le texte), au lieu d'être dirigée contre des dispositions propres au lecteur vise plutôt les

---

[673] Ibid., pp. 518-19.

dispositions mêmes de l'auteur.[674] A propos de Ducharme, par exemple,

> le travail de l'ironie [...] n'est pas le même que celui de l'ironiste. [...] il consiste plutôt en un relevé des marques contradictoires ou répétitions trans-textuelles. Par exemple, l'échec constant des personnages masculins pour s'illustrer dans des compétitions sportives. Ou la récurrence des notations sur le sang menstruel, qui trahit chez Ducharme une disposition déjà dévoilée par Barthes pour Michelet. Tous ces motifs nous éloignent d'une compréhension conciliatrice de l'intentionnalité de Ducharme et en révèlent plutôt les dessous.[675]

On le voit bien, ce n'est pas une véritable analyse de l'ironie ducharmienne. Ou plutôt c'est une analyse de l'ironie qui n'est en réalité qu'un prétexte pour introduire des observations, nous allions dire des insinuations freudiennes. Il semble que, pour P.-L. Vaillancourt, l'essentiel soit de trouver le moyen de dompter l'auteur, ou même de prendre sa revanche sur lui dans les énigmes qu'il nous a proposées. Mais c'est aussi, peut-être, ajoutons-le sans nous étendre là-dessus, un commentaire ironique sur les véritables motifs d'une critique freudienne plus malicieuse que profonde, car les thèmes qui se répètent (peur de l'impuissance, sang menstruel), ces thèmes sur lesquels doit s'exercer l'ironie, ne sont-ils pas en réalité ceux d'une école critique?

---

[674] Ibid., p. 520.

[675] Ibid., p. 521.

En matière de résumé, et pour nous guider dans notre analyse ultérieure des textes, rappelons les deux aspects les plus importants à relever dans la critique sur Ducharme. Il y a un accord général sur le négativisme de l'oeuvre, et même les critiques les mieux disposés n'ont pas pu s'empêcher de souligner ce que les textes de Ducharme peuvent avoir de mordant, de corrosif. La plupart des critiques, cependant, ont cherché à surmonter cette impression initiale, recourant souvent à des théories linguistiques pour reconnaître une positivité à l'écriture de Ducharme. Et, en dépit de la variété des approches formelles l'unique manière de tourner cette difficulté que représente la négation dans les textes de Ducharme ne consiste-t-elle pas à invoquer la notion de la libération? Notion, somme toute, assez confuse, car il s'agit de la liberté du lecteur, et du pouvoir des romans de l'affranchir de ses préjugés, idées reçues, ou limitations intellectuelles. C'est sortir du roman pour expliquer le roman. C'est, finalement, expliquer le roman en fonction des aspirations du lecteur plutôt que selon les données mêmes du texte.

Ce double mouvement dans la critique, admission du pouvoir de négation de l'oeuvre, et évocation d'une libération qui s'affirme en dehors de l'oeuvre, comporte certaines carences, et ce sont justement à partir de ces carences que nous aimerions reprendre l'analyse de Ducharme.

Il nous semble indispensable de nous attacher d'abord à la mort de certains personnages clés, car n'est-il pas vrai que c'est dans ces morts, de Chateaugué, de Constance Chlore, de Gloria et de Fériée, que s'institue la véritable négation des textes ducharmiens?

Mais il est vrai aussi que ces morts sont liées à un autre élément de la pensée de Ducharme, car par ces morts l'auteur exerce une contrainte sévère sur l'esprit du lecteur. Par ces morts, par la manière de les rendre pathétiques, et par la conception que s'en forme le personnage narrateur, Ducharme nous oblige, au moins dans la mesure où nous voulons rester fidèle à l'esprit de ses romans, à établir un lien de nécessité entre la négation absolue et l'affirmation d'espoir qui en découle. Nous ne pouvons faire ressortir ce lien qu'en nous soumettant d'abord à la tragédie réelle contenue dans l'oeuvre de Ducharme. Quelle est l'importance, après tout, de savoir qu'en principe on devrait se sentir libéré intellectuellement par l'effet du langage ducharmien quand le véritable effet de l'oeuvre sur nous est affectif? L'énigme du récit ducharmien réside dans cette contradiction apparente entre d'une part la mort du personnage "pur", et d'autre part la joie et l'espoir de Mille Milles, de Bérénice et de Vincent, qui de toute évidence raturent la mort de leurs compagnes plus qu'ils ne la dépassent.

CHAPITRE II : LE RECIT DUCHARMIEN

CHOIX DES TEXTES

Nous n'étudierons que trois romans de Ducharme, les trois romans pourvus du dénouement le plus clair, du dénouement aussi le plus propre à mettre en valeur notre thèse du martyre. Mais il existe également des raisons esthétiques et structurales de notre choix de textes. Des trois premiers romans de Ducharme, l'Avalée des avalés, Le Nez qui voque et l'Océantume, nous n'étudierons que l'Avalée des avalés et Le Nez qui voque. Nous écartons le troisième en raison de son défaut de consistance et de cohérence romanesques, autant que pour l'absence dans l'Océantume d'une issue claire et convaincante. Nous faisons ainsi nôtre le jugement de la plupart des critiques de Ducharme, qui ont dénoncé une certaine baisse de qualité dans ce troisième roman. Que l'on attribue cette faiblesse au fait que l'Océantume a été en réalité le premier roman écrit par Ducharme, ou bien que l'on se réfère aux caractères intrinsèques du texte, il ne semble pas faire de doute qu'il accuse une infériorité assez marquée par rapport aux deux autres de cette première période de la production de

Ducharme.

Quant au choix de notre troisième texte, les Enfantômes, il est motivé par des raisons semblables, seraient-elles moins immédiatement apparentes. Il serait possible d'affirmer qu'il est une deuxième période de la création romanesque chez Ducharme, cette deuxième période comportant trois textes, les Enfantômes, l'Hiver de force et La Fille de Christophe Colomb, d'une valeur équivalente. Nous pouvons écarter, sans avoir à hésiter longtemps, La Fille de Christophe Colomb, puisqu'il s'agit d'un roman-poème qui n'a pas du tout la même structure que les autres romans de Ducharme. Mais comment justifier la préférence que nous exprimons pour les Enfantômes?

Or, la première réservation à formuler à cet égard est que les trois derniers romans de Ducharme n'égalent pas en richesse d'invention et en qualité soutenue les trois premiers. Ils frappent surtout par l'invention verbale, sans perdre pour autant tout caractère presque conventionnellement romanesque. Mais on se demande quel aurait été le jugement porté sur ces trois derniers romans, n'eût été le retentissement des trois premiers. En d'autres termes, il nous semble que les trois derniers romans de Ducharme bénéficient grandement de l'impression créée par les trois premiers. Cependant, ne conviendrait-il pas d'admettre que l'intérêt d'une analyse de l'un des romans les plus récents serait de déterminer si se seraient

produits par rapport aux premiers textes des changements significatifs, et surtout, selon notre optique, des changements significatifs sur le plan de la narration?

Ce sont ces considérations qui motivent notre choix des Enfantômes. En premier lieu, ce dernier roman a un dénouement non dépourvu d'intérêt par rapport aux dénouements de l'Avalée des avalés et surtout du Nez qui voque. Ce dénouement ressemble à ces derniers surtout en ce qu'il apporte presque un défi, une provocation, sinon une agression contre la sensibilité du lecteur, tout en représentant une invitation à dépasser une interprétation conventionnelle liée à un premier mouvement de refus. Mais il y a aussi une différence majeure dans le dénouement des Enfantômes, une différence qui, rétrospectivement, éclaire certains aspects des deux premiers romans parus de Ducharme. Il s'agit du fait que ce dernier roman de Ducharme est écrit au passé, par un narrateur qui se conçoit, sinon comme romancier, du moins comme un mémorialiste, à la fois de lui-même et de sa soeur. Il ne s'agit pas pour Vincent de trouver sa voie dans le sens existentiel, puisque sa voie, il l'a déjà trouvée, celle de l'écriture. Nous nous attacherons donc à faire ressortir le caractère, si l'on peut s'exprimer ainsi, à la fois fataliste et définitif de la narration ducharmienne, dans ce dernier texte romanesque.

Un dernier mot sur ce choix de textes et notre manière de les analyser. Nous cherchons à la fois à mettre en valeur

certains éléments de ces textes qui sont pertinents pour notre étude du martyre, et à arriver à une juste appréciation du roman ducharmien. Dans cette analyse il y aura trois moments : dans le premier on étudiera ce qui motive la quête du narrateur ducharmien, le processus de révolte et d'ascèse par lequel il cherche à s'élever au-dessus du monde quotidien. Dans un deuxième moment on s'attachera surtout aux caractéristiques fondamentales de cette quête. Ces deux premières parties privilégieront l'Avalée des avalés et Le Nez qui voque. Mais dans une dernière partie nous essaierons de montrer comment les dénouements assez sommaires de l'Avalée des avalés et du Nez qui voque trouvent une expression plus ample et plus heureuse dans celui des Enfantômes.

LE MALAISE DU NARRATEUR DUCHARMIEN

Bérénice

Sans doute la première remarque à faire à propos de l'Avalée des avalés est-elle que les présupposés des cris d'angoisse de Bérénice Einberg sont de nature existentielle. Celle qui dit : "J'aimerai sans amour, sans souffrir, comme

si j'étais quartz. Je vivrai sans que mon coeur batte, sans avoir de coeur"[676] celle-ci est manifestement sous l'empire des déchirements et des hantises de la pensée existentielle.

Mais on peut préciser davantage cette vue. La pensée existentielle du personnage ducharmien présente des caractéristiques assez conventionnellement sartriennes. Ce qui n'est pas singulier. Ducharme a affirmé que Pour une morale de l'ambiguïté de Simone de Beauvoir, texte qui s'inspire nettement de l'Etre et le Néant, était le livre qu'il avait le plus admiré.[677] Sont à relever notamment les exigences de bonne foi et de lucidité de la narratrice qui ne souffre chez elle ou chez les autres ni mensonges ni complaisances. Cette lucidité de Bérénice se complaît dans l'analyse morbide de ses propres défauts, surtout de ses défauts physiques :

> J'ai le visage tissé de boutons. Je suis laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes. Plus il fait chaud, plus mes boutons me font mal. J'ai le visage rouge et jaune, comme si j'avais à la fois la jaunisse et la rougeole. Mon

---

[676] Réjean Ducharme, l'Avalée des avalés, Paris : Gallimard, 1966, p. 30.

[677] J. Montalbetti, "Ducharme : j'écris ici pour ne pas me suicider", La Presse, Vol. 82, no. 291, 15 déc. 1966, p. 59. Ducharme se réfère à Simone de Beauvoir, Pour une morale de l'ambiguïté, Paris : Gallimard, 1947. On pourrait aussi consulter Pyrrhus et Cinéas, Paris : Gallimard, 1944 du même auteur.

> visage durcit, épaissit, brûle. Ma peau se desquame comme l'écorce des bouleaux.[678]

Et Bérénice exulte dans sa laideur, car il lui semble que c'est là une preuve de sa supériorité, si l'on veut, existentielle. Car il ne s'agit nullement d'une supériorité spirituelle ou éthique, au moins selon des conceptions convenues. Bérénice oppose sa laideur à la beauté de sa mère ou à celle de Mingrélie parce qu'elle la prend pour un signe de sa force et de sa vérité, et c'est ainsi qu'elle arrive à s'affirmer devant les autres :

> Je marcherai contre les flammes et contre les armées. J'aime mieux être du mauvais côté, s'il faut absolument être d'un côté. Mes boutons me reviennent à l'esprit. Soudain, la brûlure qui empèse mon visage m'est agréable. Je me pénètre de la douleur, je l'excite, je la déguste, je m'en délecte.[679]

La douleur est donc signe de vertu, de cette vertu particulière du personnage existentiel, de cette vertu qui est un mélange de lucidité, de conscience malheureuse de soi et de sensibilité froissée par la mauvaise foi des autres. Les autres, évidemment, sont les adultes, la mère belle mais hypocrite, le père fruste, coléreux, le rabbin austère, bien pensant, les parents méchamment pieux. Autant d'individus qui représentent, de près ou de loin, le masque social que nous empruntons pour échapper à nous-mêmes. Pour Bérénice au contraire la douleur est preuve de vérité : on ne se

---

[678] Ibid., p. 16.

[679] Ibid., p. 18.

réfugie pas dans sa souffrance, on s'en sert pour se sentir vivre, et on s'en sert aussi comme bouclier, au besoin comme arme contre l'hypocrisie des adultes.

Mais il est bien clair qu'il n'existe pas d'opposition simple entre enfant et adulte dans l'Avalée des avalés. Tout est symbole dans ce texte : l'enfant est symbole de pureté, de dureté et de lucidité; l'adulte est symbole de mensonge, de mollesse et de mauvaise foi. Toute la question est alors de savoir comment se préserver du monde adulte, comment réussir à ne pas être happé par la société des adultes et broyé par elle.

Qu'il nous soit ici permis de faire le premier de deux rapprochements qui nous permettront de mieux apprécier la problématique ducharmienne que nous venons d'esquisser. Nous aimerions préciser la véritable orientation philosophique de l'auteur. Voyons une série de citations de Bérénice:

> Au fond, personne n'a de mère. Au fond, je suis ma propre enfant.
>
> Il ne faut pas s'occuper des autres : ils sont ailleurs. Quand je parle ou que je joue avec les autres, je sens bien qu'ils sont à l'extérieur, qu'ils ne peuvent pas entrer où je suis et que je ne peux pas entrer où ils sont.
>
> Quand on vient de soi, on sait d'où l'on vient. Il faut tourner le dos au destin qui nous mène et nous en faire un autre. Pour ça il faut contredire sans arrêt les forces inconnues, les impulsions déclenchées par autre chose que soi-même. Il faut

se recréer, se mettre au monde.[680]

Et nous mettons en correspondance avec ces extraits une série de passages tirés de Pour une morale de l'ambiguïté :

> l'homme authentique ne consentira à reconnaître aucun absolu étranger.
>
> l'enfant échappe normalement à l'angoisse de la liberté; il peut être à son gré indocile, paresseux, ses caprices et ses fautes ne concernent que lui. [...] elles ne sauraient entamer l'ordre serein d'un monde qui existait avant lui, sans lui, où il est en sécurité par son insignifiance même.

Mais S. de Beauvoir ajoute à cette analyse de l'enfant l'observation qui suit :

> Le malheur qui vient à l'homme du fait qu'il a été un enfant, c'est [...] que sa liberté lui a été d'abord masquée et qu'il gardera toute sa vie la nostalgie du temps où il en ignorait les exigences.[681]

Nous ne tenons pas là tout Ducharme, qui demeure réfractaire à des "grilles d'interprétation". Mais enfin ne tenons-nous pas au moins dans cette comparaison le statut de l'enfant ducharmien, de cet enfant qui possède l'inconséquence, l'insouciance, la pureté et la liberté heureuse de son âge tout en possédant la lucidité et le sens du tragique, de la perte irrémédiable apportée par l'âge de raison? C'est donc à la lumière de ces observations qu'il faut interpréter le cas d'une Bérénice. Si elle jouit de la liberté, elle pressent la perte imminente de cette liberté;

---

[680] Ibid., pp. 21, 8, 31.

[681] Pour une morale de l'ambiguïté, pp. 21, 53, 58.

d'une part la pureté est sienne, mais d'autre part le sentiment qu'elle a de cette pureté est associé à celui des compromis et des souillures inévitables qui l'attendent. Et, finalement, il y a chez Bérénice une très forte conscience de l'usure apportée par le temps, de ce pouvoir qu'il possède de nous écraser avant que nous ne puissions songer à nous armer contre lui.

Or, Bérénice nous propose une solution à ce problème vécu, celle de former une alliance, de se liguer avec un de ses semblables, moins dans le but d'opposer une résistance agressive au monde de l'hypocrisie que dans celui de trouver un refuge sûr, mais aussi un refuge qui ne soit pas solitaire. C'est en même temps le drame du narrateur ducharmien, car il faut que ce soit lui le partenaire le plus fort de l'alliance. Il y a à cela une raison assez évidente, que nous reprendrons avec plus de détail dans notre conclusion sur Ducharme. Il faut bien que ce soit le narrateur qui soit l'individu dominant puisque celui qui tient la parole doit survivre au récit. En d'autres termes il faut qu'après l'enchaînement des péripéties, quelqu'un soit là pour en constituer la narration romanesque. Et puisqu'il faut, pour des raisons que nous verrons, que l'une des âmes soeurs meure, ce sera celle choisie par le narrateur, qui, lui, racontera la mort de son compagnon.

Mais sur le plan de la psychologie du personnage, et selon le schéma existentiel qui est celui du narrateur, il

ne suffit pas de choisir un compagnon semblable en tous points à soi-même. On doit chercher aussi celui ou celle que l'on peut dominer. L'amitié, l'amour, sont avant tout une lutte pour Bérénice, une lutte dont l'enjeu est existentiel. Elle dit :

> Le plus fort, c'est moi. Celle qui finira par l'avoir [Christian], c'est moi. [...] Avoir quelqu'un dans la tête, c'est comme y avoir une épée. Je veux entrer, comme une épée, dans la tête de Christian. Et son épée, je la briserai sur mes genoux. Et l'épée de Constance Chlore, je la romps. L'épée du Dieu des Armées, je la casse.[682]

Il suffit de penser aux diverses tentatives de Bérénice pour s'allier avec l'autre tout en le dominant pour se persuader de l'orientation sartrienne de sa conception d'autrui. Nous jugeons à nouveau un rapprochement possible entre les convictions exprimées par Bérénice et Pour une morale de l'ambiguïté de Simone de Beavoir. Nous trouvons en effet chez cette dernière le passage suivant :

> Le passionné n'est pas seulement facticité; il est, lui aussi, sur le chemin de la tyrannie; il sait que sa volonté n'émane que de lui, mais il peut néanmoins prétendre l'imposer à autrui; il s'autorise pour cela d'un nihilisme partiel; seul l'objet de sa passion lui paraît réel et plein; tout le reste est insignifiant; pourquoi ne pas trahir, tuer, violenter?[683]

Il n'est pas de moyen terme. Pour ne pas être avalé par autrui, c'est l'autre qu'il faut avaler, même si cette tentative de prise de possession de l'autre est motivée, à

---

[682] Ibid., p. 26.

[683] Pour une morale, p. 92.

l'origine, par le désir de s'associer avec quelqu'un d'aussi pur que soi-même. Paradoxalement, l'ami idéal est aussi une proie de choix, une proie à la fois faible et digne d'être dominée, car il ne servirait à rien de posséder un être impur.

Assurément, les observations de caractère général de Simone de Beauvoir ne peuvent avoir inspiré directement l'Avalée des avalés, ni la démarche de Bérénice à l'égard d'autrui. Mais, pour résumer, il nous semble qu'à l'origine au moins, le malaise de Bérénice est existentiel, existentiel dans le sens très restreint que précise Simone de Beauvoir dans un ouvrage d'inspiration explicitement sartrienne. La prise de conscience de la liberté est aussi une expérience de l'angoisse, angoisse que l'on cherche à surmonter par la domination de l'autre. La seule autre possibilité serait l'abandon de soi, le renoncement à sa liberté personnelle, l'acceptation de l'amour et de l'autorité des adultes. Mais Bérénice n'hésite jamais longtemps entre la rechute dans la mollesse et la sécurité que lui offre sa mère et le besoin de dominer Christian, Constance Chlore ou Gloria. Tant qu'elle est consciente d'elle-même et de sa liberté, elle fait de sa vie une lutte.

Ce sera une lutte en deux sens. Il va de soi qu'on va lutter contre les autres, contre le monde de la corruption symbolisé par les adultes. Mais on va aussi lutter pour la prise de possession de son compagnon, car celui-ci incarne

les vertus de l'enfant auxquelles on donne tant de prix. Curieusement Bérénice, que l'on prend à tort pour un être solitaire, n'exprime pas une seule pensée, n'accomplit pas un seul acte, ne fait pas un seul geste qui ne tienne compte d'autrui.

Seul reste alors le choix de son allié, qui sera en même temps sa victime. Christian se présente de lui-même à l'attention de Bérénice, ne serait-ce que parce qu'il possède la faiblesse requise par celle-ci :

> Je m'assois par terre aux pieds de Christian. Je prends ses jambes dans mes bras, y presse ma tête. Tout à coup je sens mon coeur plein de cynisme. Tout à coup je le sens plein de fraternité, de tendresse, de miséricorde. Je caresse la tête de Christian, sa belle tête de lâche.[684]

Mais Christian est trop facilement retenu par sa mère, par Mingrélie, retenu par le catholicisme ou tout simplement par la puberté, qui lui enlève sa beauté d'enfant vierge. Sa faiblesse d'ailleurs est telle qu'il est une proie de choix pour les autres aussi bien que pour Bérénice. En vérité, la faiblesse, le besoin de tendresse chez lui ne sont pas compatibles avec une autre qualité recherchée par Bérénice, la loyauté. Car Bérénice a besoin d'une faiblesse qui ne soit que manque d'initiative, d'une faiblesse qui ne soit pas en même temps mollesse, laisser-aller. Elle a besoin, en d'autres termes, d'un compagnon, d'une victime fidèle.

---

[684] Ibid., p. 88.

Ce sera donc Constance Chlore qui sera la compagne idéale de Bérénice, celle qui réunit les qualités de pureté, de loyauté, de fidélité et de passivité qui seules peuvent permettre à la seconde de se construire un monde de rêve à l'abri du réel. Exilée de son île québécoise, elle obtient que Constance Chlore soit envoyée à New York avec elle. C'est là que, dans la chambre isolée d'une tour, commencera la véritable lutte contre les autres et pour la captation de l'âme de l'autre.

Mille Milles

Ce que nous aurons à dire des autres narrateurs que nous étudierons dans cette partie de notre analyse est moins étendu que pour le cas de Bérénice. De fait, sans prendre pour acquises les ressemblances entre Bérénice et Mille Milles, nous aimerions nous concentrer sur l'évolution qui se fait sentir dans le narrateur ducharmien, sur les différences séparant Mille Milles et Bérénice. Car si les trois narrateurs que nous étudierons sont engagés dans une même lutte contre le monde et pour la possession de l'être aimé, chacun conçoit cette lutte à sa manière particulière.

Chez Mille Milles se retrouvent certaines tendances existentialistes décelées chez Bérénice. Mille Milles nous

dira :

> Tout ce qui arrive, arrive avant la mort; car la mort est toujours après et qu'après il y a toujours la mort. [...] Si la mort est grande et sérieuse, ceux qui ont la faculté de mourir sont grands et respectables; c'est ainsi qu'ils raisonnent. Il y en a qui grandissent la mort pour se grandir eux-mêmes, pour monter dans leur propre estime. Si la vie est monotone et ennuyeuse, qu'est cette mort qui n'en est que le terme? La mort est la fin de la monotonie et de l'ennui, de l'attente à vide, de la platitude, [...][685]

Il dira aussi, plagiant Bérénice qui, elle, est proche de Simone de Beauvoir,

> il est de la nature de l'âme, volonté créatrice avide, de se représenter spontanément sous forme d'idées toutes les possibilités qu'offre un objet à son action et de les vouloir toutes réaliser par le fait même. [...] Quand on ne veut pas on ne fait que ne pas faire ce qu'on veut faire.[686]

Mille Milles est donc, comme Bérénice, une "passion inutile", il est "condamné à la liberté". Mais il y a aussi des différences, et celles-ci sont plus significatives que les ressemblances, car elles permettent une certaine évolution dans le personnage du narrateur. S'il est une même tentative de dominer l'autre dans Le Nez qui vogue, la répartition des caractéristiques psychologiques entre les deux membres du couple idéalisé est différente. Le plus important est que Mille Milles est un jeune homme de seize ans, bien qu'il maintienne vivant en lui le souvenir de

---

[685] Réjean Ducharme, Le Nez qui vogue, Paris : Gallimard, 1967, p. 27.

[686] Ibid., p. 20

l'enfant de huit ans qu'il a été. Il y a donc en lui, comme en Bérénice, un mélange de pureté et de dégradation déjà, mais chez lui la pureté est chose du passé, et, au moment d'entreprendre le récit, son avilissement est moral aussi bien que physique :

> J'ai seize ans; j'attends depuis seize ans. Bientôt, Mille Milles aura assez d'attendre, et il hâtera sa fin. Il mourra de mort impérative. Il y en a qui se forcent pour vomir. Il y en d'autres qui vomissent parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement, parce que c'est impératif. Mille Milles est tout sale. Il pue. Il est épuisé. [...] Il est méprisé par lui-même. Le mépris de soi-même justifié est une maladie dont personne ne se relève.[687]

Or, l'avilissement, le mépris de soi-même chez Mille Milles se manifeste surtout par la masturbation, vice auquel il ne peut pas résister, tourmenté qu'il est par la femme et par sa propre sexualité. Faut-il parler de vice? Cela fournit matière à discussion pour les psychologues. Mais ce qui est clair c'est que dans le monde romanesque de Ducharme, la masturbation représente la chute, la déchéance non du corps, car c'est bien le corps qui l'emporte, mais de l'esprit, ou disons mieux, de la volonté.

Dans ce contexte, la présence de Chateaugué apporte en même temps un soutien et un danger pour le narrateur aux prises avec son propre corps. Un soutien parce que dans la présence de la jeune fille, certaine pudeur l'empêche de se livrer à son vice :

---

[687] Ibid., p. 14.

> Je ne suis pas du genre audacieux; je ne pourrais pas me hortensesturber devant Chateaugué sans piquer une crise d'hystérie. Je suis du genre de ceux qui ont la honte susceptible.[688]

Mais une menace aussi, car le monde entier est pénétré de sexualité dans l'esprit de Mille Milles, qui ne peut se défendre de penser à Chateaugué comme à une femme. C'est une menace, finalement, parce que quelque chose de plus coupable encore que la masturbation pourrait arriver à Mille Milles : il pourrait violer cette figure de la pureté qui lui reste en la personne de son âme soeur :

> Quand je regarde Chateaugué, je me dis que je ne veux pas la toucher, la polluer. [...] Tout est sexuel, même la pureté incarnée, même ma soeur Chateaugué, même la seule vraie soeur du monde entier.[689]

La sexualité s'insère donc dans le récit, même si son influence sur la narration est assez subtile. Les jeux ne sont pas faits dans Le Nez qui voque, mais peu s'en faut. Il ne s'agit point pour Mille Milles de chercher le bonheur, ou du moins il ne le cherchera pas de la même façon que Bérénice. Mille Milles a déjà, au commencement du récit, pris la résolution de se tuer, et il a convaincu Chateaugué de la nécessité de cette issue. La résistance que l'on oppose à la sexualité, autant dire au monde adulte, au réel, au quotidien, cette résistance est vouée à l'échec, Mille Milles en fait la constation amère chaque nuit. C'est alors

---

[688] Ibid., p. 31.

[689] Ibid., p. 33.

que le suicide s'impose comme solution radicale, mais aussi, on le verra, simpliste au problème de l'existence :

> Je me suicide parce que j'ai perdu ma pureté de corps et ma pureté d'intention. Mes désirs sexuels sont des entraves fatales, irréductibles, à mes idéaux de liberté, de dignité et de beauté. On n'est pas en santé quand on a la tuberculose. On ne peut pas prétendre à la grandeur quand on est mêlé au sexuel, volontairement ou involontairement.[690]

Mille Milles se trouve donc déjà, au commencement du récit, dans sa chambre isolée avec sa compagne fidèle, et il ne leur reste qu'à se suicider pour mettre fin à la narration. Quel serait donc le statut de celle-ci, ou plutôt comment pourrait-elle se justifier? On voit, dès les premières pages du Nez qui vogue, se dessiner les grandes lignes d'une tragédie ducharmienne, à savoir la réussite du suicide de la compagne fidèle raconté tristement par un narrateur qui ne peut pas abandonner la parole pour suivre son amie. Sa fonction est de comprendre et de raconter, et non pas de faire. Mille Milles le dit lui-même d'ailleurs :

> Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas leur parler, parce que j'ai peur de m'approcher d'eux pour leur parler.[691]

Ailleurs, il signifie assez clairement que ce sera Chateaugué qui sera la plus apte à mourir :

> Je ne veux pas m'en aller tout de suite. Avant de m'en aller, je veux comprendre, vaincre surtout. Je ne veux pas mourir en pareil état. Je ne veux pas

---

[690] Ibid., p. 33.

[691] Ibid., p. 10.

> mourir à bout, épuisé. Je veux mourir joyeux, en riant rouge, vigoureux, triomphant. Chateaugué qui dort, la bouche ouverte, comme un bébé, immuable, repue, invulnérable, se rechargeant de faim . . . Moi qui suis épuisé, et qui dois continuer de lutter, pour ne pas perdre pied, perdre la raison.[692]

D'une certaine manière le narrateur annonce la mort de Chateaugué au même moment qu'il l'invite à venir habiter sa chambre montréalaise avec lui. Le chapitre dans lequel il la prie de venir lui tenir compagnie est aussi le chapitre qu'il commence par une citation de d'Iberville, citation qui raconte la mort héroïque d'un des frères de celui-ci, appelé Chateaugué.

Nul doute donc que la jeune fille va mourir. Et il y a des raisons tout à fait claires à cela, à la fois dans l'intrigue et dans la psychologie de Mille Milles. Le narrateur du Nez qui voque est misogyne, misogyne cependant d'une misogynie symbolique, car c'est moins la femme qu'il déteste, que l'esclavage de la sexualité. "Les hommes qui se mettent à genoux aux pieds des femmes sont des hommes qui se mettent à genoux devant leur propre pénis"[693] dit-il, et pourtant Mille Milles, qui ne peut pas supporter de rester seul dans sa chambre, choisit précisément une femme pour compagne. Ou, plus précisément, une jeune fille impubère de quatorze ans, près de devenir véritablement femme. En

---

[692] Ibid., p. 43.

[693] Ibid., p. 45.

d'autres termes, tout annonce la mort prochaine de Chateaugué, depuis la transformation biologique de la femme jusqu'à la logique narrative de Ducharme. Le dénouement est révélé, avec beaucoup plus de clarté que dans l'Avalée des avalés, longtemps avant qu'il ne soit raconté. Dès lors, l'intérêt du récit change, car il n'importe plus de savoir ce qui va se passer, mais comment la tragédie de la mort de l'être pur va être consommée.

Vincent

La limitation de notre analyse du malaise du narrateur Enfantômes tiendra à des raisons assez claires. Seul parmi les narrateurs ducharmiens, Vincent rédige sa narration au passé. Il devait exister chez lui sans doute, à l'origine, un même mal de vivre que chez Bérénice ou Mille Milles. Cependant, ce mal de vivre, du fait qu'il existe surtout au passé, n'a plus le mordant, l'amertume et l'acuité trouvés chez les précédents personnages.

Cette différence est imputable à la manière qu'a le narrateur de se constituer en mémorialiste de sa soeur. Après avoir entamé le récit par l'évocation des souvenirs d'une enfance farfelue, exotique, tendre, partagée avec sa soeur et sa mère très aimées, Vincent nous dit que sa mère

est morte, et après elle Fériée, qui était la "suite ininterrompue" de la première. Toutes deux se sont évadées dans la mort et "voyageant l'une vers l'autre, elles ont dû franchir les trente ans qui séparaient leurs évasions."[694] Quant à Vincent, il n'a pas su les suivre :

> Et moi, tartelu, j'y suis, j'y reste. Je n'ai rien mais j'y tiens. Et chaque battement vigoureux de mon coeur superflu m'éloigne un peu plus d'elles. Mais je me rattrape : je me souviens.[695]

Il n'y a donc pas de véritable angoisse chez Vincent, il n'y a que le quotidien, le train-train de l'existence de tous les jours, mais aussi le refuge cherché dans le passé, dans une remémoration proustienne de sa soeur. Il n'est pas non plus de drame véritable. Fériée disparue ne va jamais revivre sauf dans le récit, et le récit n'est que celui de la vie et de la mort de Fériée, mort révélée d'emblée. Tout n'est pas dit, dans un sens, mais tout est accompli, et il ne reste que le travail du romancier.

Non qu'il n'existe chez Vincent, ou du moins dans le passé de Vincent, le même malaise que chez Bérénice ou Mille Milles. Même rejet se retrouve chez lui de la société contemporaine, rejet qui sert aussi à situer le récit dans une époque assez lointaine pour être idéalisée par la mémoire du romancier :

---

[694] Réjean Ducharme, Les Enfantômes, Paris : Gallimard, 1976, p. 13.

[695] Ibid., pp. 13-14.

> On avait vingt ans. La guerre allait finir. Leur deuxième guerre mondiale. Dont mon humble avis c'est que c'est tout à recommencer. Dix, vingt, trente millions de passagers de moins sur un bateau où deux milliards se sentent de trop [...] c'est un échec lamentable tel que personne ne devrait plus douter du manque de sérieux total de nos chefs.[696]

Identique est également la façon de concevoir les rapports avec autrui, s'il faut récuser tout ce qui nous dépasse, ou nous est étranger, tout ce que l'on ne peut pas assimiler à son monde privé. Le mépris de la société, de la vie elle-même, le refus des autres, ne sont pas sans rapport avec la décision d'écrire de Vincent :

> Le ciel, noir, baissait, frôlait. La nature s'était comme figée dans la peur de l'orage qui couvait. Les feuilles des trembles ne tremblaient pas : tout était écrasé par le poids de l'air. Tout à coup, au bord du fossé, échappant au dégoût général, un merle a sauté et pincé un ver. Je me suis dit ça y est je l'ai, "échappant au dégoût général, je vais écrire mes Mémoires".[697]

Mais en même temps ressort la différence majeure entre Vincent et les autres personnages de Ducharme. Bérénice cherche à s'évader dans sa chambre à New York avec Constance Chlore, puis en Israël. Mille Milles et Chateaugué cherchent à s'évader dans le suicide. Fériée, du moins selon Vincent, réussit à s'évader dans la mort. Vincent, lui, cherche à s'évader essentiellement dans l'écriture. Il reste que pour Vincent la mort de l'être aimé est nécessaire. Ainsi les deux composantes de son écriture

---

[696] Ibid., p. 15.

[697] Ibid., p. 62.

clarifient en quelque sorte les implications de l'écriture de Bérénice et de Mille Milles. Car tous les trois cherchent une même chose dans leur narration, bien que Vincent seul avoue le but de sa quête : l'évasion au-delà de la mort, ou pour mieux dire, l'évasion par le moyen de la mort de l'autre.

L'ASCESE DU NARRATEUR

Bérénice et Constance Chlore

Il y a dans l'Avalée des avalés deux dénouements, la mort de Constance Chlore et celle de Gloria. Chacune des deux morts est pour ainsi dire préparée par une expérience ascétique qui la motive et lui donne un sens. Mais le sens de ces deux dénouements n'est pas en tous points comparable, de même que les deux expériences de l'ascèse qui y conduisent ne sont pas identiques. Le séjour de Bérénice avec Constance Chlore à New York mène aussi sûrement à la mort de celle-ci que l'aventure en Israël amène la mort de Gloria. Mais pour le romancier, le tout n'est pas de faire mourir le personnage, mais de le faire mourir d'une manière signifiante. Il lui faut construire sciemment la narration

de manière que les scènes de mort répondent à toutes les exigences du narrateur et du récit. C'est pourquoi l'on peut dire que le dénouement offert par la mort de Constance Chlore a besoin d'être complété par celui de la fin du roman, assuré par la mort de Gloria.

Nous avons déjà noté les exigences du narrateur ducharmien. En premier lieu la mise en scène d'un monde à part, d'un monde privilégié où puissent évoluer deux êtres d'élite, la narratrice et son fidèle second. Compagne fidèle, en l'occurence, puisque, après le faux départ avec Christian, la narratrice ne voit que la fille impubère qui puisse être digne d'elle. Ensuite il faut s'attacher à montrer la pureté, la vérité, mais aussi la fragilité de cet être que l'on entraîne avec soi dans la recherche de l'absolu. Et finalement établir la culpabilité de la narratrice : il faut que celle qui détient la parole, celle qui survit au récit accepte jusqu'à un certain point la responsabilité de la mort de sa compagne, et partant, la souillure du monde adulte, le ternissement de sa propre pureté.

De ces trois éléments le moins important pour notre propos est la création de cet univers privilégié de la pureté. Lieu d'un refuge précaire à l'abri du monde adulte, lieu de l'intimité entre la narratrice et son amie, lieu aussi où la narratrice exerce son emprise sur son ami, la domine sans s'inquiéter de l'influence des autres, ce monde

sert de mise en scène pour le drame psychologique et métaphysique qui nous intéresse. Et le code que l'on invente, les maquillages bizarres que l'on porte, les défis que l'on jette aux adultes, ne sont qu'autant d'accessoires de théâtre qui aident l'auteur à rendre cette mise en scène plus frappante pour le lecteur.

Nous pensons donc pouvoir nous dispenser d'une analyse détaillée du langage, des gestes, des us et coutumes des personnages ducharmiens pour nous concentrer sur le sens et l'intentionnalité de leurs actes. Il nous paraît en effet nécessaire de nous interroger sur la recherche de la pureté et l'acceptation inévitable du monde adulte, c'est-à-dire de la compromission et de l'hypocrisie mêmes que l'on dénonce. La pureté est le privilège de la compagne loyale, l'hypocrisie du côté de la narratrice. Les exigences intérieures au récit y ont leur rôle, nous le savons, la narratrice survivant, ne serait-ce que pour raconter la mort de son amie. Nous reprendrons cette idée dans notre conclusion sur Ducharme. Pour le moment, nous voulons mettre en valeur la pureté de la compagne de la narratrice et le drame psychologique de celle-ci plutôt que les impératifs de son écriture.

Le nom même de l'amie de Bérénice est évocateur du personnage. Constance Chlore est pâle, pure, éthérée, comme si déjà elle était du côté de l'idéal rêvé plutôt qu'un être de chair et d'os, une Bérénice :

> j'ai été faite Bérénice comme le calorifère a été fait calorifère. Je peux résister à Bérénice et essayer d'être une autre, mais, pas plus qu'un calorifère ne peut changer en boa, je ne pourrai me changer en Constance Chlore. Quand on a été fait indifférent, méchant et dur, on ne peut être sensible, charitable et doux.[698]

De fait, Constance Chlore est tout ce que Bérénice n'est pas. Celle-ci est méchante, folle, égoïste; Constance Chlore est douce, docile, toujours prête à se dévouer; Bérénice est ingrate, Constance Chlore est généreuse; Bérénice est cynique, Constance Chlore est exaltée; Bérénice va vivre, Constance Chlore va mourir :

> Ingénue, secourable, elle s'est sacrifiée à mon salut : tout ce qu'elle trouve, en elle ou ailleurs, qui puisse faire ma joie, elle me le donne.[699]

Constance Chlore, qui est tout ce que Bérénice n'est pas, tout ce qu'elle voudrait être, n'est cependant que l'ombre fidèle de celle-ci, son esclave :

> Constance Chlore trottine derrière moi. Quand je presse le pas, elle trottine plus vite. Quand je change de trottoir, elle change de trottoir. Elle ne pose pas de questions. Elle me suit discrètement. Elle trottine tout bas derrière moi, où que j'aille. Elle ne parle d'elle que pour me demander si elle m'ennuie.[700]

Mais la douceur de Constance Chlore est telle qu'elle risque de l'emporter sur la dureté de Bérénice, Constance Chlore avale, elle aussi, elle étouffe, elle asphyxie

---

[698] Ibid., p. 12.

[699] Ibid., p. 145.

[700] Ibid., p. 147.

Bérénice, qui, tant elle est sûre de ses propres forces, pourrait bien se passer des sacrifices que Constance Chlore est prête à lui consentir :

> Elle me donne des potiches à briser. Elle me dit de la battre. Elle s'agenouille au milieu du lit, me tend une paire de ciseaux et me supplie de la tuer. Tue-moi, Bérénice. Prends ces ciseaux et tue-moi! Fiche-moi la paix, Constance Chlore. Va te faire pendre ailleurs, Constance Chlore.[701]

Elle est sûre de ses forces jusqu'à ce qu'elle reçoive le premier avertissement de sa déchéance de jeune fille jusqu'alors innocente, exposée désormais aux sujétions de la sexualité :

> C'était écrit, il fallait que je fasse la rencontre de mesdemoiselles les menstruations. [...] Je rentre au columbarium plus seule que jamais, me disant que je ferai des économies et que j'irai voir en secret un chirurgien pour qu'il mette le scalpel une fois pour toutes dans mon écoeurant appareil sexuel.[702]

Le réflexe de Bérénice : reporter tout son espoir, dans un élan de générosité et d'hypocrisie, sur la personne de son amie :

> Si tu savais à quoi tu t'exposes à dormir ainsi, sans armes et sans sentinelles. [...] Je la vois changer, changer jusqu'à disparaître. Il faut la sauver, qu'elle échappe au sadisme du titan. Il faut vite que j'invente un harnachement, un frein, un poison, un lieu. Il faut qu'elle demeure, qu'elle ne change pas.[703]

---

[701] Ibid., p. 157.

[702] Ibid., p. 162.

[703] Ibid., p. 163.

Constance Chlore va donc mourir, c'est le seul moyen de la soustraire à la fatalité des menstruations, de la souillure. Elle a d'ailleurs elle-même le pressentiment de sa mort.[704] Et il faut qu'elle meure, non assurément pour que Bérénice redevienne pure, mais pour qu'au moins l'idéal de la pureté ne s'évanouisse pas, ne soit pas défiguré par la métamorphose en femme, en adulte, de Constance Chlore. Et ce qu'il y a de si frappant dans la mort de Constance Chlore, qui, effectivement, survient le lendemain des premières menstruations de Bérénice, c'est son caractère de nécessité inéluctable : une fois Bérénice touchée par la souillure, Constance Chlore n'a d'autre fonction dans le récit que d'être tuée.

Elle est écrasée par une voiture : ce n'était pas la mort que l'on attendait. Mais dans le contexte du récit, il est bien clair que Bérénice est responsable de cette mort, à moins que l'on ne s'en tienne à une coïncidence invraisemblable. Bérénice elle-même se sent et se veut coupable :

> Constance Chlore est morte et je m'en porte bien. Morte, Constance Chlore ne me dit rien . . . D'ailleurs, les morts ne sont pas parlants, ils ne disent pas grand-chose à qui que ce soit. Pas de deuil, merci. [...] Faut-il voir comme une simple coïncidence que j'aie désiré la mort de Constance Chlore? Réponse : non. J'exerçais sur elle de grands pouvoirs, une fascination hypnotique. Je l'ai tuée : je l'affirme froidement, je le crois dur comme fer. Il ne fallait pas qu'elle continue de vivre; ç'aurait été un blasphème à sa beauté et à sa

---

[704] Ibid., pp. 164-66.

> spontanéité. Elle a senti que je voulais sa disparition.[705]

Elle veut être coupable, elle veut croire qu'elle a tué son amie par télépathie, bien que cette culpabilité soit assez sujette à caution et échappe à toute preuve, d'abord juridique. Loin que son amour pour Constance Chlore se soit effacé, au contraire, elle a de plus en plus besoin d'elle, elle aurait de plus en plus besoin que Constance Chlore soit vivante :

> Le mufle humide et les pieds froids de Constance Exsangue crient de plus en plus fort, appellent d'une façon de plus en plus brutale. Me promenant dans la rue, je vois venir une petite fille blonde. Je m'y intéresse morbidement, comme je m'intéresse à toutes les petites filles blondes. Je la regarde s'approcher, comme si j'étais un tigre. Elle a les bras maigres et les jambes maigres de Constance Exsangue.[706]

Mais il lui était indispensable que Constance Chlore reste pure, et cela ne se pouvait pas. D'où la volonté d'établir formellement sa responsabilité dans la mort de Constance Chlore, car elle assumerait alors simultanément et sa culpabilité, et la charge d'une innocence précieuse. D'autant plus précieuse que, par la création d'un remords tenace, cuisant, resterait vivant aussi le souvenir chéri de la pureté de l'être assassiné.

Mais reste absente une véritable culpabilité, une

---

[705] Ibid., pp. 168-69.

[706] Ibid., p. 203.

culpabilité démontrable. Un accident d'automobile demeure un accident. Selon la logique du récit, Bérénice est donc responsable de la mort de Constance Chlore, en vertu d'un rapport affirmé de cause à effet. Sur le plan de la logique juridique, ou de la loi humaine, elle est innocente, elle n'a été qu'une spectratice innocente. Et alors, après la mort de Constance Chlore, après les essais de racommodement avec Christian, avec Chamomor, il faut essayer, en Israël, d'accomplir en acte ce qui avait seulement été suggéré par la logique narrative, il faut faire, en posant un acte sans équivoque, son aveu de culpabilité.

Bérénice et Gloria

Gloria n'est pas la sosie de Constance Chlore. Elle ressemble de beaucoup plus près à Bérénice. Indépendante, insolente, elle voue un culte à la saleté, non pas par veulerie, mais parce qu'elle vit saintement, elle n'est pas grossière par "gourmandise" mais par "ascétisme".[707] Gloria est d'une "merveilleuse grossièreté, d'une sainte irrévérence".[708] Elle tient en horreur, autant que Bérénice le monde, les hommes, et la sexualité. Mais c'est trop

---

[707] Ibid., p.139.

[708] Ibid., p. 269.

dire, car Gloria a une faiblesse : elle aime les femmes. Non pas les jeunes filles pures, mais les femmes. Et ce point faible, Bérénice l'exploite. Sans aimer Gloria en tant que femme, elle fait d'elle sa nouvelle alliée, et se laisse aimer par elle. Ce n'est pas par goût, mais par mauvaise conscience qu'elle fait preuve de complaisance :

> Si Gloria se glissait sous les couvertures avec moi et essayait de me peloter, comme son regard trouble le laissait prévoir, qu'est-ce que je ferais? Je la laisserais faire. Je lui dirais : "Amuse-toi, Gloria . . . Ecoeure-moi comme il faut." Je me suis tellement servie d'elle, il ne serait que juste qu'elle se serve un peu de moi.[709]

En même temps il faut tuer une fois pour toutes Constance Chlore, afin que son souvenir ne sollicite plus de Bérénice qu'elle la suive dans la mort :

> Dans le palais de justice où les voix se répercutent comme dans un tunnel, Constance Exsangue scande, comme à coups de chaîne, les vers de Nelligan. "Nous ne serons pas vieux mais déjà las de vivre! Ma mie cultivons nos rancoeurs!" Chaque syllabe tranche, vibre irrévocablement. Que fais-tu là, Bérénice, si loin? Vite, suicide-toi! Que fais-tu si loin de mon cadavre?[710]

Alors, affectée avec Gloria à un avant-poste dangereux, attaquée par les Arabes, Bérénice n'hésite pas à accomplir un geste déclenché à New York :

> Seule Gloria peut me sauver. Je laisse tomber la mitraillette, happe Cloria par derrière, et l'étreins de toutes mes forces pour la maintenir entre les balles et moi. Elle se débat et crie comme une possédée. Je réussis à la maintenir; La

---

[709] Ibid., p. 268.

[710] Ibid., p. 277.

> terreur et la folie me donnent de la toute-puissance. Je la tiens rivée contre moi, face au feu. Je sens, en contrecoup, chaque balle la pénétrer, la secouer, la fouetter.[711]

Le dénouement des dernières pages de l'Avalée des avalés est donc un dénouement second, un dénouement qui apporte un dernier éclaircissement au premier dénouement qui ne satisfaisait pas à tous les besoins du récit. La mort de Gloria, la culpabilité enfin reconnue et revendiquée par Bérénice assurent cet excédent d'amertume par lequel elle perpétue, par une responsabilité personnelle, douloureuse, le souvenir heureux de l'être pur que l'on devait tuer. On ne pouvait pas posséder la pureté du personnage, non pas parce que celui-ci opposait une résistance quelconque à sa volonté, mais parce qu'il fallait faire face à des adversaires, le temps, la sexualité, la biologie, que l'on ne peut pas combattre, qui réussissent toujours à l'emporter sur la pureté de l'enfant, à moins que l'on ne sache poser un geste définitif. Ce geste, celui de donner la mort, est à la fois une acceptation de l'inévitable et un refus catégorique. C'est un refus évidemment : on n'accepte pas les lois de l'existence, ni les lois du corps ni les lois de la société. On ne se résigne pas à la perte irrémédiable de la pureté rêvée. Mais en même temps c'est une acceptation de la fatalité, car l'on reconnaît que la fatalité de la souillure, de la perte de l'innocence et de la liberté

---

[711] Ibid., p. 281.

heureuse ne peut pas être niée. On cherche alors à se réfugier derrière un dernier retranchement, celui du souvenir. Protégée ainsi, protégée par sa propre culpabilité, par la gravité de l'acte que l'on a accompli, on entretient le souvenir de l'amie disparue, de l'amie rendue pure à jamais par la mort que l'on lui a donnée.

Mais il existe chez Ducharme d'autres expériences de l'ascèse, d'autres mises à mort qui peuvent nuancer notre compréhension de l'Avalée des avalés. Nous chercherons dans Le Nez qui voque à montrer une certaine clarification des forces en jeu dans l'Avalée des avalés, à montrer en même temps la persistance de cette idée d'une pureté que l'on ne peut préserver de la souillure qu'en la détruisant, et surtout, nous chercherons à montrer la nécessité de la cruauté du narrateur envers sa compagne.

Mille Milles et Chateaugué

Le Nez qui voque est un roman aussi riche que l'Avalée des avalés mais plus clair, plus conséquent. Plus clair parce qu'il n'y a, en fin de compte, que deux personnages importants dans le roman, Mille Milles et Chateaugué. Tous les autres, même Questa, ne sont que des figurants dans le drame de l'amitié sublime des deux protagonistes. Et, nous

en avons déjà parlé, Mille Milles survivra à cette amitié, Chateaugué mourra. Il s'agit de savoir comment et pourquoi Chateaugué meurt.

Cette question n'est pas d'une élucidation facile. Il est vrai que le lien entre Chateaugué et Mille Milles est beaucoup plus étroit que celui établi entre Bérénice et Constance Chlore, du fait, sans doute, de la plus grande autonomie de Chateaugué. Constance n'est jamais que l'ombre fidèle de Bérénice tandis que Chateaugué a une volonté indépendante de celle de Mille Milles. Dans un sens on pourrait parler d'une identité parfaite, d'une synthèse entre les deux personnages :

> Nous sommes une seule et même chose, une seule et même personne. Nous avons le même âge et le même nom, la même chevelure et une seule tête sur un seul cou. Nous avons le même nom. Pourquoi deux noms pour une même chose? Nous sommes Tate.[712]

Mais dans un autre sens c'est faux, puisque Chateaugué ne dit qu'ils sont une seule et même chose que parce que dans son esprit ils sont réunis par un seul et même destin, le suicide, un seul et même idéal, celui de la pureté et de l'innocence de l'enfant. A la fin, Mille Milles abandonnera Chateaugué, ou plutôt l'idéal qu'ils partageaient. Il est vrai que l'on pourrait dire que Mille Milles ne fait que laisser derrière lui une partie de lui-même. Mais il reste que Chateaugué se suicide, qu'elle meurt dans une mare de

---

[712] Le Nez qui vogue, pp. 69-70.

sang, habillée d'une robe de mariée. Ce n'est pas ainsi que l'on laisse derrière soi un idéal puérile, son enfance chérie. Il s'agit d'autre chose.

L'ascèse est un processus cruel qui mène en fin de compte à la mort. C'est-à-dire, si l'ascèse n'a d'autre but qu'elle-même, ou bien l'innocence et la pureté en tant que telles, ce sera aux dépens de la vie qu'elle se rendra au bout. Chateaugué choisit l'ascèse, la fidélité coûte que coûte à la pureté tandis que Mille Milles choisit la vie. Chateaugué choisit l'innocence, Mille Milles choisit le compromis, la sexualité, la survie.

Il ne fait donc aucun doute,, selon notre optique, que Chateaugué est pure et le demeure jusqu'à la mort, et que Mille Milles se compromet, se rend coupable à la manière d'une Bérénice. Mais il y a une différence essentielle entre les deux narrateurs, puisque Mille Milles est un homme. Mille Milles ne ressent pas le compromis de la même façon que Bérénice, car c'est par le désir, c'est par la sensualité qu'il en vient à la réalisation de sa déchéance, tandis que Bérénice fait plutôt l'impression d'une victime innocente d'une fatalité biologique entièrement étrangère à sa volonté. Mille Milles a la possibilité de choisir la lutte contre le désir tandis qu'une fois que Bérénice a ses premières menstruations sa lutte contre le monde est finie, sa pureté lui est enlevée.

Mais de plus, Mille Milles ressent le désir sexuel et non pas le désir métaphysique de domination de l'autre, Mille Milles ressent l'appel de la chair, le besoin de s'unir avec l'autre. Il lui est possible par conséquent de rejeter sa déchéance, ou plutôt d'interpréter l'emprise qu'a sur lui le désir sexuel comme autre chose qu'une défaite. Tout est symbole chez Ducharme. Le sang menstruel est symbole de souillure, c'est un symbole univoque. Mais le désir peut avoir un aspect sympathique, peut symboliser, aussi bien que la défaite de la volonté, le besoin de s'intégrer à la société, d'accepter le réel, de fonctionner en tant qu'adulte et de laisser derrière soi la nostalgie de l'enfance. Rien n'empêche donc que Mille Milles ne rejette ses rêves d'une innocence impossible et ne dépasse les illusions de pureté. Rien n'empêche, dans un mot, l'apostasie de Mille Milles, son entrée dans le monde. Rien, sauf Chateaugué.

Là où dans l'Avalée des avalés il y a un certain accord entre Bérénice, Constance Chlore et Gloria, en ce que toutes les trois croient au même idéal, au même système de valeurs, dans Le Nez qui voque il y a deux systèmes de valeurs : l'un, idéal, métaphysique, pur, que Mille Milles a enseigné a Chateaugué et qu'il continue dans une certaine mesure à partager avec elle; et l'autre, pragmatique, joyeux, sensuel, que lui a enseigné Questa et qu'il partage avec elle. Il ne faut pas, en tant que critiques, essayer de

choisir entre ces deux systèmes de valeurs, qui sont, d'ailleurs, symboliques. Il ne faut pas choisir entre le besoin de pureté et l'appel de la chair, entre l'esprit et les sens, entre la volonté et le désir. Il s'agit plutôt de bien apprécier et de bien décrire le conflit, de bien comprendre la fatalité du conflit. Pour le dire d'une autre manière, ne sympathisons pas avec la noble Chateaugué; ne nous empressons pas non plus à applaudir la débrouillardise de Mille Milles; essayons plutôt de dégager la raison d'être et l'issue de ce conflit.

On a assez souvent dit que, si Mille Milles apprend à accepter le monde, c'est qu'il a appris à accepter le réel, il a appris à ne plus croire aux mots, à ces grands mots qu'il utilisait pour séduire Chateaugué, aux mots dont il s'est servi, dans un sens, pour se berner lui-même. Mais il faut voir dans quelles circonstances il renonce aux mots, car ces circonstances sont celles mêmes du dénouement.

Premièrement, il faut revenir à la mauvaise foi de Mille Milles, et en même temps à la bonne foi de Chateaugué, dont on voit le caractère énigmatique, mais séduisant dans les descriptions de Mille Milles :

> Elle s'aperçoit que je suis en train de la regarder : son visage se rallume. Un rire joyeux lui fait éclater la bouche et les yeux. Je ne sais pas ce qu'elle pense, à quoi elle pense, ce qu'elle pense de moi et de toute cette mise en scène. Elle ne dit rien. Elle ne parle pas. Elle tient ses profondeurs bien au fond d'elle-même, si elle en a. Elle en a. [...] Fait étrange que j'allais oublier de relater, cette nuit, en revenant des cabinets,

> j'ai vu, dans le noir, des filets de larmes briller sur ses joues. [...] Elle est forte : elle ne dit rien.
>
> --Correk! a-t-elle dit, quand je lui ai demandé si elle voulait se suicider avec moi.[713]

Mais nous savons que Mille Milles n'a pas vraiment l'intention de se tuer, ou plutôt que Chateaugué est plus ferme dans sa résolution que Mille Milles. Elle lui demande par exemple s'il n'a pas changé d'idée, si on va toujours se suicider; il lui répond qu'elle est bête; elle en pleure, tant elle tient à se "branle-basser". Mille Milles la plaint, mais il jouit aussi de son désarroi. Il se connaît d'ailleurs :

> Elle me croit fort, loyal et beau, de taille à la protéger, de taille à vaincre pour elle le cruel du monde, le sournois du monde et le laid du monde. Chateaugué est peureuse. Son monde est en péril; mille dangers ne cessent de faire trembler sa terre. Elle sait que le méchant, le traître et le vil la guettent, se jetteront sur elle et l'empoisonneront, attendent qu'elle soit seule. Si elle voyait, brusquement, mon vrai visage, qui est le visage même de ses cauchemars, elle se mettrait à crier et à courir comme une folle.[714]

On ne peut donc pas mettre en question la bonne volonté de Chateaugué, la pureté de ses intentions, sa loyauté à l'idéal que Mille Milles lui avait proposé et qu'il a déjà abandonné lui-même. La rencontre de Questa ne fait donc que confirmer la mort du rêve de la pureté chez Mille Milles, et la distance qu'il a prise par rapport à Chateaugué, ou

---

[713] Ibid., p. 67.

[714] Ibid., p. 130.

plutôt par rapport au Mille Milles du commencement du livre, au Mille Milles qui avait encore la foi en lui-même et en sa vérité.

La rencontre de Questa cependant confirme de façon éclatante le revirement de Mille Milles. Il avait laissé dans la chambre une Chateaugué souffrante, gravement atteinte d'une pneumonie. Il serait plus exacte de dire qu'il l'avait abandonnée :

> Elle toussait sans arrêt. Après l'avoir entendue tousser pendant deux jours et deux nuits j'avais les nerfs à fleur de peau. [...] J'en ai eu plein mon casque tout à coup. J'ai mis mon coupe-vent tout à coup et j'ai fait claquer la porte. Profiter de ces quintes pour nous branle-basser. Je n'y ai même pas songé.[715]

Mais ce n'est pas tout, puisque Chateaugué le suit, puisqu'il la quitte au milieu de la rue et la traite de collante. Il va se saouler dans un bar, se fait ramasser par Questa, femme sensuelle, corrompue, qu'il insulte, mais aux charmes de laquelle il ne peut résister. Il la ramène à la chambre, y trouve une Chateaugué plus souffrante que jamais et la ramène dans la voiture de Questa à Berthier, à la maison de son père et mère adoptifs. Et en vérité il n'avait pas mieux à faire qu'à l'éloigner, tellement sa pureté était devenue gênante.

Chateaugué revient cependant après cette première trahison, et c'est alors seulement que Mille Milles essaie

---

[715] Ibid., pp 143-44.

de la convaincre, et de se convaincre lui-même, que tout n'avait jamais été qu'une affaire de mots, de ces mots qui n'ont aucune prise sur le réel. Faut-il accepter ses déclarations? Ce qu'il y a de plus significatif dans ce rejet du pouvoir des mots et des idées n'est-il pas le rejet en même temps du suicide? Mais c'est Mille Milles qui pose la question à Chateaugué :

> Pourquoi nous suiciderions-nous? Ça ne me tente plus et ça ne te tente plus. Il ne faut pas se laisser mener par des mots, surtout quand ils datent, comme ceux auxquels tu penses.[716]

Chateaugué ne répond pas, mais se met à gesticuler comme une folle, à pleurer, à se lamenter de cet abandon du projet de double suicide auquel elle continue à tenir. Mille Milles, pour sa part, persiste à dénoncer les illusions du passé, ces illusions de pureté et de vérité nées du pouvoir maléfique des mots :

> à force de courage de vivre, j'ai soupçonné et découvert l'imposture des mots. Maintenant, je ne crois plus. Maintenant je ne suis plus rien.[717]

Et il en vient à une théorie de la joie, d'une joie tout intérieure qui ne dépend ni des idées ni des actions des autres. Mais encore une fois la découverte libératrice de Mille Milles fait la désolation de Chateaugué, qui comprend l'astuce de Mille Milles, son désir caché de se débarrasser d'elle :

---

[716] Ibid., p. 189.

[717] Ibid., p. 198.

> Tu me fais peur. Arrête! On dirait que tu cherches à me prévenir d'un danger, que tu veux que je me méfie de toi.[718]

Et Mille Milles n'est pas dupe de lui-même, il n'ignore pas sa propre imposture :

> Bientôt le danger, dont Chateaugué se sent menacée à cause de mes discours, emplit la chambre, m'enveloppe. J'ai peur. J'éprouve la même peur qu'elle. Soudain, c'est comme si j'étais elle.[719]

Mais rien ne peut empêcher le récit de suivre son cours. Le suicide de Chateaugué était arrêté depuis longtemps, il était arrêté aussi que Mille Milles ne se suiciderait pas. Cependant, on ne se tue chez Ducharme que pour vivre la vie que l'on avait rêvée. Déjà, lors de la première trahison de Mille Milles, après que celui-ci s'était retrouvé seul dans sa chambre, il vantait la supériorité de la Chateaugué de sa mémoire par rapport au petit être passionné, de chair et d'os, s'opposant à lui :

> j'ai souvent l'impression de laisser la vraie Chateaugué là, de m'accrocher à une autre Chateaugué, une Chateaugué que la vraie Chateaugué fait éclater de toutes parts. Qui veut d'une Chateaugué passionnante, peut-être même passionnée? Plus j'y pense, plus je pense qu'il valait mieux qu'elle ne revienne pas : Chateaugué dans ma chambre n'arrive pas à la cheville de Chateaugué dans mon coeur, dans ma tête et dans mon passé.[720]

La mort de Chateaugué, son suicide grotesque, pathétique,

---

[718] Ibid., p. 213.

[719] Ibid., p. 299.

[720] Ibid., p. 177.

touchant, n'est alors qu'une formalité, une nécessité à la fois sur le plan du récit et par rapport à la psychologie de Mille Milles. Ce n'est pas qu'il faille voir en lui un dur, un meurtrier; mais il ne faut pas non plus le tenir simplement pour quelqu'un qui se serait émancipé du pouvoir et de l'influence des mots. La tragédie de Chateaugué est aussi la tragédie de Mille Milles, qui ne sort pas victorieux du combat entre lui et Chateaugué, de ce combat où s'affrontent deux conceptions du monde, la sienne, réaliste, et celle de Chateaugué, idéaliste. La mort de Chateaugué représente pour Mille Milles la même défaite, la même victoire, que la mort de Constance Chlore pour Bérénice : l'échec de l'idéal de pureté dans la vie réelle, échec dont il faut accepter la responsabilité entière; mais en même temps le maintien de l'idéal dans le monde de la mémoire, en ce monde à l'abri du réel. Et c'est cette idée qui est reprise et clarifiée dans Les Enfantômes.

Vincent et Fériée

La quête se révèle à la fois par la recherche de la pureté et par le conflit s'instituant entre les deux partenaires qui partagent la quête. Un monde de rêve est évoqué, et il est mis en valeur par le conflit entre un personnage qui est forcé d'y renoncer et un second qui y

tient tant qu'il en meurt.

Mais il n'y a pas de véritable conflit entre Vincent et Fériée. Tous les deux reconnaissent que Fériée va mourir et que Vincent survivra à la désunion fraternelle. Mais comme dans l'Avalée des avalés et Le Nez qui voque le narrateur se sent coupable de la mort de sa compagne. Il reçoit par exemple une lettre d'elle lui demandant de lui venir en aide. Il ne peut pas répondre :

> C'était clair, quelles mains tendues. Je n'ai pas répondu, j'aurais bien voulu, je n'ai pas pu. J'ai commencé trente lettres, fini quatre, toutes au panier. Est-ce une parmi la foule des petites trahisons qui ont précipité sa chute, petite parce qu'elle était tellement petite que les grosses ne pouvaient pas lui faire mal?[721]

Vincent est coupable parce qu'il trompe Fériée avec d'autres femmes, avec Sharon par exemple :

> J'étais sans nouvelles de Sharon, et ça me faisait tellement souffrir que je l'appelais ma soeur, et même, pour lui forcer le coeur, ma vraie soeur, ma soeur avec un sexe, ma soeur libre, sans liens de parenté ni d'intimité. Et que je laissais crever Fériée dans sa Folle Pentecôte.[722]

Vincent n'est pas méchant, mais il sait qu'il ne peut pas agir autrement. Fériée ne l'en blâme pas. Dans un moment de tendresse elle lui dit, avec une certaine clairvoyance :

> --Toi aussi tu es plus fort que moi, va. Quand tu me serres tu me brises. Serre encore, serre-moi jusqu'à ce que tu me trouves assez brisée pour toi.

---

[721] Les Enfantômes, p. 223.

[722] Ibid., p. 268.

> C'était complètement incohérent comme dialogue mais ça avait du sens, tellement de sens que ma tête tournait à force de comprendre.[723]

En un sens tout est réglé d'avance, comme si les deux personnages étaient conscients du rôle qu'ils avaient à jouer dans le récit, et le jouaient le mieux qu'ils le pouvaient :

> C'est me demander l'impossible que de croire qu'elle m'en veut de ne pas souffrir autant qu'elle. Elle trouve bien tout ce que je fais depuis toujours, ce n'est pas vrai qu'elle me parle comme à un traître tout à coup, si près de la fin. [...] Je la prends sur mes bras, elle me prend par le cou, on y va. Elle m'appelle encore son bon Vincent. C'est là que je vois qu'elle ne me lâchera pas, jamais, qu'elle est trop gentille pour faire ça, même à moi, si comique, si léger que je ne me fais pas mal, même quand je tombe au fond de l'enfer.[724]

Il n'y a rien d'étonnant à cette tendre complicité dans la mort de Fériée. Le refuge de choix du couple c'est la Ferrière, la ferme de l'enfance. Ligués contre la femme de Vincent, contre Madeleine et Alain, le frère et sa soeur y sont aussi heureux que Chateaugué et Mille Milles dans leur chambre froide, que Bérénice et Constance Chlore dans leur columbarium. Quand Vincent se sent menacé par les autres, il demande à Fériée de l'accompagner à la Ferrière, et l'assentiment de sa soeur ne se fait pas attendre :

> J'ai été trouver ma Mielle et j'y ai dit viens on v'aller passer une coupe de jours à la Ferrière. Elle a dit oui je m'habille, cinq minutes après on était en route, avec elle ça ne traînait pas, pas

---

[723] Ibid., p. 153.

[724] Ibid., p. 280.

> d'affaire d'hésitations, de tergiversations, de mûres réflexions.[725]

Mais que trouver à la Ferrière, en dehors des souvenirs un peu fous d'une enfance et d'une mère chéries? Un autre mode d'existence : ce ne sont pas des souvenirs que l'on y cherche, c'est la mémoire même, la mémoire vivante :

> C'était, avec les branches touffues qui pendaient jusqu'à terre et qui se mélangeaient, cent rideaux parfumés qu'il fallait ouvrir, l'un presque tout de suite après l'autre, sur une autre centaine. C'était les limbes de ma soeur, c'est là que je l'ai enterrée comme elle me le demandait chaque fois qu'on venait, avec un drôle d'air, comme si elle avait eu hâte, tellement on se sentait bien, d'y venir pour de bon.[726]

Ce sont de tels passages qui nous font dire qu'il n'y a presque pas de drame dans Les Enfantômes, qu'il n'y a pas de véritable quête parce que le but de la quête a déjà été atteint. Tout se passe au passé, personne n'a de rancune ou d'angoisse féroces, comme dans l'Avalée des avalés ou Le Nez qui voque. Il y aurait seulement dans ce dernier roman les éléments d'un drame possible, juste assez d'indications pour orienter le lecteur vers cette virtualité. Vincent, déjà marié avec Alberta sans qu'ils se soient appartenus, tombe amoureux de Madeleine; il arrive à consommer cet amour et, heureux, se confie à sa soeur qui lui dit :

> Le vent tourne et les ice-cream castles in the air vont tomber en pluie. Comme rien de vivant ne reste immobile et que ça a fini de monter, ça va commencer

---

[725] Ibid., p. 127.

[726] Ibid., pp. 201-202.

à baisser. Tu comprends-tu, vieille Branche?[727]

Et Vincent de s'empresser de signifier son congé à Madeleine; et Madeleine, une journée de chaleur suffocante, d'aller se baigner dans un étang, croyant se faire piquer par une barbe de poisson. Seulement, ce n'en était pas une, mais un crampon en fer rouillé et Madeleine ne tarde pas à mourir. Quelques pages plus loin, par une journée de chaleur également suffocante, Vincent et Fériée vont se baigner; Vincent embrasse Fériée, et ressent ce même désir que Mille Milles avait ressenti à la vue du corps de Chateaugué :

> J'ai été étendu sur elle, et je l'ai sentie comme une femme, et je me suis senti comme un homme, et dans l'eau grasse qui les baignait encore j'ai senti nos peaux glisser entre elles comme si ça avait été nos viscères.
>
> --On pourrait-u se faire un enfant tu penses? Qui reste petit?
>
> Je n'ai rien su dire.[728]

Ne pourrait-on penser que l'enfant qui restera toujours petit sera Fériée, qui restera toujours pure dans le souvenir de Vincent, toujours fidèle à elle-même? Car tout de suite après ce baiser sensuel Fériée est blessée et Vincent pense incontinent à l'accident mortel de Madeleine, pose sa bouche sur la blessure et en suce tout le sang. Il l'amène sa soeur à une pharmacie où on la désinfecte. Tout

---

[727] Ibid., p. 178.

[728] Ibid., p. 192.

semble bien aller. Cependant, Fériée ne manque pas de tomber malade tout de même, d'une maladie mystérieuse jamais identifiée, mais qui semble avoir une cause morale et spirituelle :

> Le pire progrès de son mal, qui la prenait pour une phase toujours plus longue d'un cycle plus régulier, ce n'était pas qu'il rendait complètement obscurs ses yeux de chatte siamoise, complètement instables ses petites jambes et intolérable la douleur dans sa tête, c'était qu'il s'étendait à son âme, changeait sa personnalité, c'est-à-dire le monde en ce qu'elle avait pu le recréer en lui imposant son rêve.[729]

Fériée meurt sans mourir, elle meurt comme si elle n'avait jamais été un être charnel, elle meurt sans agonie :

> On se donne un genre et on s'imagine, à mesure, avec ce que le hasard nous offre, une vie qui entre dans le genre qu'on a pris. C'est irréel, dans le genre pas tout à fait assez. C'est juste un peu vrai, juste un peu trop. C'est ainsi que ma soeur était encore couchée quand je suis arrivé. C'est ainsi que vers midi j'ai été voir si elle avait les yeux ouverts, et qu'elle les avait.
>
> --Comment ça va, ma tite Feuille?[730]

Fériée n'est pas morte, elle est entrée dans les limbes, non celles de la Ferrière, ni dans celles du souvenir, mais dans celles de la littérature, dans celles du roman ducharmien. L'auteur ne fait aucun effort d'ailleurs dans Les Enfantômes pour cacher qu'il s'agit d'un roman, au contraire. Les notes en bas de la page signés "R.D.", les allusions à Rivardville, la mise en valeur du pouvoir du

---

[729] Ibid., pp. 270-71.

[730] Ibid., p. 280.

souvenir idéalisant, et les citations (fictives?) de textes anciens, moyenâgeux, tout cela souligne que l'auteur des Enfantômes ne tient pas tant à lutter avec le réel, comme dans des romans précédents, qu'à faire l'apologie de la littérature, de son propre roman. Fériée elle-même exprime assez bien l'attitude de l'auteur :

> Non, elle aimait les livres comme si c'était du monde. Pour elle, des mauvais livres ça n'existait pas, comme du mauvais monde. Et pour elle c'était une façon de vivre que de voir les choses de cette manière.[731]

LE DENOUEMENT

Mise en perspective

La concision s'impose dans nos observations sur les dénouements que nous avons passés en revue. Il suffira, avant de présenter quelques conclusions sur la narration ducharmienne, de rappeler les aspects les plus importants--dont nous avons déjà indiqué les grandes lignes--des dénouements considérés, et de montrer l'évolution correspondante de la pensée de l'auteur. Nous nous demanderons, finalement, en quoi l'on peut parler du

---

[731] Ibid., p. 154.

"martyre" du personnage ducharmien.

Une remarque préliminaire s'impose. Nous avons le sentiment, an analysant les intrigues ducharmiennes, en analysant la quête du narrateur, d'analyser déjà en même temps le dénouement, tant la narration de Ducharme se caractérise par sa logique interne, associée avec cette impression de fatalité donnée au lecteur. La seule mort, le seul martyre un peu moins prévisible à signaler, c'est celui de Constance Chlore. Celle-ci meurt quelques paragraphes à peine après la constation amère chez Bérénice d'un échec, une fois reconnus les fatalités physiologiques et le caractère chimérique de sa quête. Mais même dans ces quelques pages la première réaction de Bérénice, après ses premières menstruations, c'est de chercher à préserver Constance Chlore de cette souillure. En d'autres termes, la mort de Constance Chlore, même si elle survient subitement, est préparée, annoncée par Bérénice qui n'hésite pas à tirer les conclusions claires de son propre échec dans la voie de la recherche de la pureté absolue, à les communiquer au lecteur et à les mettre en oeuvre. La mort de Gloria qui suit, qui répète en un sens la mort de Constance Chlore, à cette différence près que Bérénice se rend clairement coupable cette fois de la mort de l'amie, la mort de Gloria a donc déjà été en quelque manière prévue en même temps que la mort de Constance Chlore.

En vérité, ne pourrait-on pas dire que les premières menstruations de Bérénice, suivies de si près de la mort de Constance Chlore, établissent une fatalité qui règne sur les trois romans que nous avons traités? Chateaugué meurt après qu'elle est devenue un fardeau pour son ami. Avant qu'elle ne meure, elle aussi a ses premières règles et son suicide ne tarde pas à suivre. Mais ce n'est pas tant le thème du sang menstruel qui est important dans le récit ducharmien : c'est la perte de l'innocence que cela signifie, la victoire du "titan", l'écrasement de l'être idéaliste par le réel, l'échec inévitable de la quête, ou du moins l'échec de la quête dans son affrontement du réel, l'échec de la quête impuissante à imaginer une issue, l'échec de la quête de l'amie fidèle à l'idéal de la quête, mais qui, fragile, sans défense contre le monde, doit être mise à mort, ne serait-ce que pour les besoins de la vraisemblance, de la logique du récit.

La mort de Chateaugué semble cependant représenter la clôture du récit, encore que nous ayons présenté le martyre comme une ouverture, un renouvellement. L'intérêt principal d'une étude des Enfantômes tient dans celle d'un dénouement présenté cette fois comme le point de départ du récit, comme son commencement. En effet, la fatalité conduisant le récit ducharmien est plus claire dans Les Enfantômes que dans les autres textes, puisque la mort est précisément annoncée dès le début, puisque le récit commence par une sorte de

clôture, puisque l'espoir de vaincre, qui caractérise le commencement des autres récits de Ducharme, est nié d'emblée dans ce dernier roman. En même temps, c'est dans Les Enfantômes que le martyre du personnage innocent est symbole d'espoir et de foi renouvelée. De quelle foi? il serait difficile de le dire avec précision : foi de Vincent dans le souvenir de sa soeur, foi de Vincent ou de Ducharme dans le pouvoir du récit de faire revivre les morts, foi, peut-être, de Ducharme dans la nécessité et l'authenticité de la quête de la pureté et de l'innocence, foi de Ducharme non dans l'efficacité de la quête, mais dans sa noblesse. Car l'espoir, ou la foi, aussi bien que l'échec, est infiniment renouvelable, est une vertu qui dépasse l'opposition de la liberté et de la nécessité, du réel et de l'idéal, de la pureté et de la souillure.

Un seul dénouement

C'est à la lumière de ces observations qu'il faut reprendre les dénouements de Ducharme. Ce sont, bien sûr, des dénouements qui se ressemblent. D'une part, il y a Mille Milles, Bérénice, Vincent, les personnages forts, cyniques, les narrateurs qui voient plus loin que la simple fidélité à l'idéal de la pureté, ceux qui peuvent, par leur plus grande force en tant que personnages et par leur

clairvoyance de narrateurs, mener le jeu, diriger le partenaire. Ce sont des personnages qui, tout en tenant à l'idéal de la pureté, reconnaissent sa fragilité extrême, et qui donc visent--au-delà de la stricte observation d'un code de conduite conforme à l'idéal, au-delà d'une attitude et d'un langage associés avec la pureté, au-delà des actes somme toute symboliques--à la recréation de la pureté sous forme de souvenir, à la mise en place d'un idéal de pureté virtuel, mais aussi d'un idéal qui possède en même temps certaine vertu existentielle, qui a une vie autonome, à l'abri du réel.

D'autre part il y a Gloria, Constance Chlore, Chateaugué et Fériée, les pures, les faibles, les personnages attachants, fous, fougueux, pathétiques, voués à la mort. Autant le narrateur est lucide, autant son amie est aveugle, incapable de voir la fatalité qui la menace, et partant impuissante à se soustraire à la mort. Ce qui ne veut pas dire que l'amie innocente ignore le destin qui l'attend. En plus d'une fatalité du récit, il y a le fatalisme du personnage, le fatalisme de Constance Chlore qui prévoit sa mort, le fatalisme de Fériée qui se laisse mourir, le fatalisme de Chateaugué qui garde avec elle sa robe de mariée pour ne s'en servir qu'une seule fois. Mais ce fatalisme n'est pas de la lucidité, il tient plutôt à des pressentiments, il n'est pas certitude, mais angoisse, volonté de ne pas savoir, de ne rien savoir. D'où

l'impression donnée du martyre du personnage : non pas de son suicide, parce qu'il n'est pas exact de dire qu'il se tue. Il n'y a pas non plus assassinat, puisque ce sont, en fin de compte, des personnages qui consentent à être des victimes, dans l'intérêt à la fois du partenaire et du maintien de l'idéal de pureté. Ce sont des personnages qui acceptent d'illustrer leur foi par leur mort.

Il est donc deux séries de personnages susceptibles d'être mis en parallèle, mais aussi, dans les dénouements mêmes, des caractéristiques semblables, ou plutôt, le déploiement d'une même mise en scène. Il faut premièrement qu'il y ait un élément de culpabilité chez le personnage narrateur. Il faut que le lecteur comprenne que c'est précisément à cause de la veulerie, de la légèreté et de la souillure du narrateur que meurt la compagne fidèle. Ce n'est pas que, sans la culpabilité du narrateur, la compagne eût pu être sauvée, que le martyre lui eût été épargné. L'amie fidèle est condamnée à la déchéance dans la même mesure que le narrateur, elle n'est pas un être à part, elle est sujette aux mêmes fatalités que le narrateur.

Mais la véritable culpabilité du narrateur n'est pas de causer la déchéance de sa compagne, c'est d'être l'occasion de sa mort. Nous ne disons certes pas qu'il soit la cause efficiente de sa mort. Mais il est bien l'occasion de sa mort dans la mesure où, acceptant lui-même l'abandon de l'innocence, ou de la quête de l'innocence, il crée la

nécessité de la mort de la compagne; car si elle ne mourait pas, elle devrait suivre le narrateur dans sa déchéance, elle devrait prendre sur elle la responsabilité de la disparition du dernier témoin de la pureté, non pas, comme pour le narrateur, de l'acceptation pour elle-même de la déchéance, en la conviction que le but de la quête demeure toujours possible, mais la responsabilité du renoncement définitif à la quête, de l'acceptation d'un monde rendu absurde par l'absence de la quête.

La compagne fidèle est donc mise dans une position intenable et doit mourir : selon les impératifs du récit ducharmien, de ce récit fondé sur la foi dans la quête et dans son issue heureuse, la compagne n'a d'autre choix que d'assumer son destin, de bien jouer son rôle. Mais le narrateur a, lui aussi, un rôle à jouer dans la mort de celle-ci, et non pas seulement celui d'en être à l'origine. Il doit accepter la responsabilité de cette mort, sans quoi elle n'aurait pas de sens, et ne serait pas un martyre. En acceptant la responsabilité de la mort de Constance Chlore, Bérénice n'agit pas selon les lois de la justice immanente : sa responsabilité est à la fois éthique et mystique. Ethique non pas dans le sens de la moralité conventionnelle. Ethique plutôt dans un sens existentiel, dans le sens où la vérité, la justice, ne valent que par l'engagement que l'on prend vis-à-vis d'elles. Bérénice agit un peu comme le Hugo des Mains sales : ce qu'il dit à la fin de la pièce n'est

pas vrai, il n'est pas vrai que son meurtre ait été un acte politique. Mais cela devient vrait parce qu'il le dit, cela est vrai parce qu'il veut que ce soit vrai; c'est parce qu'il accepte la responsabilité de ce mensonge que ce dernier devient vérité. De même, c'est parce que Bérénice accepte, recherche, réclame la responsabilité de la mort de Constance Chlore que cette mort peut prendre un sens. Elle a désormais le sens d'un martyre, c'est-à-dire le sens d'une mort créatrice de valeurs, d'une mort par laquelle l'idéal devient vrai.

Ne disons pas du Nez qui voque que cette responsabilité y est rejetée. Il y a des apparences de rejet. Mais quand Mille Milles dit, après le suicide de Chateaugué, "Hostie de comique", se réfère-t-il à Chateaugué ou à lui-même? Tout laisse penser que ces derniers mots de Mille Milles sont amers, et que c'est à lui-même qu'il s'en prend. Il n'y a pas seulement ce que nous avons dit de l'opposition entre son système de valeurs et celui de Chateaugué qui nous le fait penser. Après avoir annoncé à Chateaugué qu'il n'allait pas se suicider, il observe sa réaction de désespoir :

> Elle respire encore. Elle est crispée et roide comme un chien qui vient de mourir. Enfin! tout est fini. Tout ira bien maintenant qu'elle ne crie plus. Ce n'était qu'une crise. Tout va bien. J'ai un emploi. Je suis utile à la société. Je n'ai plus besoin d'attendre les grâces de Questa pour manger. Hostie de comique![732]

---

[732] Le Nez qui voque, p. 190.

Ailleurs Mille Milles utilise la même phrase, ou à peu près, dans des circonstances que nous avons vues :

> Bientôt le danger [de l'exaltation de la joie de Mille Milles], dont Chateaugué se sent menacée à cause de mes discours, emplit la chambre, m'enveloppe. J'ai peur. J'éprouve la même peur qu'elle. Soudain, c'est comme si j'étais elle. Hostie de lesbien![733]

Tout semble indiquer donc que la phrase de Mille Milles, employée à plusieurs reprises dans des situations où il se sent en faute, représente une sorte d'aveu ironique de sa culpabilité à l'égard de Chateaugué, une sorte de revendication de cette culpabilité plutôt qu'un commentaire cynique sur la faiblesse de Chateaugué.

Quant à Vincent, son récit n'est en vérité qu'une apologie de la mort de sa soeur. Mais en même temps c'est un aveu mystique, mais somme toute assez clair, de son rôle dans la mort de Fériée. Est absente de cette apologie l'amertume des récits précédents de Ducharme. Sont également absentes de ce dernier roman l'âpreté, la hargne des textes antérieurs. Est absent de ce dernier récit, finalement, le doute sur la nature véritable du martyre romanesque de Ducharme. Car dans ce dernier récit il devient manifeste que le martyre par lequel est assuré le dénouement du roman de Ducharme contient en lui l'essentiel de la conception romanesque de l'auteur.

---

[733] Ibid., p. 214.

Evolution du dénouement

Il n'y a pas de véritable évolution dans le dénouement de Ducharme, du moins en ce qui concerne les composantes de base de ce dénouement. Pour préserver un idéal de pureté et d'innocence, un personnage simple, naïf, mourra sous les yeux, et, en un sens, de la main de son ami, de son protecteur. Il n'est que deux aspects de ce martyre qui changent. Le premier, c'est certain adoucissement dans la présentation et le traitement du martyre. Tout se passe comme si Ducharme, en écrivant Les Enfantômes, avaient voulu signifier au lecteur une sagesse acquise, la diminution du féroce désir de savoir, de créer, qui caractérisait Bérénice et Mille Milles mais qui est absent du récit de Vincent. En même temps il y a la mise en lumière du sens véritable de son roman par Ducharme, la mise en valeur aussi des limites et des possibilités de son roman. Les Enfantômes sont, autant qu'une continuation, une tendre remémoration des hauts et des bas, du sublime et du désespoir de l'Avalée des avalés et du Nez qui voque.

Ce faisant Ducharme ne nous a-t-il pas révélé la nature foncièrement romanesque du martyre de ces personnages? Romanesque dans le sens, bien sûr, où le martyre assure le dénouement d'un roman. Mais romanesque aussi dans un sens plus large, romanesque dans le sens du romantisme, de la

fantaisie, de l'extravagnce, du sublime, du tragique, romanesque dans un sens éternel. Ce ne sont pas seulement l'innocence et la pureté du personnage qui sont mises en valeur; ce n'est pas seulement le but de la quête du narrateur qui est atteint par le martyre. Sont perpétués aussi le pathétique des personnages, la nostalgie de la liberté heureuse de l'enfant, sont revendiqués des souvenirs associés tant avec certains moments privilégiés de la vie qu'avec l'expérience d'une littérature fondée sur les grandes émotions et le mépris du quotidien. Ce sont des moments que Vincent définit assez bien :

> Je me sens mal moi aussi, mais ça ne me fait rien, je suis trop attentif à la douleur de ma soeur. J'aime ce point faible où le mal a pu s'implanter, j'aime cette tempête qui a pu troubler son air lisse. Cette électricité dont elle est chargée, je l'attends, comme un paratonnerre passionné. Je ne peux pas dire ça autrement. Je m'ouvre, je me tends, j'aspire, viens souffrir dans moi. Je ne peux pas dire ça autrement.[734]

Il n'est pas étonnant que Ducharme réussisse aussi bien en tant que dramaturge et cinéaste qu'en tant que romancier. Les morts de ces personnages sont de véritables moments de théâtre, des scènes savamment préparées dont l'intensité, la nécessité et la justesse font penser aux dénouements du Dialogue des carmélites, des Mains sales, ou de l'Annonce faite à Marie. Mais il faudrait, dans notre conclusion, pousser plus loin notre analyse de l'esthétique du martyre chez Ducharme, et nous interroger sur son sens ultime.

---

[734] Les Enfantômes, p. 145-46.

CHAPITRE III : CONCLUSION

CONCORDANCES

Peut-être avons-nous suggéré que l'écriture ducharmienne était chose excessivement logique par notre affirmation que le narrateur devrait survivre au récit, ne serait-ce que pour raconter la mort de l'autre. Il est certain que l'un des problèmes du récit du martyre est celui du point de vue narratif. Le récit du martyre est aussi témoignage sur le martyre, et le témoin peut difficilement être celui qui meurt, à moins que, relatant sa propre histoire, il ne laisse la parole à un personnage qui se charge de raconter le moment suprême.

Ce n'est pas ce qui advient chez Ducharme, dont les narrateurs se dirigent, en la compagnie d'un autre, vers le martyre, mais pour se dérober à la dernière minute et laisser se sacrifier cet autre. Ce seront donc ces narrateurs qui raconteront le martyre, s'en approcheront, en seront, en un sens, la cause, mais ne le subiront pas.

Sans doute ce qu'il y a de plus frappant dans ces romans est la division entre deux partenaires qui se répète d'un

récit à l'autre, et par laquelle chacun de ces personnages assume une fonction dans le récit. Cela doit s'entendre à trois niveaux. Au niveau du personnage même, cette opposition entre qui subit le martyre et qui y échappe, ou le refuse, éclaire l'exploration de la quête de l'innocence, tout en mettant en valeur certaines contraintes du récit du martyre. Au niveau de la narration du martyre, est assurée la clarté du récit par l'association du narrateur avec le personnage qui survit au martyre et par la mise à mort du personnage pur, mais muet, qui demeure fidèle à l'idéal qu'il a appris, précisément, du narrateur. Enfin, au niveau de la pensée du roman, doit être abordée la question assez subtile de l'identification de l'écriture avec le martyre, de l'identification de la quête de l'innocence et de la pureté avec l'expérience romanesque.

LE PERSONNAGE

Au niveau du personnage est représentée, grâce à la lucidité du narrateur, mais aussi par sa déloyauté envers sa compagne, l'impossibilité d'une fidélité, sans compromis et sans nuance, à la quête de l'innocence. Peut-être faudrait-il revenir à certaines des remarques de Simone de Beauvoir, qui évoque la liberté innocente de l'enfant, la liberté angoissée de l'adulte, et l'hypocrisie de l'adulte qui porte

un masque, celui de la mauvaise foi, pour se cacher à lui-même sa déchéance et la véritable nature de sa liberté. Selon ce schéma, le narrateur ducharmien se situe du côté de la liberté angoissée, bien qu'il conserve la nostalgie d'une enfance heureuse qu'il vient tout juste de perdre. Du côté de l'innocence intacte, mais menacée par une puberté imminente, se situe la compagne fidèle, au seuil de ce passage, déjà effectué par le narrateur, entre l'innocence et l'angoisse.

Fériée n'échappe pas à cette fatalité : à l'époque de la rédaction des Enfantômes, le dialogue entre l'innocence et l'angoisse est déjà si bien institué dans l'oeuvre de Ducharme, la sensualité féminine si absente chez le personnage que nous n'hésitons pas à la placer du côté de l'enfant, avec Constance Chlore et Chateaugué et, jusqu'à un certain point, avec une Gloria à toujours étrangère à la tentation et à la caresse de l'homme. Toutes les quatre sont préservées en ce sens de l'atteinte de la sexualité et en même temps de la honte et de la culpabilité de l'âge de raison.

L'élément décisif chez ces personnages c'est l'intervention du corps, ou plutôt de de cette fatalité corporelle, qui est aussi une fatalité temporelle, nous faisant franchir le seuil de l'adolescence et nous apportant l'angoisse. Le narrateur est déjà du mauvais côté de ce seuil, mais, en dépit de quelques velléités de justification

de lui-même de la part de Mille Milles, le narrateur n'est pas hypocrite; son innocence est perdue, mais sa bonne foi demeure intacte. Dès lors il n'a d'autre moyen de préserver l'idéal de l'innocence et de l'atteindre sous une forme virtuelle, que de susciter le martyre de sa compagne. Non pas de l'exécuter froidement, et ainsi de perdre la vertu de sa mort, mais de la mettre dans une position où elle doit accepter la mort, qu'elle se tue pour échapper au destin, ou qu'elle se laisse mourir afin de ne pas perdre cette innocence qui a déjà été perdue par le narrateur. Elle perpétue de la sorte l'idéal de la liberté heureuse, idéal qui sera dorénavant l'apanage du narrateur, dépositaire en quelque sorte de la pureté de sa compagne, mais dépositaire seulement dans la mesure où il accepte et entretient sa culpabilité envers elle, parce qu'il est dépositaire d'un idéal qui n'a de vie que celle du souvenir.

LA NARRATION

Sans doute ce qui rend l'expression de ces idées plus facile, et plus claire l'exposition de cette mise en scène et de ce dénouement chez l'auteur, c'est le fait que le narrateur est également coupable, tout en faisant preuve de bonne foi par la reconnaissance de sa culpabilité. Nous avons rencontré chez Langevin et Aquin des martyres beaucoup

moins clairs, et dont le manque de clarté venait d'une narration souvent ambiguë. Ambiguë surtout en raison d'un certain manque de franchise chez le narrateur. Dans Poussière sur la ville par exemple, le lecteur peut se demander si c'est Madeleine ou si c'est Alain Dubois qui est le martyr. La première meurt effectivement, et sans doute sa mort représente-t-elle une sorte d'ouverture, du moins dans le sens où elle donne à Alain l'occasion de faire valoir son énigmatique éthique personnelle; mais celui-ci peut également être tenu pour martyr puisqu'il cherche à se dévouer corps et âme à la communauté de Macklin. Il y a par ailleurs une comparaison intéressante à établir entre la manière de Mille Milles d'amener la mort de Chateaugué et celle d'Alain Dubois de conduire à la mort de Madeleine. Le premier reconnaît sa culpabilité et fixe ainsi le sens de la mort de sa compagne. Alain Dubois, lui, n'est pas entièrement conscient de son rôle dans la mort de sa femme et essaie ainsi de renouveler le martyre de celle-ci par le sien. Madeleine est la martyre de l'amour romanesque; Alain est martyr en raison de son dévouement aux habitants de Macklin. Cependant il est aussi martyr dans le sens que nous avons précisé, c'est-à-dire dans le sens où il conçoit son sacrifice comme un sacrifice amoureux, comme une soumission sans conditions, masochiste, à tout un village. Mais c'est là un sens qu'il faut dégager de la narration de Langevin, et, certes, il serait possible d'envisager d'autres interprétations. Par contre, chez Ducharme le

narrateur détermine le sens de la mort de son amie et en quelque sorte contraint le lecteur à accepter cette interprétation, à moins que celui-ci ne prenne le parti de nier que le texte possède un sens.

Nous pourrions reprendre semblable comparaison à propos d'Aquin. Le narrateur aquinien cherchait, au-delà de la mort de l'autre, à créer un monde de rêve dans lequel il pourrait vivre, ou plutôt renaître en tant qu'être pur préservé de l'usure du temps et du réel. Mais ce narrateur non plus n'est pas entièrement lucide; d'où les confusions narratives chez Aquin. Car le narrateur cherche à vivre lui-même dans ce monde de rêve qu'il cherche à créer par la mort de l'autre, il cherche à posséder ce monde "dans une âme et un corps".[735] Refusant d'admettre l'échec inévitable, il a recours à ce que nous avons appelé une mauvaise ironie, une ironie de nécessité, une ironie de mauvaise foi qui se reflète dans une confusion narrative dont la nécessité et le pouvoir esthétique sont discutables.

Le narrateur de Ducharme, par contre, peut mettre en scène la mort symbolique, il peut créer le martyre, parce

---

[735] Voir "Adieu", dernier poème d'Une Saison en enfer. Il est intéressant de comparer la tentative de possession du monde de Rimbaud et celle d'Aquin, surtout pour faire ressortir une différence majeure : le manque de clairvoyance, le manque de conséquence chez Aquin.

qu'il a déjà accepté la souillure du monde, déjà accepté l'impossibilité pour celui qui a atteint l'âge de raison de créer un monde de rêve, ou plutôt de remplacer le monde réel par un monde d'innocence. Autant dire que le narrateur ducharmien, lucide, dont la bonne foi est plus grande que celle du narrateur aquinien, a accepté, avec la souillure du réel, la correspondance romanesque de celle-ci, la loi de la vraisemblance. Le narrateur ducharmien accepte la contrainte du roman aussi bien que celle du réel, se tient en deçà de ce qui peut se dire dans le roman, dans les limites des contraintes du réel. On a l'impression qu'Aquin cherche à dépasser la condition humaine, tandis que Ducharme tente plutôt d'assumer la tragédie de l'homme.

L'ESTHETIQUE

Il serait difficile de méconnaître que Ducharme a vécu une expérience romanesque assez singulière, expérience résumée à bien des égards par Les Enfantômes. Dans les premiers romans de l'auteur nous voyons le romancier lutter farouchement, sauvagement parfois, pour exprimer une certaine conception de la vie. Entrent dans cette conception des parts égales d'idéalisme et de pragmatisme, d'espoir et de fatalisme, de tendresse et de cruauté. Mais le texte n'est pas simplement le reflet fidèle des idées de

l'auteur. Il répond aussi au souci de leur donner une expression esthétique appropriée, car le romancier, comme Mille Milles, a besoin des hommes, il écrit pour les autres.

Ce désir de chercher dans le roman à la fois à se connaître et à se faire connaître donne lieu à une éthique et à une esthétique particulières. L'éthique ducharmienne est sans doute existentielle et créatrice de valeurs. Elle est existentielle par la responsabilité acceptée vis-à-vis de l'autre. L'admission de cette responsabilité répond à la formulation existentielle qu'en donne Pour une morale de l'ambiguïté que nous n'hésiterons pas à citer à nouveau pour faire le point sur l'existentialisme "ducharmien" :

> J'ai essayé de le montrer dans Pyrhhus et Cinéas : tout homme a besoin de la liberté des autres hommes et, en un sens, il la veut toujours, fût-il tyran; il lui manque seulement d'assumer les conséquences d'une telle volonté.[736]

Ducharme semble accepter cette observation relative au besoin que l'on a des autres ou de la liberté des autres. Là où il prend ses distances par rapport à l'existentialisme, c'est par le droit que s'arrogent ses personnages de dominer autrui, de lui réserver la mort même, tout en se justifiant par l'acceptation de la responsabilité de leur conduite. Il y a là plus qu'une différence entre Ducharme et l'esprit de l'existentialisme. L'acte d'apporter la mort à l'autre doit se comprendre comme

---

[736] Pour une morale de l'ambiguïté, p. 100.

l'aboutissement de la recherche de la pureté, de la quête de l'absolu, et en même temps comme l'expression la plus achevée d'une esthétique romanesque. Ducharme ne remet jamais en question la volonté de Bérénice, de Mille Milles et de Vincent de rejeter le réel et de vivre dans un monde à part. Le personnage ducharmien accepte la responsabilité de ses actions, il est vrai, mais dans un sens entièrement étranger à l'existentialisme sartrien, soucieux avant tout de jeter les bases d'une action pragmatique dans le monde.

Ce qu'il y a de remarquable dans le roman de Ducharme c'est donc cette compatibilité apparente entre la bonne foi existentielle et la quête de l'absolu. Bien que celle-ci soit dénoncée par les existentialistes athées, Ducharme ne semble pas avoir de problème à l'adapter aux critères d'authenticité et de lucidité existentiels. Il y parvient en renchérissant sur le concept existentiel de responsabilité personnelle : plutôt que d'accepter simplement cette responsabilité, il met en scène des personnages qui cherchent à se rendre coupables par une conduite cynique. Ceux-ci, plutôt que de tenter de dominer l'autre, entreprise sans espoir, cherchent à rendre inévitable la mort de l'autre, à créer en quelque sorte une responsabilité claire, transcendante, là où avant il n'y avait qu'ambiguïté. Et cette conduite sera rachetée par une esthétique romanesque fondée sur la recherche de l'innocence.

C'est ainsi que Ducharme en vient à se placer, en fin de compte, aux antipodes de la pensée existentielle. Citons cette observation de Simone de Beauvoir :

> Déclarer l'existence absurde, c'est nier qu'elle puisse avoir un sens; dire qu'elle est ambiguë, c'est poser que le sens n'en est jamais fixé, qu'il doit sans cesse se conquérir [,][737]

Ducharme fait de cette proposition un usage très personnel et sans doute non prévu par cet auteur. Tout se passe comme si Ducharme jugeait que la foi et l'idéalisme sont absurdes, parce qu'ils ne possèdent pas de sens en dehors de la religion ou de l'idéologie. Mais, plutôt que d'abandonner la foi il cherche à lui donner un sens défini par l'accomplissement d'actions éclatantes, dépourvus d'équivoque. C'est ainsi qu'il essaie de faire de l'innocence de l'enfant l'objet d'une une foi vivante. Il ne rejette donc pas la foi, il essaie plutôt de la réhabiliter. Pour donner un sens à sa foi dans l'innocence, Ducharme, fortement influencé par la pensée existentielle, détourne celle-ci de son sens premier et s'en sert pour élaborer une esthétique du martyre, esthétique par laquelle la quête de l'innocence et de la pureté est justifiée par une éthique existentielle fondée sur le rejet des valeurs conventionnelles, la bonne foi et la responsabilité personnelle.

---

[737] Ibid., p. 180.

L'IRONIE DE DUCHARME

Le mot de la fin sur Ducharme ne serait-il pas dans la reprise de la notation de l'ironie imprégnant chez lui le récit du martyre? Ironie non pas dans une acception conventionnelle, bien qu'une telle ironie ne soit pas absente chez lui, s'il n'hésite pas à ironiser sur la société contemporaine, la religion ou l'idéologie régnante. Ironie pas davantage dans le sens de l'ironie romantique, parce que les jeux de mots et la création d'une langue personnelle chez cet écrivain n'ont de sens que dans le contexte d'un récit qui n'est aucunement animé par l'esprit de jeu. L'ironie de Ducharme est une ironie métaphysique, fondée sur le paradoxe, mais en même temps une ironie assez simple et si fondamentale qu'elle peut se passer des subtilités que nous avons relevées chez Aquin.

Il y a un paradoxe fondamental dans l'oeuvre de Ducharme : on ne peut s'assurer de la pureté, de l'innocence, de la liberté que par la mort. La pureté de l'enfant est à jamais compromise par l'entrée dans le monde adulte. Certains personnages se trouvent en-deçà du seuil : Constance Chlore, Chateaugué et, dans le sens au moins où elles sont préservées de la sexualité adulte, Gloria même et Férïée. Ces personnages ne sont pas entièrement conscients du danger qui les menace. S'ils l'étaient ils seraient déjà des

adultes, la conscience de la pureté chez l'adulte ne venant qu'avec la perte de l'enfance. Et il n'est rien d'étonnant à ce que ces personnages meurent : ils étaient originellement voués à la mort, soit à la mort représentée par la perte de l'enfance, soit à la mort réelle à laquelle les destine le narrateur. Mais cette mort est aussi, dans un sens, une ouverture, car si les enfants ne ressuscitent pas, leur mémoire, perpétuée par l'écriture, survit par la vertu de leur mort.

Ce paradoxe en entraîne un autre, celui du narrateur. Celui-ci est à l'origine de la quête, c'est son intelligence qui anime la quête, c'est lui qui en propose le but et établit les modalités de la quête. En même temps c'est lui qui sait que la quête est chimérique, c'est lui qui, presque au même moment qu'il institue la quête, en vient à comprendre que son but est hors d'atteinte.

Il faut se rappeler que le but de la quête est profondément conservateur. Conservateur assurément dans le sens de la conservation voulue de l'enfance, associée avec la pureté. Mais conservateur aussi en raison des moyens mis en oeuvre pour atteindre ce but de la pureté, car la conduite du narrateur et de sa compagne est conçue en fonction du désir de maintenir séparés le monde innocent, irrationnel de la pureté enfantine et le monde rationnel de l'hypocrisie adulte. Le narrateur se rend compte de la nécessité d'accepter le monde adulte, ce qui, normalement,

impliquerait le rejet ou l'abandon du rêve de la préservation de l'enfance.

Une trahison complexe intervient alors pour épargner au narrateur la défaite totale. Non pas une trahison sans équivoque, le simple abandon de l'amie et l'acceptation sans réserves du réel, mais une trahison ambiguë. Ambiguë parce que, sans y être obligé, le narrateur exagère la gravité de sa trahison, ou plutôt la complique en prenant sur lui de causer la mort de l'amie, en même temps qu'il la trahit. Par cette trahison riche de significations il perpétue l'innocence de l'amie en l'affirmant, sur le plan éthique, en tant que valeur. Tout en la trahissant, il lui reste fidèle; tout en acceptant le réel il maintient toujours devant lui l'image de l'amie perdue.

Liberté qui ne peut survivre qu'en disparaissant, éthique de l'innocence fondée sur la trahison, pureté entretenue par les souvenirs d'un narrateur coupable, ce sont là des ironies ducharmiennes. Ce sont, en dépit des apparences, les ironies d'une certaine science du bonheur, d'une sagesse désabusée, résignée à la nécessité du compromis, mais d'une sagesse aussi qui conserve la nostalgie d'une innocence perdue, d'une sagesse irrationnelle, folle, d'une sagesse d'enfant qui sait encore refuser la raison de l'adulte.

Ne devrait-on pas admettre en définitive, que Ducharme est sujet, comme Aquin, à cette obsession malheureuse de

l'esprit rationnel qui fait que tout idéal, si exalté soit-il, doit composer avec l'esprit critique s'il veut survivre dans le roman? Ducharme est sans doute plus attachant qu'Aquin. Mais est-il foncièrement différent de lui? N'y a-t-il pas chez Ducharme, comme chez Aquin, et dans une certaine mesure chez Langevin, une même et puissante entrave, celle de la raison, de la raison qui leur défend de créer un martyre heureux, un martyre sans arrière-pensée ou sans équivoque? Et d'où viendrait ce empêchement? Autant de questions auxquelles il resterait à tenter de répondre en dernier lieu.

CONCLUSION GENERALE

CONCLUSION

CONCORDANCES

C'est la fréquence d'une thématique de la souffrance, de la mort et de la quête d'un absolu qui a déterminé notre approche du roman québécois contemporain. Nous avons choisi d'étudier les romanciers qui illustrent le mieux cette tendance et qui appellent en même temps notre thèse du martyre dans le dénouement romanesque. Ceci nous a exposé à des difficultés de deux ordres. Les romans que nous avons pris en considération ont été d'une interprétation malaisée, comme en témoignent nos états présents de la critique sur Langevin, Aquin et Ducharme. La difficulté d'interprétation tient sans doute aux éléments d'ambiguïté comportés par ces textes, éléments liés eux-mêmes à la recherche problématique du transcendant entreprise par chaque romancier. Mais ces difficultés de saisie des textes ont été aggravées par celle de trouver un langage critique qui rende clair un dénouement essentiellement paradoxal, un dénouement représentant une sorte d'ouverture, de continuation de la narration.

Aucun des textes que nous avons étudiés n'est exempt de

ces difficultés. Ils se distinguent, il est vrai, les uns des autres par les intentions de leurs auteurs et aussi par les implications que nous avons cru pouvoir en dégager. Dans Poussière sur la ville nous avons été surtout sensible à l'instauration, par la mort de Madeleine, d'une sorte d'éthique chrétienne d'où Dieu était absent. Cette éthique, fondée sur le sacrifice et l'amour du prochain, reste pourtant un peu suspecte. Tout en possédant une orientation nettement spirituelle, elle n'est pas animée par une foi eschatologique, c'est-à-dire par une foi orientée vers un but transcendant clairement défini. Elle n'a pas non plus une portée humaniste, le narrateur, en un sens, se concevant comme faisant partie d'une élite sur le plan de la sensibilité et méprisant quelque peu les habitants de Macklin. Et, en définitive, dans la conduite du docteur envers sa femme, conduite qui mène à la mort de celle-ci, nous avons pensé pouvoir déceler une intentionnalité cachée, une mauvaise foi qui n'est pas compatible avec la déclaration de foi de la fin du texte.

C'est l'analyse de Langevin qui nous a donné un premier aperçu de la difficulté d'être du martyre. Celui-ci est souvent à l'image du narrateur : incertain, hésitant, ambigu, sujet à compromis. C'est bien le cas d'Aquin. L'essentiel dans ses textes est, par la recherche d'une mort chargée de sens, de tenter de réaliser la disparition du narrateur et sa renaissance sous une forme idéale, intègre,

triomphante. Mais cette tentative, comme celle de Rimbaud, est vouée à l'échec dès le début, ce dont le narrateur aquinien semble devenir de plus en plus conscient. Nous avons relevé, dans Prochain épisode, cette suspension du récit par un narrateur incapable de créer ou d'accomplir l'assassinat transcendant dont il a besoin. Dans Trou de mémoire, apparaît le refus de la paternité d'un assassinat annoncé dans les premières pages du roman, mais qui s'avère impuissant à permettre au narrateur de franchir le seuil de la vraisemblance et d'entrer de plain-pied dans un au-delà de la mort, ou du martyre de Joan. L'Antiphonaire, où Aquin à bien des égards donne congé aux préoccupations des romans précédents, accuse l'obsession de la mort rédemptrice revenant hanter, par sa cruelle absence, la litanie des suicides des dernières pages du roman. Et dans Neige noire, où l'ironie prédomine, surtout au niveau de la pensée et de la structure du roman, le martyre de Sylvie et la résurrection de celle-ci dans la personne de Linda Noble sont évoqués d'une manière si peu claire que l'on peut se demander si ce n'est pas, de la part de l'auteur, un aveu de la futilité de la quête d'une existence de rêve.

Et, en fin de compte, nous venons de reconnaître chez Ducharme des martyres réussis jusqu'à un certain point, réussis dans la mesure où la mort de l'amie chérie est suivie de sa survivance dans la mémoire du narrateur, s'attachant à ce monde du souvenir qui est en même temps un

monde romanesque. Cependant, ne faut-il pas ajouter que la mort chez Ducharme n'est réussie que partiellement : ces martyres ne le sont pas intégralement; ce sont plutôt des martyres modestes, si on peut s'exprimer ainsi à propos d'un événement tragique. Modestes dans le sens où ils ne sont suivis que d'un bonheur virtuel, que seules la culpabilité et l'angoisse du narrateur sont capables de maintenir vivant. Modestes dans le sens aussi où ce sont des martyres sujets à caution, non pas en raison d'une mauvaise foi chez le narrateur, mais au contraire en raison de sa trop grande bonne foi, car c'est une bonne foi qui a quelque côté cynique, qui ressemble même parfois à de la cruauté, au mépris pour l'autre.

Aucun de ces martyres donc n'est vraiment heureux, clair, sans équivoque. Tous présentent ce caractère ambigu, partiel que nous venons de marquer. Et c'est sans doute en raison de cette caractéristique que la critique sur Langevin, Aquin et Ducharme est sujette à des conflits d'interprétation.

PROBLEMES CRITIQUES

Nous avons déjà suffisamment pris en compte la critique québécoise pour être au fait de ses problèmes

d'interprétation des textes, en même temps que de son groupement en écoles. Les deux tendances les plus marquées sont sans doute la critique chrétienne sur Langevin et la critique idéologique ou nationaliste sur Aquin. Bien que cette dernière ait revêtu plusieurs formes, marxiste, freudienne, sociologique et sémiotique, elle s'est signalée par le recours constant à la théorie de la colonisation pour surmonter la difficulté d'en venir aux prises avec les textes.

De tous les critiques qui figurent dans nos états présents, ce sont les critiques sémiotiques qui ont apporté la contribution la plus valable à la compréhension des romans considérés. Sans doute la valeur de la critique sémiotique est-elle inégale. Parmi les périls encourus, il faudrait signaler un enthousiasme pour des théories sémiotiques qui souvent l'emporte sur l'intérêt pour la chose littéraire; par ailleurs on peut regretter une assimilation souvent imparfaite de ces mêmes théories qui se traduit par des choix déroutants; et enfin relevons certaine inclination à forcer l'analyse, à passer un peu trop vite de l'analyse du langage, de l'écriture en tant que telle, à des interprétations qui ne découlent pas forcément de l'acquis de l'analyse. Ainsi se trouve-t-on obligé, dans un état présent de la critique, de distinguer les analyses suggestives, comme celles dues à un Alexandre Amprimoz ou à un René Lapierre, des critiques tendancieuses d'un Gilles de

Lafontaine ou d'un Pierre-Louis Vaillancourt.

On peut craindre en effet que très peu de critiques aient réussi à éclairer l'ambiguïté des textes, peut-être en raison d'un trop grand désir, d'un trop grand besoin de clarté. Ce besoin se décèle surtout dans la préférence accordée à des interprétations tranchantes, souvent de caractère idéologique, qui n'ont pas toujours eu une pertinence assurée à l'égard des textes, et donc à des interprétations qui ne réussissent donc pas toujours à convaincre le lecteur. L'origine s'en trouve dans un manque de clarté des romans eux-mêmes, dans l'absence chez le romancier d'une conception romanesque bien définie, d'une pensée romanesque sans équivoque. Nous rapellerons rapidement quelques-uns de ces éléments d'ambiguïté, à la source des difficultés de compréhension rencontrées.

L'EXISTENTIALISME

On pourrait difficilement soutenir que se reconnaisse une véritable pensée existentialiste dans le roman québécois. Il serait plus à propos d'évoquer un climat d'angoisse et d'incertitude règnant dans ce roman et s'exprimant souvent par des thèmes et des poncifs de l'existentialisme français. Dans le cas de Ducharme on dispose évidemment d'une

référence précise à Pour une morale de l'ambiguïté de Simone de Beauvoir, référence étayée par des signes évidents d'une influence directe sur les textes. Mais pour nous, une pensée existentielle dans le roman se définit autant par les intentions de l'auteur que par les divers aspects existentiels de son écriture. Et selon cette perspective il serait difficile d'appeler Langevin, Aquin et Ducharme des romanciers existentiels.

Il est vrai cependant que l'importance du regard dans Poussière sur la ville et la dialectique sado-masochiste qui s'y trouve encouragent une interprétation qui s'inspire de l'existentialisme sartrien. De même, chez Ducharme, le renvoi discernable à des passages de Pour une morale de l'ambiguïté de Simone de Beauvoir donne à la critique la tentation de fournir une interprétation conventionnellement existentialiste du roman, interprétation, d'ailleurs, qui ne serait pas entièrement déplacée, mais qui demanderait à être complétée par une analyse de l'idéalisme ducharmien. Finalement, nous n'excluons pas Aquin de l'influence de l'existentialisme sur le roman québécois, car même si des indications précises manquent,[738] il ne faudrait pas exclure

---

[738] Des indications précises manquent dans les romans. Nous notons cependant que Critique de la raison dialectique est citée à trois reprises dans "La Fatigue culturelle du Canada français", Blocs erratiques, Montréal : Les Editions Quinze, 1977.

quelques affinités, il est vrai, malaisées à préciser, entre, par exemple, Prochain épisode et La Nausée, entre l'Antiphonaire et l'Age de raison.

Cependant, plutôt qu'une identité thématique, ne conviendrait-il pas d'évoquer une parenté d'idées, d'images, chez les trois auteurs que nous avons analysées, s'en servant à leurs propres fins, sans être entièrement conscients de toutes les implications de ces influences et de ces emprunts? Il semble que nous ayons affaire à une sensibilité où s'allient angoisses et élans d'espoir qui ne sont pas forcément l'apanage de l'existentialisme français de l'après-guerre. Langevin ne fait aucun effort pour rester fidèle aux principes existentiels esquissés dans Poussière sur la ville. On est frappé plutôt par ses efforts pour les dépasser. Ducharme ne s'astreint en aucune manière à une expression fidèle de la pensée de Simone de Beauvoir, mais la détourne de son sens originel pour en former une esthétique romanesque étrangère aux soucis de bonne foi et d'action concrète dans le monde qui caractérisent l'existentialisme sartrien.

Dès lors, il semblerait difficile de parler d'un roman québécois existentiel, car du moment que l'on détourne la pensée existentielle de son sens primitif ne s'éloigne-t-on pas aussi du roman existentiel? Cela n'est vrai que si on se limite aux existentialistes français des années quarante et cinquante. Une fois que l'on a analysé les apports de

cet existentialisme au roman québécois, d'autres points de rapprochement apparaissent comme plus pertinents. Nous parlons, bien sûr, de points de rapprochement plutôt que d'influences directes. Mais quand on pense aux ambiguïtés des trois romanciers étudiés dans les chapitres précédents, à la sexualité indécise, malade, morbide de leurs personnages, à cette thématique récurrente de sadisme, de masochisme et de misérabilisme, quand on pense, en même temps, à un certain angélisme qui revient chez les personnages de ces textes et à leur quête spirituelle, les noms de Dostoïevski, de Kierkegaard et de Kafka s'imposent à l'esprit. Car dans son sens le plus large la pensée existentielle se caractérise par un désarroi spirituel, une volonté de savoir, un besoin de lucidité et une recherche de l'absolu qui dépassent les cadres d'une pensée systématique.

En effet, chez Langevin, Aquin et Ducharme le récit est une représentation de la quête du transcendant, d'un absolu qui puisse apporter solution au problème de l'existence compris dans son sens le plus large, dans celui que figure l'image du roseau pensant. Mais puisque Kierkegaard et Dostoïevski s'affirmaient par une foi, c'est peut-être Kafka qui nous offre le meilleur terme de comparaison avec l'auteur québécois. Une fois l'idée de Dieu rejetée catégoriquement, comme elle l'est dans le roman québécois contemporain, il reste le besoin de croire, le besoin d'un a priori transcendant, et la lucidité en laquelle ce besoin se

fait sentir empêche de trouver cet appui inconditionné qui dissiperait l'angoisse et l'incertitude. Ce que recherchent les romanciers que nous avons étudiés, ce n'est donc ni Dieu, ni l'action efficace, ni l'existence authentique dans le monde réel. Ce qu'ils cherchent, c'est une foi qui soit à l'épreuve de la lucidité de l'esprit sans la foi. Ils essaient, avec l'énergie du désespoir, d'opposer une résistance farouche à l'absurdité de l'existence. C'est ce qui les amène à faire de l'esthétique existentielle une esthétique du martyre.

LE MARTYRE

Nous avons reconnu tout au long de cette étude l'existence d'une dialectique entre la vertu et le vice, entre le péché et le pardon, entre damnation et rédemption. Le rejet de la société conventionnelle, le renversement des valeurs, la recherche d'une éthique authentique sont autant de traits partagés par les trois auteurs que nous avons étudiés. Ce sont des traits qui les apparentent, sans doute, à une tradition existentielle: mais ces romanciers illustrent cette tradition à leur propre manière. Leur but demeure la quête d'un monde idéal, et c'est une quête qu'ils refusent d'abandonner, même face à l'échec. Ainsi, sans vouloir les situer dans un contexte chrétien, sans suggérer

en aucune manière que ce sont des chrétiens manqués, ne faudrait-il pas admettre certaine parenté entre leur sensibilité, leurs thématiques et leurs symboles, et ceux du roman chrétien français de ce siècle, du roman de Mauriac, de Bernanos ou de Julien Green?

Il faut reconnaître tout ce que cette comparaison a de tendancieux, car il est difficile de distinguer nettement entre une sensibilité chrétienne et une pensée chrétienne. Il suffit peut-être de souligner que Langevin, Aquin et Ducharme ne se dirigent aucunement dans leurs romans vers des dénouements clairs du genre du dénouement de Chaque homme dans sa nuit, Journal d'un curé de campagne ou Noeud de vipères. Au contraire, c'est précisément parce qu'ils ont rejeté semblable dénouement qui témoigne de la foi chrétienne, c'est parce qu'en même temps ils ont rejeté l'idéologie dans leurs textes, qu'ils ont dû faire face à l'impossibilité de mettre en scène un dénouement sans équivoque. Cette impossibilité est la leur, et il ne faut pas la leur retirer, par un besoin excessif de clarté qui serait en même temps un rejet des subtilités des textes, composante primordiale de leur oeuvre.

En effet, c'est à cause de cette inaccessibilité du dénouement recherché que souvent les scènes de martyre que nous avons vues semblent exprimer une esthétique d'Apocalypse, c'est-à-dire une esthétique née de l'espoir qu'en créant un monde romanesque où le péché, le vice et la

faiblesse humains règnent, où le personnage vertueux est écrasé, on peut, par une narration qui relate la vie et la mort de ce personnage, franchir le seuil de la raison qui nous tient rivés au réel. On essaie moins de créer ou d'illustrer des valeurs conventionnelles par le martyre que l'on ne cherche à accéder à une existence intègre, à une existence qui ne soit pas compromise par le monde réel et par autrui.

Tout est symbole dans les romans que nous avons étudiés. La sexualité perverse, le sadisme, le masochisme, les assassinats, la folie, la veulerie, la trahison, ne sont qu'autant de moyens conçus dans le but de forcer la vérité de la quête à se révéler, d'apporter une lumière nouvelle. Pour s'exprimer à la manière d'un Ducharme, on n'est vicieux, on n'est veule, on n'est cruel dans le roman québécois que par sainteté, ou plus exactement par besoin de sainteté. L'auteur montre un monde à l'envers, un monde fou, triste, méchant, non pas pour montrer le monde comme il est, mais pour créer un monde d'avant l'Apocalypse, un monde de veille d'Apocalypse, un monde où le martyre puisse revêtir un sens à la fois ancien et nouveau. Un sens ancien, parce que c'est toujours l'espoir de renouveau, le besoin de pureté, de dépassement qui animent le récit et qui l'apparentent au récit et à l'esthétique du martyre chrétien. Mais en même temps un sens nouveau, en raison du rejet de la signification chrétienne du martyre, de la

volonté de donner à ce dernier une portée nouvelle. Et nous conclurons en considérant quelques-uns des obstacles auxquels se sont heurtés les romanciers à la recherche de ce nouveau sens.

PROBLEMES D'ECRITURE

Deux genres de difficultés se rencontrent dans le récit du martyre, celles qui relèvent de l'écriture et celles qui se rapportent à la pensée du roman. La première catégorie de problèmes enveloppe deux questions, celle du point de vue narratif et celle de la représentation du martyre, qui est en même temps la question de la vraisemblance. Nous savons déjà par ailleurs que tous ces problèmes se posent de façon particulièrement aiguë en l'absence d'une foi ou d'une idéologie bien définies chez le romancier. En fait, on pourrait dire, avec l'exception possible de Ducharme, que le but du martyre est justement de trouver une foi qui manque.

Dans cette recherche il faut noter la préférence donnée à la narration à la première personne, que l'on comprend aisément. Du moment qu'une quête guide le roman, la narration à la première personne offre un avantage appréciable, celui de pouvoir représenter, aussi bien que les faits bruts de la narration, le drame intérieur du

personnage. L'auteur peut ainsi transformer le récit conventionnel en quête métaphysique en insistant sur le caractère intime, vécu de l'aventure du personnage, sur son angoisse et ses obsessions. L'avantage de la narration à la première personne serait donc de permettre la traduction romanesque du drame psychologique et spirituel du narrateur. Sa faiblesse c'est d'empêcher ce drame d'être dénoué d'une manière entièrement satisfaisante. Le narrateur va jusqu'au seuil du martyre, mais ne peut le franchir. Ce n'est pas seulement qu'il ne peut pas narrer sa propre mort. C'est aussi qu'il lui faudrait décrire un au-delà de la mort, cet au-delà rêvé depuis le début de la quête. Dans un martyre chrétien ce problème ne serait pas insoluble. On pourrait imaginer un récit à la première personne dans lequel le narrateur s'effacerait devant un porte-parole avant de mourir. Le sens de sa mort, comme c'est le cas dans le Journal d'un curé de campagne, serait déterminé par l'eschatologie chrétienne.

Les auteurs que nous avons étudiés rejettent cette eschatologie et se retrouvent devant le problème d'en créer une nouvelle et de la rendre convaincante pour le lecteur. C'est pourquoi le narrateur, tout en se dirigeant lui-même vers le martyre, tout en assumant la recherche de la mort rédemptrice, purificatrice, ce narrateur racontera la mort de quelqu'un d'autre. Ainsi, par son acceptation de la vraisemblance et de la logique, le narrateur accepte-t-il de

ne pouvoir fournir son expression plénière au martyre.

Il semble donc que le martyre dans le roman sans foi ni idéologie trouve une certaine difficulté à s'instaurer. D'une part le narrateur ne peut pas, sans donner dans des rêves exaltés, dire sa propre mort et l'au-delà qui la suivrait. Mais d'autre part, s'il raconte la mort d'un autre, il est contraint de demeurer à l'extérieur de l'expérience du martyre et de se contenter de parler allusivement d'un monde de rêve à jamais inaccessible. C'est le cas de Langevin qui évoque un Macklin converti au culte de l'amour du prochain; c'est le cas d'Aquin qui rêve d'une vie nouvelle, non compromise par la raison ou par la conscience de la mort; et finalement c'est le cas de Ducharme qui situe l'innocence et la pureté recherchées par le narrateur dans un monde de souvenir dont elles ne peuvent jamais sortir.

Mais en fin de compte ces problèmes d'écriture ne sont que des signes d'un problème plus profond, celui de la pensée du martyre. Nous conclurons par quelques réflexions sur la nature de ce problème et sur les solutions proposées par les trois auteurs étudiés.

LE MARTYRE SCEPTIQUE

La pensée du martyre n'est-elle pas une contradiction dans les termes? Le martyre ne relève pas du domaine de la raison, mais de celui de la foi. C'est en l'absence de la foi qu'il faut avoir recours à cet ennemi de la foi, la raison. Ce qui ne signifie pas que foi et raison soient toujours incompatibles. Le thomisme, ne peut-il témoigner en faveur d'un essai de réconciliation de la foi et de la raison? Mais par ailleurs, à l'intérieur d'une telle tentative, quand il y a conflit entre la foi et la raison, n'est-il pas la foi qui doit triompher? Par contre, chez les romanciers que nous avons étudiés, et qui essaient par des moyens rationnels de rendre compréhensible la foi, chaque fois qu'il y a conflit, c'est la raison qui triomphe. Langevin, par exemple, éprouve constamment la tentation d'embrasser la foi chrétienne; d'où le dialogue entre Dubois et le prêtre, le premier voulant à tout prix comprendre la misère et la souffrance humaines, le second s'en remettant à Dieu.

Cela ne veut pas dire que le romancier soit, à son insu, à la recherche de Dieu. L'absence de Dieu, l'absence de la foi chrétienne sont définitives dans le roman de Langevin. Quand nous parlons de foi nous devrions dire, avec plus de précision, manque d'une foi et volonté de combler cette lacune par une démarche rationnelle. Ainsi Aquin, qui dans ses essais de jeunesse rejetait Dieu, n'en continue pas moins à rechercher la foi dans ses romans, mais par des

voies tout humaines, par l'assassinat symbolique, la drogue, le sadisme, et finalement par l'ironie. Et Ducharme de même, car la Bérénice qui rejette Dieu dans les premières pages de l'Avalée des avalés ne cesse de chercher l'innocence et la pureté de l'enfant, de lutter contre le "Titan", qui personnifie non pas Dieu, mais le destin.

Or, dans le contexte d'une analyse de la pensée qui anime les narrations du martyre, nous ne pouvons parler que d'une réussite partielle de la quête des narrateurs. Cette partielle réussite s'exprime par les diverses manifestations d'ironie que nous avons relevées. Chez Langevin il y a une ironie du sort, car c'est justement par la trop grande liberté que Dubois accorde à sa femme qu'il la condamne au martyre, non sans que soit perceptible une mauvaise foi inhérente à cette ironie. Chez Aquin l'ironie s'est exprimée de plusieurs façons, mais, principalement et en définitive, au niveau formel, par des techniques narratives confusionnelles. Chez Ducharme nous avons discerné une ironie plus fondamentale : chez lui il n'y a que l'enfant qui soit libre, mais il l'ignore; en passant à l'adolescence il découvre la raison, mais perd innocence et pureté dans cette découverte; et il peut seulement espérer conserver la nostalgie du paradis perdu de cette liberté innocente. C'est situer le bonheur, but de la quête, dans un passé mythique, c'est refuser, en fin de compte, la possibilité de mener à bien la quête et d'incarner la foi.

Nous ne pouvons cependant pas manquer de reconnaître que les récits de ces échecs, ou de ces réussites partielles, sont parmi les plus fascinants du roman québécois. Sur le plan de la pensée romanesque la quête rationnelle du martyre est vouée à l'échec, ou du moins ne peut admettre de réussite sans réserves. Mais le récit de la quête est animé par une intensité d'émotion, par une ardeur de réflexion et par une volonté de savoir qui en permettent souvent la réussite sur le plan esthétique. Nous voudrions formuler l'espoir d'être resté fidèle, dans notre analyse des textes de Langevin, d'Aquin et de Ducharme, à une inspiration faite de ce mélange d'amertume et d'exaltation, d'hermétisme et de clairvoyance, de cruauté et d'amour qui est leur marque.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Nous n'incluons dans notre bibliographie que les textes que nous avons personnellement cités ou utilisés.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

I ANDRE LANGEVIN

A Textes de Langevin

Romans

Evadé de la nuit. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1951.

Poussière sur la ville, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1953.

Le Temps des hommes. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1956.

l'Elan d'Amérique, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1972.

Une chaîne dans le parc, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1974.

Articles

"Jean-Paul Sartre et Huis Clos", Le Devoir, 19 janv. 1946,

p. 7.

"Encore Huis Clos", Le Devoir, 2 fév. 1946, p. 6.

B Etudes sur Langevin

Ouvrages consacrés entièrement à Langevin

Bond, David J. The Temptation of Despair. A Study of the Quebec Novelist André Langevin. Fredericton, New Brunswick : York Press, 1982.

Gabrielle Pascal. La Quête de l'identité chez André Langevin, Montréal : Editions Aquila, 1976.

Ouvrages partiellement consacrés à Langevin

Bessette, Gérard. "André Langevin". pp. 129-77 dans Trois romanciers québécois. Montréal : Editions du jours, 1973.

Boucher, Jean-Pierre. "En voiture. Poussière sur la ville d'André Langevin", pp. 93-105 dans Instantanés de la condition québécoise. Montréal : HMH, Cahiers du Québec, 1977.

Charbonneau, Robert. "André Langevin", pp. 65-69 dans Romanciers canadiens. Québec : Les Presses de

l'Université Laval, 1972.

Major, Jean-Louis. "André Langevin", pp. 207-229 dans Le Roman canadien-français. Montréal : Fides, 1964, "Archives des Lettres candiennes, 3".

Thèses sur Langevin

Alepins, Charles. "La Recherche d'un homme ou l'impasse du destin mâle dans l'Elan d'Amérique". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1978.

Bergeron-Juneau, Monique. "La souffrance dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin". Thèse de Maîtrise, Université du Québec à Trois Rivières, 1975.

Blain, Michel. "Le Schème ouverture:fermeture dans la trilogie romanesque d'André Langevin". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1978.

Boucher, Yolande. "André Langevin. L'expression thématique dans l'oeuvre romanesque". Thèse de Maîtrise, Université d'Ottawa, 1970.

Collet, Paulette. "Les sensations chez Langevin". Thèse de Maîtrise, Université Laval, 1961.

Gaulin, André. "Le Thème de l'échec dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin". D.E.S., Université Laval, 1970.

Godbout, Roger-Cyprien. "André Langevin; les personnages dans l'oeuvre romanesque". Thèse de Maîtrise,

Université Laval, 1965.

Méloul, Félix. "Les principaux thèmes dans l'oeuvre d'André Langevin jusqu'en 1968". Thèse de Maîtrise, Université McGill, 1970.

Plante-Charron, Cécile. "Le Thème des passions dans les romans d'André Langevin". Thèse de Maîtrise, Université McGill, 1967.

Payment, Mariette (Soeur Lucie-de-la-Trinité). "Sartre et Langevin". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1963.

Poitras, Yvon (Frère Yvon-Maurice). "André Langevin, romancier de l'inquiétude humaine". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1958.

Roy, Fernand. "La trilogie romanesque d'André Langevin et l'idéologie de contestation". Thèse de Maîtrise, Université Laval, 1973.

Voisine, Simone. "L'expression de l'espace dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin". Thèse de Maîtrise, Université Laval, 1972.

Articles sur Langevin

Amprimoz, Alexandre. "Poussière sur la ville : vers une sémiotique des gestes". Présence Francophone, Vol. 14 (1977), pp. 97-104.

Beaver, John. "La Métaphore théâtrale dans l'oeuvre

romanesque d'André Langevin". Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2 (1973), pp. 169-97.

Bednarski, Betty. "Espace et fatalité dans Poussière sur la ville". Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2 (1973), pp. 215-39.

Bérubé, Rénald. "l'Hiver dans Le Temps des hommes". Cahiers de Sainte-Marie, no. 1, mai 1966, pp. 11-17.

Collin W.E. "Poussière sur la ville". University of Toronto Quarterly, no. 23, avril 1954, pp. 315-17.

_____. "André Langevin and the problem of suffering". The Tamarack Review, no. 10, Winter 1959, pp. 77-92.

Dubé, Marcel. "Evadé de la nuit ou le rêve pris au piège". Reflets I, Vol. 1, no. 1 (1951), pp. 61-63.

Edwards, Mary Jane et Gérard Bessette. "Le Thème de la solitude dans les romans d'André Langevin". Revue de l'Université d'Ottawa, Vol. 32, no. 3 (1962), pp. 268-79.

Ethier-Blais, Jean. "La Profonde humanité de M. André Langevin". Le Devoir, Vol. 65, no. 235, 12 oct 1974, p.17.

Falardeau, Jean. "André Langevin, le romancier de l'angoisse et de la mort". Europe, nos. 478-79, février-mars 1969, pp. 61-65.

Gallays, François. "Le Temps des hommes d'André Langevin : une relecture". Voix et Images, Vol. 1, no. 3 (1976), pp. 403-416.

Gaulin, André. "André Langevin : essayiste (1946-69)".

Voix et Images du Pays, no. 7 (1973), pp. 151-65.

_____. "Une chaîne dans le parc". Livres et auteurs québécois, 1974, pp. 26-29.

_____. "La Vision du monde d'André Langevin". Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2 (1973), pp. 153-67.

Gobin, Pierre. "Le Temps des hommes d'André Langevin". Le Français dans le monde, Vol. 3, no. 23 (1964), pp. 37-43.

Godbout, Roger. "Le Milieu, personnage symbolique dans l'oeuvre d'André Langevin". Livres et auteurs canadiens, 1966, pp. 198-203.

Hébert, Pierre. "Forme et signification du temps et du discours dans Poussière sur la ville : le récit d'une victoire". Voix et Images, Vol. 2 (1977), pp. 209-30. Voir aussi "Poussière sur la ville", pp. 47-69 dans le Temps et la forme. Sherbrooke : Editions Namaan, 1983.

Hébert, François. "Une chaîne dans le parc". Etudes françaises, Vol. 11, no. 2 (1975), pp. 114-15.

Lacelin, Philippe. "La Femme dans les romans d'André Langevin". Lettres et Ecritures, Vol. 1, no. 3 (1964), pp. 20-24.

Leclerc, Rita. "Le Temps des hommes par André Langevin", Lectures, nouvelle série, Vol. 2, no. 20 (1956), p. pp. 152-54.

Longtin, Pierre. "Poussière sur la ville, L'emprise de l'eau". Lettres et écritures, vol. 2, no. 4 (1965), pp. 22-26.

Pelletier, Jacques. "Une chaîne dans le parc". Livres et auteurs québécois, 1974, pp. 14-15.

Pilon, Jean-Guy. Poussière sur la ville". Le Quartier latin, Vol. 36, no. 7, 29 oct. 1953, p. 4.

Pinsonneault, Jean-Paul. "Evadé de la nuit". Lectures, Vol. 8, no. 4 (1951), pp. 173-76.

Poulin, Gabrielle et René Dionne. Une chaîne dans le parc". University of Toronto Quarterly, Vol. 44, no. 4 (1975), p. 317.

Robert, Guy. "Le Temps des hommes". La Revue dominicaine, Vol. 64, no. 1 (1954), pp. 16062.

_____. "Prix du Cercle du livre de France". La Revue dominicaine". Vol. 10, no. 62 (1956), pp. 208-209.

Saint-Jacques, Denis. "l'Elan d'Amérique". Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2 (1973), pp. 257-68.

_____. "André Langevin aux prises avec le temps". Etudes littéraires, Vol. 2, no. 2, (1969), pp. 157-76.

Shohet, Linda. "Dust over the city". Journal of Canadian Fiction, Vol. 3, no. 4 (1975), pp. 88-89.

Tanguay, Félicien. "Catégories actantielles et espace dans Poussière sur la ville". Etudes de littérature québécoise, Département des études françaises de l'Université de Sherbrooke, 1971, pp. 55-67.

Tardif, Jean Claude. "Les Relations humaines dans Poussière sur la ville". Etudes littéraires, Vol. 6, no. 2 (1973), pp. 241-55.

II HUBERT AQUIN

A Textes d'Aquin

Romans

Prochain épisode. Montréal : Pierre Tisseyre, éditeur, 1965.

Trou de mémoire. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1968.

l'*Antiphonaire*. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1969.

Neige noire. Montréal : La Presse, 1974.

Essais et articles

"Dieu et moi". *Le Quartier latin*, 9 nov., 1949, p. 3.

"Discours sur l'essentiel". *Le Quartier latin*, 9 déc., 1949, p. 1.

Point de fuite. Montréal : Le Cercle du livre de France,

1971.

Blocs erratiques. Textes 1948-77. Montréal : Les Editions Quinze, 1977.

Interviews accordées par Aquin

Cloutier, Normand. "James Bond + Balzac + Stirling Moss = Hubert Aquin", Le Magazine Maclean, Vol. 6, no. 9, sept., 1966, p. 14.

Pontaut, Alain. "Que la page ne soit plus la page", La Presse, 13 avril 1968, p. 29.

Gagnon, Anne. "Hubert Aquin et le jeu de l'écriture", Voix et Images, Vol. 1, no. 1, sept. 1975, pp. 5-18.

Dorion, Gilles. "Entretien avec Hubert Aquin", Québec français, no. 24, déc. 1976, pp. 21-22.

Boucher, Jean-Pierre. "Aquin par Aquin". Le Québec littéraire II, 1976, pp. 129-48.

B Etudes sur Aquin

Ouvrages entièrement consacrés à Aquin

La Fontaine, Gilles. Hubert Aquin et le Québec. Montréal : Les Editions Parti pris, 1977.

René Lapierre. Les Masques du récit : lecture de Prochain épisode. Montréal : HMH, 1980.

_____. l'Imaginaire captif. Une lecture d'Hubert Aquin. Montréal : Les Editions Quinze, 1981.

Maccabée-Iqbal. Hubert Aquin, romancier. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1978.

Smart, Patricia. Hubert Aquin : agent double. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.

Ouvrages partiellement consacré à Aquin

Boucher, Jean-Pierre. "Faire la bombe . . . ou la lancer?", pp. 161-176 dans Instantanés de la condition québécoise. Montréal : HMH, 1977.

Brochu, André. "Un clavier de langages", pp. 359-68 dans l'Instance critique. Montréal : Leméac, 1974.

Thèses sur Aquin

Beausoleil, Claude. "Trou de mémoire--roman policier, version baroque". Thèse de Maîtrise, Université de Québec à Montréal, 1973.

Berthiaume, Christiane. "L'oeuvre romanesque de Hubert Aquin : la fiction comme lieu de résolution des contradictions". Doctorat de troisième cycle. Aix-

Marseille, I, 1976.

Cailhier, Diane. "Le Désir de puissance chez quatre romanciers québécois". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1975.

Davies, Gillian. "Images d'aliénation et de révolte dans le roman québécois contemporain : Aquin, Jasmin, Godbout". Thèse de Maîtrise, Université de New Brunswick, 1973.

Lapierre, René. "Miroirs hantés. La structure et la définition du récit dans Prochain épisode". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1977.

Lapierre, René. "L'Imaginaire captif, une lecture d'Hubert Aquin". Thèse de Doctorat, Université de Montréal, 1980.

Leduc, Michel. "La Perspective narrative et thématique dans Prochain épisode". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1974.

Maccabée-Iqbal, Françoise. "L'oeuvre romanesque de Hubert Aquin". Thèse de Doctorat, Université de la Colombie britannique, 1972.

Martel, Jean-Pierre. "Trou de mémoire : ouverture baroque". Thèse de Maîtrise, Université McGill, 1971.

Mocquais, Pierre-Yves Alain. "La Quête de l'autre par l'écriture. Une lecture de l'oeuvre romanesque de Hubert Aquin". Thèse de Doctorat, University of Western Ontario, 1983.

Purdy, Anthony George. "Analyse du roman de Hubert Aquin, Prochain épisode. Une dialectique d'illusion". Thèse

de Maîtrise, Université de Western Ontario, 1975.

Articles sur Aquin

Amprimoz, Alexandre. "Le Logocentrisme de Prochain épisode : l'essentiel, l'irréductible d'une théorie scripturale". Présence francophone, no. 10 (1975), pp. 91-101.

_____. "l'Agent double du roman québécois contemporain". Présence francophone, no. 16 (1978), pp. 85-92.

Beaulieu, Ivanhoé. "Temps d'arrêt; temps mort". Le Soleil, 13 février, 1970, p. 10.

Beausang, Michel. "Music and Medecine". Canadian Literature, no. 58 (1973), pp. 71-76.

Beausoleil, Claude. "Lire aujourd'hui". Hobo-Québec, nos. 16-17 (1974), pp. 32-33.

Bélanger, Jean. "l'Antiphonaire". Etudes françaises, Vol. 6, no. 2 (1970), pp. 214-19.

Bergeron, Léandre. "Prochain épisode et la révolution". Voix et Images du pays, no. 6 (1973), pp. 123-32.

Berthiaume, André. "Le Roman". Etudes françaises, Vol. 6, no. 4 (1970), pp. 497-503. Repris dans Les critiques de notre temps et le nouveau roman. Paris : Garnier, Collection "Les critiques de notre temps", no. 11, 1972, pp. 157-62, sous le titre "Un anti-antiphonaire".

_____. "Le Thème de l'hésitation dans Prochain épisode".

Liberté, Vol. 15, no. 1 (1973), pp. 135-48.

Bonenfant, Joseph. "Neige noire". Livres et auteurs québécois, 1974, p. 14.

Bourneuf, Roland. "Un procédé narratif : les récits alternés". Canadian Review of Comparative Literature, Vol. 2 (1975), pp. 130-38.

Brind'amour, Lucie. "Sur Trou de mémoire. Le révolutionnaire pris au piège". Voix et images, Vol. 5, no. 3 (1980), pp. 557-67.

Cagnon, Maurice. "Parody and caricature in Hubert Aquin's l'Antiphonaire". Studies in Modern Fiction, Vol. 19, no. 2 (1977), pp. 5-12.

_____. "Palimpsest in the Writings of Hubert Aquin". Modern Language Studies, Vol. 8, no. 2 (1978), pp. 80-89.

_____. "Devant l'écriture aquinienne : optiques et perspectives", pp. 155-62 dans Ethique et esthétique dans la littérature française du XXe siècle. Cagnon, Maurice, éd. Saratoga : Anma Libri, 1978.

Chesneau, Albert. "Déchiffrons l'Antiphonaire". Voix et Images, Vol. 1, no. 1 (1975), pp. 26-34.

Côté, Michel. "Structure narrative de Prochain épisode", pp. 67-75 dans Etudes de littérature québécoise. Ed. Joseph Bonenfant. Sherbrooke : Département des Etudes françaises de l'Université de Sherbrooke, 1971.

Cohn-Sfectu, Ofelia. "To Write or to be Written? Hubert Aquin's Prochain épisode". Modern Fiction Studies Vol.

22 (1976), pp. 449-56.

Desaulniers, Léo-Paul. "Ducharme, Aquin : conséquences de la mort de l'auteur". Etudes françaises, Vol. 7, no. 4 (1971), pp. 398-409.

Dionne, René. "Trou de mémoire". Etudes françaises, Vol. 4, no. 4 (1968), pp. 444-47.

Dvorak, Martha. "Une analyse structurale des personnages dans Prochain épisode de Hubert Aquin". Revue de l'Université d'Ottawa, Vol. 45, no. 3 (1975), pp. 371-84. Repris dans Le Québec littéraire II, 1976, pp. 25-32.

Ethier-Blais, Jean. "Prochain épisode, un roman de Hubert Aquin". Le Devoir, 13 nov. 1965, p. 11.

_____. "Trou de mémoire". Le Devoir, 11 mai 1968, p. 15.

_____. "l'Antiphonaire de Hubert Aquin. Les procédés de rhétorique de Cornufacius". Le Devoir, 20 déc. 1969, p. 11.

_____. "Point de fuite : une pause de Hubert Aquin". Le Devoir, 30 janv. 1971, p. 9.

Falardeau, Jean Charles. "Hubert Aquin". Liberté, Vol. 10, nos. 5-6 (1968), pp. 88-90.

Hébert, François. "Neige noire", pp. 111-119 dans "Le Noir, le blanc, le bleu et le rouge". Etudes françaises, Vol. 11, no. 2 (1975).

Henchiri, Sliman. "Prochain épisode : un nouveau roman". Incidences, Vol. 10, août 1966, pp. 42-45.

Hodgson, Richard G. "Un roman à métamorphoses : éléments baroques dans Neige noire de Hubert Aquin". Présence francophone, Vol. 21 (1981), pp. 131-36.

Jameson, Frederick. "Euphorias of Substitution : Hubert Aquin and the Political Novel in Quebec". Yale French Studies, Vol. 65 (1983), pp. 214-23.

Keypour, David. "Hubert Aquin : l'Antiphonaire". Présence francophone, no. 6 (1973), pp. 120-32.

Kidd, M.E. "La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Hubert Aquin". Voix et images, Vol. 2 (1978), pp. 264-70.

La Bossière, Camille. "Hubert Aquin's Revolutionary Commedia dell'arte of Hell : A Baroque Impasse". Mosaic, Vol. 11, no. 3 (1978), pp. 119-25.

Lapierre, René. "Hubert Aquin : le silence du dedans". l'Esprit créateur, Vol. 23, no. 3 (1983), pp. 73-76.

Lasnier, Louis. "Spatio-analyse de Prochain épisode". Le Québec littéraire II, 1976, pp. 33-54.

Leduc, Jean. "Point de fuite de Hubert Aquin". Livres et auteurs québécois, 1971, p. 201.

Legris, Renée. "Les structures d'un nouveau roman : Prochain épisode". Les Cahiers de Sainte Marie, no. 1, mai 1966. Repris sous le titre "Structures de l'action romanesque dans Prochain épisode", dans Les critiques de notre temps et le nouveau roman. Paris : Garnier, Collection "Les critiques de notre temps", 1972, pp. 152-57.

Lefebvre, Jocelyne. "Prochain épisode ou le refus du

livre". Voix et images du pays, Vol. 5 (1972), pp. 141-64.

Maccabée-Iqbal, Françoise. "l'Antiphonaire". Le Québec littéraire II, 1976, pp. 67-104.

_____. "Hubert Aquin, grand-prêtre de l'écriture". Québec français, no. 24, déc. 1976, pp. 23, 26-28.

Major, André. "Le Romancier est un visionnaire". Liberté, Vol. 42, nov.-déc. 1965, pp. 492-97.

Marcotte, Gilles. "Une bombe : Prochain épisode". La Presse, 13 nov. 1965, pp. 12-13.

Martel, Jean-Pierre. "Trou de mémoire : ouverture baroque". Voix et images du pays, Vol. 8 (1975), pp. 67-104.

_____. "Trou de mémoire, un jeu formel mortel". Le Québec littéraire II, 1976, pp. 55-64.

Melançon, Joseph. "Le procès métaphorique dans Prochain épisode". Le Québec littéraire II, 1976, pp. 15-24.

Mélançon, André. "Prochain épisode de Hubert Aquin". Lectures, Vol. 12, no. 8 (1966), pp. 199-200.

Melançon, Robert. "Le téléviseur vide ou comment lire l'Anitphonaire". Voix et images, Vol. 3 (1977), pp. 244-65.

Moorhead, Andrea. "Double Life : An Analysis of Hubert Aquin's Prochain épisode". l'Esprit createur, Vol. 23, no. 3 (1983), pp. 58-65.

Pelletier, Jacques. "Neige noire". Livres et auteurs québécois, 1974, pp. 14-15.

_____. "Sur Neige noire--l'oeuvre ouverte de Hubert Aquin". Voix et Images, Vol. 1, no. 1 (1975), pp. 19-25.

Piotte, Jean-Marc. "Neige noire". Chroniques, Vol. 1, no. 1 (1975), p. 82.

Rens, Jean-Guy. "Un double échec littéraire . . . et politique". Le Québec littéraire II, 1976, pp. 121-26.

Ricard, François. "La caméra comme instrument littéraire. Neige noire de Hubert Aquin". Le Jour, 26 octobre 1974, p. 14.

Roy, Huguette. "Structures parallèles dans l'Antiphonaire". Etudes de littérature québécoise de Joseph Bonenfant. Sherbrooke : Département des Etudes françaises de l'Université de Sherbrooke, 1971, pp. 76-81.

Roy-Gans, Monique. "Le Québec est en creux. Neige noire de Hubert Aquin". Voix et images, Vol. 7, no. 3 (1982), pp. 553-70.

Rudzik, O.H.T. "Blackout". University of Toronto Quarterly, Vol. 44, no. 4 (1975), pp. 311-12.

Russel, D.W. "To Be or Not to Be : Creation and Destruction in Hubert Aquin's Neige noire". Journal of Canadian Fiction, Vol. 20 (1977), pp. 140-45.

Smart, Patricia. "Neige noire : Hamlet et la coïncidence des contraires". Etudes françaises, Vol. 11, no. 2 (1977), pp. 151-60.

Smith, Stephen. "Playing to Lose : Fictional Representations as Formulas for Failure in Hubert

Aquin's Prochain épisode". l'Esprit créateur, Vol. 23, no. 3 (1983), pp. 66-72.

Soderland, Sylvia. "Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose". Voix et images, Vol. 9, no. 3 (1984), pp. 103-111.

Sugden, Leonard W. "Hubert Aquin : Proteus in Despair". Essays on Canadian Writing, Vol. 11 (1978), pp. 73-96.

Tranquille, Henri. "Prochain épisode". Sept Jours, Vol. 1, no. 3 (1966), p. 47.

Vuong-Riddick, Thuong. "Neige noire : une esthétique de la transcréativité". Le Québec littéraire II, 1976, pp. 115-120.

Vincent, Brian. Books in Canada, Vol. 4, no. 3 (1975), pp. 12-13.

Whitfield, Agnès. "Prochain épisode ou la confession manipulée". Voix et images, Vol. 8, no. 1 (1982), pp. 111-26.

III REJEAN DUCHARME

A Textes de Ducharme

Romans

l'Avaléee des avalés. Paris : Gallimard, 1966.

Le Nez qui voque. Paris : Gallimard, 1967.

l'Océantume. Paris : Gallimard, 1968.

l'Hiver de force. Paris : Gallimard, 1973.

Les Enfantômes. Paris : Gallimard, 1976.

Interviews

Godin, Gérald. "Interview avec Réjean Ducharme". Le Magazine Maclean, Vol. 6, no. 9 (1966), p. 57.

Lassonde, Normand. "Réjean Ducharme, un être vulnérable parce que trop sensible". Le Nouvelliste, Vo. 48, no. 243, 15 août 1968, p. 30.

_____."Réjean Ducharme? Oui, c'est moi". Le Nouvelliste, Vol. 48, no. 239, août 1968, p. 13.

Montalbetti, Jean. "Ducharme démasqué". Nouvelles littéraires, no. 19, janvier 1967, p. 3.

B Etudes sur Ducharme

Ouvrages entièrement consacrés à Ducharme

Leduc-Park, Renée. Réjean Ducharme. Nietszche et Dionysos. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1982.

Québec français. No. 52 (no. spécial consacré à Ducharme), décembre 1983.

Ouvrage partiellement consacré à Ducharme

Van Schendel, Michel. "Ducharme l'inquiétant". Littérature canadienne-française, (Confrérences J.A. de sève). Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1969.

Thèses sur Ducharme

Archambault, Diane. "Le Nez qui voque de Réjean Ducharme : un jeu 'par', 'avec', . . . et 'contre' le langage". Thèse de l'Université de Paris, 1976.

Barberis, Robert. "La Critique de la religion dans l'Avalée des avalés de Réjean Ducharme". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1973.

Chasse, Dominique. "Aspects de la dynamique énonciative

dans les Enfantômes de Réjean Ducharme". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1980.

Donguy, André. "Réjean Ducharme, témoin des réalités et des aspirations du Québec actuel". Doctorat de troisième cycle, Rennes II, 1977.

Desorcy, Marie-Claude. "Les rapports du discours systématique et du récit proprement dit dans l'Océantume de Réjean Ducharme". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1980.

Gerols, Jacqueline. "L'invention verbale chez Réjean Ducharme". Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1969.

Kerneau, Jean-Paul. "Solitude, amour et liberté dans l'Avalée des avalés de Réjean Ducharme". Thèse de Maîtrise, Université du Manitoba, 1972.

Langlois-Benghozi, Marielle. "La Volonté de puissance dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme". Thèse de Maîtrise, Université McGill, 1976.

Maillet, Marguerite. "Le Projet dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme". Thèse de Maîtrise, Université de Moncton, 1971.

Niedoba, Arlette Saheb. "l'Ironie, dire et vouloir-dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme". Thèse de Doctorat, Université de Montréal, 1978.

Scully, Robert. "l'Idéologie de Réjean Ducharme d'après l'Hiver de force". Thèse de Maîtrise, Université

McGill, 1974.

Smart, Patricia. "l'Ironie et ses techniques dans les romans de Jacques Godbout, Hubert Aquin et Réjean Ducharme". Thèse de Doctorat, Université Queen's, 1976.

Articles sur Ducharme

Albérès, R.-M. "l'Océantume", Les Nouvelles littéraires, Vol. 46, no. 2144, 24 oct. 1968, p. 5.

Anex, Georges. "Apre Canada". Le Journal de Genève, 19-20 août, 1967, p. 13.

Aquin, Hubert. "Réjean Ducharme, trois ans après. Un fantôme littéraire". Le Devoir, 11 oct. 1969, p. 12.

Aury, Dominique. "Vive le Canada". Nouvelle Revue Française, Vol. 14, no. 16 (1966), pp. 1066-70.

Barberis, Robert. "l'Avalée des avalés :affrontement avec le mal". Maintenant, Vol. 76, avril-mai 1968, pp. 121-24.

_____. "De l'exil au royaume". Maintenant, Vol. 64, avril 1967, pp. 122-24.

_____"Réjean Ducharme". Maintenant, Vol. 75, mars-avril 1968, pp. 80-83.

Basile, Jean. "Pourquoi Réjean n'a-t-il pas eu le Goncourt?" Le Devoir, Vol. 57, no. 271 (1966), pp. 1, 7.

Beausoleil, Claude. "l'Hiver de force de Réjean Ducharme. Un texte à fun en forme de jet". Hobo-Québec, Vol. 14-15, janvier 1974, p. 32.

Bélanger, Georges et James de Finney. Le Nez qui vogue de Réjean Ducharme, oeuvre ouverte, sans norme, ou la quête de la vérité". Revue de l'Université Laval, février 1968, pp. 34-36.

Bond, D.J. "The Search for Identity in the Novels of Réjean Ducharme". Mosaic, Vol. 9, no. 2 (1976), pp. 31-44.

Bornstein, Josiane. "Archaïsme et modernisme dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme". Etudes canadiennes, Vol. 2 (1976), pp. 35-37.

_____. "Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'oeuvre de Réjean Ducharme". Etudes canadiennes, Vol. 4 (1978), pp. 11-17.

Bosco, Monique. "La Moisson de mots de Réjean Ducharme". Europe, nos. 478-79, février-mars 1969, pp. 72-76.

Bosquet, Alain. "Le Second roman de Réjean Ducharme : Le Nez qui voque". Le Monde, Vol. 24, no. 6932, avril 1967, pp. 1-2.

Bourquelot, L. "Réjean Ducharme : "l'Avalée des avalés". Etudes françaises, Vol. 326, no. 2 (1967), p. 301.

Chouinard, Michel. "Réjean Ducharme : un langage violenté". Liberté, Vol. 12, no. 1 (1970), pp. 109-30.

Cloutier, Cécile. "La Poétique de Réjean Ducharme". Liberté, Vol. 12, nos. 5-6 (1970),pp. 84-89.

_____."Le Nez qui voque". Livres et auteurs canadiens,

1967, pp. 61-62.

Dassylva, Martial. "l'Amour des calembours lourds". La Presse, Vol. 84, no. 181 (1968), p. 8.

Deschamps Nicole. "Histoire d'E : lecture politique de La Fille de Christophe Colomb". Etudes françaises, Vol. 11, nos. 3-4, octobre 1975, pp. 325-54.

Duguay, Raoul. "l'Avalée des avalés ou l'avaleuse des avaleurs". Parti pris, Vol. 4, nos. 3-4 (1966), pp. 114-20.

Dupriez, Bernard. "Ducharme et les ficelles". Voix et Images du pays, Vol. 5 (1972), pp. 165-88.

Ethier-Blais, Jean. "l'Avalée des avalés". Le Devoir, 12 oct. 1969, p. 13.

_____. "Le Nez qui voque". Le Devoir, 22 avril 1967, p. 13.

_____. "l'Océantume de Réjean Ducharme". Le Devoir, 12 oct. 1968, p. 13.

Filteau, Claude. "l'Hiver de force de Réjean Ducharme." Voix et Images, Vol. 1 (1976), pp. 365-73.

Gervais, André. "l'Hiver de force comme rien". Etudes françaises, Vol. 10, no. 2 (1974), pp. 183-91.

_____. "Morceaux du littoral détruit : vue sur l'Océantume". Etudes françaises, Vol. 11, nos. 3-4 (1975), pp. 285-309.

Godin, Jean-Cléo. "l'Avalée des avalés". Etudes françaises, Vol. 3, no. 1, (1967), pp. 94-101.

_____. "Réjean Ducharme. Le Nez qui voque". Etudes

françaises, Vol. 3, no. 1 (1967), pp. 447-49.

Grenier, Claude. "l'Océantume de Réjean Ducharme". l'Action nationale, Vol. 58, no.5 (1969), pp. 465-71.

Hébert François. "l'Hiver de force". Etudes françaises, Vol. 10, no. 2 (1974), pp. 141-45.

Imbert, Patrick. "Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme". Journal of Canadian Fiction, nos. 25-26 (1979), pp. 227-36.

Laurion, Gaston. "l'Avalée des avalés et le refus d'être adulte".

Lefier, Yves. "Refus et exaltation du langage dans "l'Avalée des avalés". Revue de l'Université Laval, Vol. 2, no. 1 (1969), pp. 55-58.

Leduc-Park, Renée. "La Fille de Christophe Colomb : la rouerie et les rouages du texte". Voix et Images, Vol. 5, no. 2 (1980), pp. 319-32.

Lepage, Yvan-G. "Pour une approche sociologique de l'oeuvre de Réjean Ducharme". Livres et auteurs québécois, 1971, pp. 285-93.

Major, André. "Réjean Ducharme, trois ans après. La postérité : une nouvelle sensibilité". Le Devoir, 11 oct. 1969.

Marcotte, Gilles. "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey". Etudes françaises, Vol. 11, nos. 3-4 (1975), pp. 247-84.

_____. "les Enfantômes". Livres et auteurs québécois, 1976, pp. 23-26.

Marteau, Robert. "Le Nez qui voque de Réjean Ducharme". Esprit, no. 362, juillet-août 1967, pp. 164-66.

Nadeau, Maurice. "Zazie du Québec". La Quinzaine littéraire, no. 13, oct. 1966, pp. 3-4.

Pavlovic, Diane. "Ducharme et l'autre versant du réel : onomastique d'une équivoque". l'Esprit créateur, Vol. 23, no. 3 (1983), pp. 77-85.

Poisson, Roch. "l'Hiver de force". Nous, Vol. 1, no. 12 (1974), pp. 62-63.

Pontaut, Alain. "Le Nez qui voque de Réjean Ducharme". Québec 67, Vol. 4, no. 4 (1967), pp. 140-42.

_____. "Un enfant recommence le monde". La Presse, 21 sept. 1968, p. 8.

Poulin, Gabrielle. "les Enfantômes de Réjean Ducharme". Relations, Vol. 36, no. 418 (1976), pp. 352-54.

_____. "l'Hiver de force". Relations, Vol. 43, no. 4 (1974), p. 221.

Poulin, Gabrielle et René Dionne. "l'Hiver de force". University of Toronto Quarterly, Vol. 43, no. 4 (1974), pp. 345-46.

Ricard, François. "Giguère et Ducharme revisited". Liberté, Vol. 16, no. 1 (1974), pp. 94-101.

Robidoux, Réjean. "l'Avalée des avalés de Réjean Ducharme". Livres et auteurs canadiens, 1966, pp. 45-46.

Sylvestre, Roger. "l'Avalée des avalés de Réjean Ducharme". Relations, no. 315, avril 1967, pp. 110-112.

Taschereau, Yves. "Le vrai Nez qui voque". Etudes

françaises, Vol. 11, nos. 3-4 (1975), pp. 311-24.

Théoret, France. "Le Triomphe des forces concentrationnaires". Stratégie, no. 9, été 1974, pp. 81-84.

Thério, Adrien. "Jouer avec les mots". Livres et auteurs canadiens, 1968, pp. 2-8.

Vachon, G.-André. "Le Colonisé parle". Etudes françaises, Vol. 10, no. 1 (1974), pp. 61-68.

_____. "Lire, relire". Etudes françaises, Vol. 11, nos. 3-4 (1975), pp. 191-92.

_____"Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un traité du vide". Etudes françaises, Vol. 11, nos. 3-4 (1975), pp. 355-87.

Vaillancourt, Pierre-Louis. "l'Offensive Ducharme". Voix et Images, Vol. 5, no. 1 (1979), pp. 177-85.

_____. "Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme". Voix et images, Vol. 7, no. 3 (1982), pp. 512-22.

Vigneault, Robert. "Réjean Ducharme, "l'Hiver de force". Livres et auteurs québécois, 1973, pp. 53-55.

IV TRAVAUX CONSULTES

L'Ancien théâtre françois, publié avec notes et éclaircissements par Viollet Le Duc, Tome I. Paris : P. Jannet, 1854.

Baltrusaitis, Jurgis. L'Anamorphose ou magie artificielle des effets merveilleux. Paris : Olivier Perrin, 1969. (Première édition, 1955)

Beauvoir, Simone de. Pour une morale de l'ambiguïté. Paris : Gallimard, 1947.

_____. Pyrrhus et Cinéas. Paris : Gallimard, 1944.

Blanchot, Maurice. L'Espace littéraire. Paris : Gallimard, 1955.

Booth, Wayne C. A Rhetoric of Irony. Chicago : The University of Chicago Press, 1974.

Bourgeois, René. L'Ironie romantique. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1974.

Brochu, André. L'Instance critique. Ottawa : Leméac, 1974.

Delehaye, Hippolyte. Les Passions des martyrs et les genres littéraires. Bruxelles : Société des Bollandistes, 1966.

Deleuze, Gilles. Présentation de Sacher-Masoch, avec le

texte intégral de la Vénus à la fourrure de Sacher-Masoch. Traduction de Aude Willm. Paris : Les Editions de Minuit, collection "Arguments", #32, 1967.

Derrida, Jacques. L'Ecriture et la différence. Paris : Editions du Seuil, 1967.

Heidenreich, Rosmarin. "Strategies of Narrative Communication in the Canadian and Quebec Novel since 1945". Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 1983.

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

Jankélevitch, Vladimir. L'Ironie. Paris : Flammarion, 1964.

Kierkegaard. Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate. Traduction française par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Paris : Editions de l'Orante, 1975.

Marcotte, Gilles. Une littérature qui se fait. Montréal : HMH, 1966.

Miron, Gaston. L'Homme rapaillé. Montréal : Les Presses de l'Université de Montreál, 1970.

Muecke, D.C. Irony. Norfolk : Methuen and Company, Ltd., 1970.

Ricoeur, Paul. Le Conflit des interprétations. Paris : Editions du Seuil, 1969.

Rougemont, Denis de. L'Amour et l'occident. Paris : Plon, 1939.

Sartre, Jean-Paul. L'Etre et le Néant. Paris : Gallimard, 1943.

Saxo Grammaticus. The First Nine Books of the Danish History or Saxo Grammaticus. Traduction par Oliver Eaton. Nendeln, Lichtenstein : Kraus Reprints Ltd., 1967. Reprinted by permission of the Folk-Lore Society. First printing, 1883.