

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2000)

Heft: 31: Eros & Literatur = Éros & littérature

Artikel: Le texte devient chair : l'érotisme, révolte contre le dire? : À propos de Trou de mémoire et de Neige noire, romans du Québécois Hubert Aquin

Autor: Jeanneret, Sylvie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006483>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sylvie Jeanneret

Le texte devient chair: l'érotisme, révolte contre le dire?

A propos de *Trou de mémoire* et de *Neige noire*, romans du Québécois Hubert Aquin

Hubert Aquin: parcours biographique

De la vie d'Hubert Aquin, je sélectionnerai quelques éléments biographiques, importants pour saisir l'enjeu de l'œuvre, et je présenterai deux romans articulés autour de la présence de l'érotisme: *Trou de mémoire*, daté de 1968, son deuxième roman, et *Neige noire*, son dernier livre, publié en 1974¹.

Hubert Aquin est né en 1929 à Montréal; après des études en philosophie, il travaille cinq ans à Radio-Canada, puis cinq autres années à l'Office national du film (émissions TV, écriture de scénarios et pratique cinématographique). Dès 1961, Hubert Aquin s'engage politiquement pour le mouvement indépendantiste et milite au sein du RIN (Rassemblement pour l'indépendance nationale). Arrêté et interné dans un hôpital psychiatrique, il rédige son premier roman, *Prochain épisode*, qui sera publié en 1965. Exilé volontaire du Québec, il se réfugie en Suisse, sur la côte lémanique; Aquin doit alors justifier sa présence devant la police des Etrangers, qui le soupçonne d'avoir des liens avec le mouvement de libération jurassien. Expulsé de Suisse à la fin de l'année 1966, il re-

1 Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Le Cercle du Livre de France, 1968. Idem, *Neige noire*, Bibliothèque québécoise, 1997, pour l'édition critique (Première édition: La Presse, 1974). Toutes les citations de ces deux textes proviennent des éditions sus-citées. Sur l'œuvre d'Aquin, lire: Richard Robert, *Le Corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, "Essais littéraires", 1990; Wladimir Kryszynski, *Carrefours de signes*, éd. Mouton, 1981, pp. 345-375.

tourne au Québec. Enseignement à l'université, divers voyages, France, Etats-Unis, puis directeur littéraire des Editions La Presse. Publication de trois romans, *Trou de mémoire* (1968), *L'Antiphonaire* (1969), suivi de *Neige noire*. Hubert Aquin se suicide en 1977.

Les romans de Aquin obéissent à des formes narratives complexes, qui jouent sur la démultiplication des voix racontantes, et qui opposent constamment la position du narrateur à celle des personnages. Dans *Trou de mémoire*, le procédé d'anamorphose est évoqué pour qualifier la narration, tandis que dans *Neige noire* il s'agit de superposition cinématographique. Les deux romans sont conçus comme des spectacles, dans lequel l'érotisme sollicite le regard du lecteur: la peinture est l'art modèle dans *Trou de mémoire* et le cinéma dans *Neige noire* (qui est un ciné-roman, écrit à la manière d'un scénario). Les deux images qui reviennent de façon récurrente sont le "théâtre supérieur" et le "théâtre illuminé" comme métaphores de l'art romanesque.

La dimension de spectacle, qui qualifie le travail du romancier de même que l'omniprésence de l'érotisme dans ces romans, est complétée par la notion de "viol" du lecteur. Thème récurrent chez les personnages masculins, qui en rêvent et qui exécutent leur acte, le viol devient image pour qualifier les effets recherchés par l'auteur sur le lecteur. Mon étude développe ces deux aspects, le spectacle et le viol, qui me semblent au centre de l'écriture romanesque d'Aquin.

Trou de mémoire

Tout se passe sous le signe du blasphème et de l'action. Par l'action matricielle de la parole, l'action passe à l'action, raflant d'un geste hâtif tout l'or du silence et le dépouillant, par surcroît, de sa plénitude significative².

2 *Trou de mémoire*, p. 57.

Les personnages

Trou de mémoire est un roman constitué de lettres et de courts récits, rassemblés par un éditeur québécois, appelé Charles-Edouard Mullahy, et annoté, à l'insu de celui-ci, par une femme, nommée RR (Rachel Ruskin), dont la voix clôt la série des récits. De fait, trois personnages se partagent la parole: deux protagonistes masculins et une femme. Le personnage central du livre est une morte, Joan, amante du héros, Pierre X. Magnant, et assassinée par celui-ci; elle est la figure idéalisée de l'amante, qui obsède P.X. Magnant et qui le mène à l'écriture.

Les personnages se présentent sous l'aspect de doubles: Pierre X. Magnant, québécois et pharmacien de profession, est aussi un dangereux agitateur politique. Son double est un ivoirien, nommé Olympe Ghezso-Quénum, également pharmacien et engagé politiquement contre le pouvoir en place dans son pays³. Ces deux personnages finiront par s'autodétruire, dans une confrontation finale où Pierre X. Magnant, qui n'est autre que l'éditeur, tuera Olympe pour se suicider ensuite. Le roman joue sur la démultiplication des identités, à travers un faux nom, mais aussi par création d'un double; c'est le règne du spectacle, où le faux l'emporte sur le vrai, et où l'illusion doit tromper le spectateur. RR, dans son texte, parle de récit "polymorphe" pour qualifier ce roman.

Personnages doubles, également, pour les figures féminines, dont l'une est morte, et l'autre lectrice et rédactrice du roman. Toutes deux sont des sœurs, d'origine anglaise: Joan était laborantine au laboratoire Redfern de l'université McGill, spécialisé en expériences sur les singes – c'est d'ailleurs à cet endroit que Magnant et Joan faisaient habituellement l'amour et c'est dans ce lieu qu'il l'a assassinée. Joan est la sœur de Rachel Ruskin, infirmière à Abidjan, et qui sera l'amante de Olympe, puis violée par P.X. Magnant. Dans ce roman où tous les protagonistes sombrent dans la folie, seule Rachel

3 Ce nom est inspiré d'un écrivain dahoméen, Olympe Bhély-Quénum, rencontré par Aquin en 1961 lors d'un voyage en Afrique noire (cf. présentation de *Trou de mémoire*, dans l'édition critique, Bibliothèque québécoise, 1993).

survit, comme en témoigne son récit final. Olympe, abusé par Pierre X. et trompé par Rachel Ruskin, n'est qu'une victime de la folie des autres; quant à Joan, elle joue morte le rôle d'inspiratrice des différents récits.

Les instances de narration

Le roman se compose d'une suite de différents fragments narratifs: la lettre de l'Africain ouvre le roman, suivie du récit de Pierre X. Magnant, découpé en plusieurs fragments et annoté par l'éditeur et par RR, ensuite vient une note de l'éditeur, qui précède le cahier noir (de Pierre X.); enfin, le journal de Ghezso-Quénum, qui raconte son voyage avec la sœur de Joan de Nairobi jusqu'à Montréal, en passant par la Suisse et la France. Entre les récits des protagonistes masculins, la partie intitulée "semi-finale", rédigée par Rachel. Le roman est ainsi conçu de manière linéaire, mais traversé par la volonté de manipulation des divers narrateurs, qui commentent, censurent, interprètent les discours des autres: RR commente les commentaires de l'éditeur qui censure et délire totalement sur les récits de Pierre X., donc sur ses propres récits. Si le délire verbal définit les discours des protagonistes, RR semble échapper à la folie ambiante, comme une rescapée d'ailleurs, en gardant la parole jusqu'à la fin, et en offrant une ouverture sur un futur: elle est la garante de la véracité des textes, qui prouvent l'existence littéraire de Pierre X., tout en portant l'enfant du viol, qu'elle accepte comme un don. C'est la création qui l'emporte sur la destruction, ou, en d'autres termes, la procréation sur l'érotisme.

Les discours se définissent par une violence extrême: l'emboîtement des paroles et des voix correspond à celui des corps et se fait par la violence. Seul l'affrontement sexuel, symbolisé par la recherche effrénée de l'orgasme, et marqué par la mort, qualifie la relation entre les personnages. L'amour n'existe pas. Si les protagonistes sombrent dans la folie, elle est d'abord corporelle, et n'a rien de l'exaltation romantique qu'on pourrait trouver chez certains personnages de roman au XIXe siècle. Tous absorbent des drogues, des barbituriques, pour échapper au temps mais aussi pour provoquer le délire

verbal. C'est le travail sur le corps qui les mène au processus d'écriture.

Les trois voix sont à distinguer, chacune présentant un aspect différent du rapport entre écriture et érotisme:

- Le récit de Pierre X. Magnant, délire verbal marqué par la vision obsessionnelle du corps nu de Joan.
- Le récit de RR, discours centré sur l'image du "théâtre supérieur", développant les thèmes du baroque et du spectacle.
- Le récit de Ghezso-Quénum, ou le récit impossible du viol.

Le récit de Pierre X. Magnant: "J'écris, je raconte une histoire – la mienne –, je raconte n'importe quoi."

Le discours de Magnant, véritable épanchement verbal, mime le délire d'un fou; comme lui-même l'explique, il est complètement drogué aux barbituriques, ce qui provoque la confession de son assassinat. Revenant sur sa relation avec Joan, Magnant mêle son passé de terroriste et les scènes avec Joan dans le laboratoire. Ces deux épisodes sont réunis par l'utilisation des isotopies de la guerre et de l'érotisme, pour qualifier l'acte, soit révolutionnaire, soit charnel:

Bref, je quitte Joan (parce que son souvenir m'emplit de tristesse) et je monte lentement les marches qui conduisent à la tribune où je parlerai; déjà cette tribune me procure une situation de hauteur, propice à la domination. Je plane quelques secondes au-dessus de ma proie. Puis quand un silence de mort règne dans la salle, j'inaugure mon discours par un cri prolongé et strident: révolution ou suicide!!! Le seul ennui avec ce début incroyable, c'est l'enchaînement [...] Your'ee killing with your independence, m'a-t-elle dit un jour. Mais cette fois-là, j'étais peu disposé à lui en vouloir, car elle disait cela alors même que je dépendais follement d'elle pour le dénouement de mon plaisir. [...]⁴

L'emploi croisé érotisme/combat révolutionnaire traduit la violence du personnage, attiré par l'acte terroriste⁵. Néan-

4 *Ibid.*, pp. 36-37.

5 La présentation du roman fait référence à la situation personnelle d'Aquin, alors engagé dans le RIN: "Comme écrivain révolutionnaire, il doit mener la guerre contre l'oppression, aussi met-il en scène dans *Trou de mémoire* une métaphore de la situation du Québécois colonisé

moins, le discours exalté de Pierre X. ne développe pas seulement ce lieu commun de la littérature; le personnage est par ailleurs un écrivain, conscient de la valeur des mots; il dit, quelque part, “je vois clair, la brume se lève sur le souvenir innommé de Joan et de ce roman qui a suivi et auquel je n’ai pas assez donné suite...” (p. 36). Corps féminin et écriture sont physiquement dépendants: Pierre X. ne peut écrire qu’en se souvenant du corps féminin, qui est devenu objet de son obsession. Je cite le début du fragment intitulé “Suite III”:

... Je me vois écrire ce que j’écris, conscient à l’extrême de recouvrir le corps de Joan d’une grande pièce de toile damassée d’hyperboles et de syncopes: j’improvise un véritable tissu d’art, mot à mot, afin d’en vêtir celle qui est nue, mais morte, oui morte de sa belle mort parfaite. Ecrire ce roman me sauve de l’incohérence stérile du monologue parlé. Je constate, non sans une grande jubilation intérieure, que cette activité transitoire – écrire! – devient l’activité principale de ma vie. Ecrire m’empêche de tout dire: c’est une lente et dure propédeutique de l’existence, un apprentissage détaillé de la révolution, l’acte privatif par excellence – donc: celui qui engendre la plus grande insatisfaction et qui, par conséquent, incline à l’explosion déflagrée de l’action⁶.

A l’origine du meurtre de Joan, la volonté d’action sur un corps, qui préfigure la révolution, désir d’action sur les individus. Pierre X. Magnant est un personnage manipulateur, qui utilise les corps et les esprits pour accomplir son désir de destruction – c’est-à-dire, pour passer à l’acte. L’écriture, par opposition, transforme l’action en un objet inoffensif. D’où son caractère rétroactif, par rapport à l’acte en devenir. Le discours politique doit agir de manière irrémédiable sur les auditeurs, de même, l’amant-violeur sur le corps de l’autre: Pierre X. avait conçu un poison mortel dans le laboratoire de Joan, utilisé sur un singe puis sur Joan elle-même. Le pharmacien-écrivain devient un révolutionnaire fou, “envoûté par la mort”, et qui fascine Joan, victime consentante.

Et parce qu’elle n’a pas compris cela (que le pharmacien est un homme assoiffé d’action et de changement), elle n’a pas deviné les pensées

à travers le colonisé-révolutionnaire Magnant et son homologue africain Olympe.” (éd. critique, p. XV).

6 *Ibid.*, p. 55.

secrètes qui me hantaient alors que je frôlais la peau nue de sa cuisse et celle, velue, des Macaques qui s'exhibaient sans pudeur à nos regards. [...] si je la suivais si assidûment dans ce labyrinthe fétide, ce n'est ni pour l'amour de la race des Primates, ni pour leurs beaux yeux fous: pourtant j'étais intéressé, plus encore: j'étais fasciné, obsédé⁷.

Pierre X. est celui qui abuse totalement des figures féminines; alors que Joan, puis Rachel ensuite, confondent acte charnel et amour, Pierre X. utilise ses victimes pour assouvir un besoin immodéré de pouvoir. Si les femmes mettent sur le même plan discours amoureux et acte érotique, P.X. Magnant confond action politique et action érotique. L'assassinat de Joan est qualifié en termes politiques, Joan monologuant, dans son agonie, "comme un anglican pacifiste", lui promettant de: "parler français toute ma vie, si tu m'emmènes". Pierre X., en fin de compte, se présente comme un défenseur de la langue française...

L'obsession du corps va aboutir à son viol, symbole de l'acte révolutionnaire. Dans le "Cahier noir", sorte de journal intime, Pierre X., hanté par l'idée de devenir impuissant en couchant avec la même femme, est obsédé par le viol. Il raconte avoir lu un livre sur le sujet ("La femme frigide") qui, commentaire, "ne m'a rien appris ni sur moi, bien sûr, ni sur Joan".

... En fin de livre, j'étais tellement excité que je me suis mis à harceler cette femme endormie à mes côtés; mais il n'y avait rien à faire. Joan, inerte de par l'effet de son barbiturique, ne bronchait pas. [...] Ce matin-là, je suis passé à la terreur totale, sans frein, sans nuance politique, sans aucune différenciation... L'acte même de semer la terreur ressemble impudiquement à tout ensemencement du ventre, à cette différence toutefois qu'il ne tient nullement compte de la mutualité du plaisir; c'est un viol!⁸

C'est sur ces propos sur le viol, rapportés dans un état entre lucidité et délire, que l'écrit de Pierre X. s'achève. Paradoxalement, exécuté sur la sœur de Joan, le viol de Pierre X. enfantera de la vie, alors que son parcours est marqué par la mort. Dans la structure du roman, le récit de Pierre X. re-

7 *Ibid.*, p. 67.

8 *Ibid.*, pp. 116-117.

présente la première partie: cette position permet ensuite aux commentateurs de dénoncer le caractère outrancier et extrême de ce texte narcissique et violemment destructeur. RR, dans son récit, va d'ailleurs insister sur le caractère ludique de son écriture, en proposant au lecteur une lecture au second degré – si celui-ci n'a pas déjà adopté cette solution! Son texte met en avant le procédé d'anamorphose, ou "déformation", comme possibilité d'écriture et comme piste de lecture.

Le récit de RR: variation en trompe-l'œil sur le discours amoureux

Dans ce chapitre, intitulé "semi-finale", RR fait l'aveu du caractère ludique du roman, dans le sens où tous les personnages seraient inventés par elle, qui dit dissimuler sa véritable identité sous un pseudonyme. Cette mise en garde au lecteur contre une éventuelle confusion entre fiction et réalité, faite sur le mode du ludique, masque le sujet principal de son discours: une femme parle de sa passion pour une autre femme, "celle que j'ai aimée et dont la réalité m'obsède". Le mot est lâché: réalité. D'où le jeu, de la part de l'auteur, entre le recours à une lecture au premier degré – ce que je lis est réel – et au second degré – le romanesque n'est qu'une affaire de mots. Les personnages du texte apparaissent d'ailleurs comme des figures du spectacle, au sens baroque, du trompe-l'œil et du faux: Joan est "spécialisée en esthétique de théâtre".

Je me rappelle, non sans émotion, ces soirées trop longues à mon goût que j'ai passées à regarder Joan au travail, réfugiée sur le 'théâtre supérieur' du Port Royal. De cette loge inusitée qui, paraît-il, servait jadis pour les revenants ou les personnages mythologiques, j'avais une vue plongeante sur la scène et je pouvais contempler sans pudeur celle qui, après le spectacle, allait me rejoindre sur mon 'théâtre supérieur', puis, deux ou trois heures après, dans mon lit Louis XV. 'Joan' m'entretenait toujours du spectacle que j'avais aperçu en surplomb et comme au passage; moi, je l'écoutais en extase⁹.

9 *Ibid.*, p. 126.

Joan, le lecteur l'aura compris, joue de ses truquages sur scène et dans la vie, les deux mondes se superposant. Le discours de RR est voué à l'échec: celle qu'elle cherche à saisir est une "revenante", de même Pierre X. réapparaît d'entre les morts pour violer la même RR. D'où l'impossibilité de la relation érotique entre des personnages quasi-inexistants, dont l'identité dépend de la mise en scène de l'écriture. C'est dans le récit de RR qu'apparaît le procédé d'anamorphose: "c'est bien toi, mon cher amour, qui m'a appris à aimer le 'Mystère des deux Ambassadeurs', ce célèbre tableau du grand Holbein que tu m'as tant de fois expliqué et commenté"¹⁰.

L'enseignement de ce tableau, c'est que le peintre déforme la réalité, avec comme conséquence, le processus de transformation de la réalité par l'art. La réflexion sur l'enjeu de l'art sera escamotée par le commentaire de l'éditeur – texte suivant –, qui interprète la relation Pierre X./Joan en fonction des "Ambassadeurs". Un commentaire délirant. Néanmoins, le récit de RR lance le lecteur sur la piste d'une lecture au second degré, à l'image de l'anamorphose: le roman est conçu à la manière de la "perspective violente", note l'éditeur. Le but de l'écriture, c'est de forcer le lecteur à lire de manière détournée, à subvertir le caractère linéaire de l'écrit.

Quand je suis parti du bureau hier soir, ces pages délirantes ne se trouvaient pas incorporées au texte que j'édite, et ce matin, j'ouvre à nouveau le dossier... et voici qu'il a grossi de quelques pages dictées par quelque crise nerveuse à cette fille stupide qui se prétend l'auteur d'un roman supposément écrit en perspective violente (note)... et ce roman n'est nul autre que le texte même que je m'apprêtais à faire paraître à titre de document-choc sur la vie de Pierre X. Magnant. Et cette fille aurait été l'amante de Joan: quelle honte!... (Note pas de page) [...] La perspective violente est un procédé pour 'dépraver' l'image à tel point qu'elle ne soit plus reconnaissable, comme, par exemple, dans les fameux 'tableaux à secret' de Schön ou les 'tableaux rallongés' d'Arcimboldo et de Salomon de Caus. Note de l'éditeur¹¹.

Dans ce passage, l'auteur incite le lecteur à considérer le travail de l'écriture comme une mise en scène: rien n'est vrai,

¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹¹ *Ibid.*, p. 137.

tout n'est que relations entre mots et objets, et l'œuvre est une affaire de technique. La complexité structurale du roman (notes fictives abondantes, chevauchement des narrateurs, référence à l'art pictural) est d'ailleurs voulue et recherchée par Aquin lui-même, qui avoue, dans une page de son journal sur *Pale Fire* de Nabokov, son désir de manipulation du lecteur: "*Pale Fire* est un roman dont la forme est constituée de plusieurs formes de récit: poème, essais, souvenirs, analyses philosophiques, etc. Je suis devancé – par celui qui, un été, m'a révélé l'efficacité de l'écriture verbigératrice pour rendre l'obsession sexuelle"¹². "Verbigératrice" signifiant un "discours incohérent avec altération de mots et création de néologismes". La relation entre discours, produit de la folie et de la violence, et le rapport sexuel, se noue autour de la notion de viol.

Lire selon la "perspective violente" met en cause la motivation existentielle des personnages; ceux-ci le disent pourtant à maintes reprises: il leur faut écrire pour oublier ou pour évoquer le souvenir. On assiste à un jeu constant entre absence et présence du référent, ce qui fait la difficulté de la lecture. De même, quel rôle est donné à l'érotisme dans un roman où tout est mise en scène? Dans la dernière partie, le récit de Ghezso-Quénum cherche à raconter le viol de RR par Pierre X. lors du voyage qui les mène de Côte d'Ivoire au Québec. Après son viol, la jeune femme vit dans un état de prostration, sans plus communiquer, et Olympe tente de la faire parler à grand renfort de médicaments. A nouveau, l'amorce du récit est la passion pour une femme, et l'enjeu vise à exorciser RR, possédée par Pierre X. Le lecteur assiste à une sorte de dérive infernale, qui aboutit à la mort des deux protagonistes masculins. Toutefois, le texte opère une transfiguration finale, RR ressuscite de son long cauchemar, pour accoucher au propre et au figuré: elle attend un enfant, et elle est le témoin, peut-être pas d'une histoire, mais de la création d'une œuvre.

12 Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, Bibliothèque québécoise, 1999, p. 248.

Dans *Trou de mémoire*, le lecteur oscille constamment entre deux niveaux de lecture:

- Le niveau premier, soit le récit des actions: action politique et acte charnel.

- Le niveau second, soit les commentaires de RR et de l'éditeur, qui mettent à distance les actions, et qui sont des discours sur le caractère structural de l'œuvre. Le texte acquiert une dimension explicitement métalittéraire revendiquée par les narrateurs-commentateurs. L'érotisme devient victime de la mise en scène opérée par le roman. Le corps perd toute sa réalité, étant soumis à l'artificiel dominant la mise en fiction. Les effets de l'érotisme, soit par surenchère, soit par déformation, soit par mise à plat, sont détournés au profit d'un sens second, où le lecteur ne participe qu'en voyeur, à distance.

Trou de mémoire devient un champ de bataille où l'érotisme cède devant l'écriture.

Neige noire

C'est si doux la neige. Il y a de la neige partout dans mon enfance. Cela ne s'arrêtait pas¹³.

Le texte de *Neige noire* se présente comme un scénario de film; il est formé d'un ensemble de dialogues et de didascalies, qui sont soit des descriptions, soit des commentaires. Les commentaires, toujours placés entre parenthèses, correspondent aux réflexions du narrateur, qui visent la position du lecteur – caractère métalittéraire – et d'autre part qui concernent le problème de la temporalité. Les scènes entre protagonistes masculin et féminin sont dans l'essentiel de nature érotique, dans le sens où le plaisir ou la destruction des corps est le but final de la relation: la recherche du plaisir extrême chez Sylvie, de l'union mystique pour Eva et Linda, et du meurtre,

13 *Neige noire*, p. 240. (Paroles dites par Sylvie)

symbole de communion pour Nicolas (manducation de certaines parties du corps de Sylvie par Nicolas).

Les personnages de *Neige noire*, comme ceux de *Trou de mémoire*, recouvrent une identité complexe, faite de plusieurs personnalités, et qui jouent sur l'épaisseur temporelle. C'est le terme de "double" qui permet de définir leur identité, multiple et fuyante.

Les personnages

Le personnage principal, Nicolas, est un acteur, qui devient cinéaste, ou plutôt, scénariste. Au début du récit, Nicolas joue le rôle de Fortinbras dans la pièce de théâtre *Hamlet*, filmée pour le cinéma. Pour la compréhension du récit, il faut peut-être rappeler que Fortinbras est considéré comme un frère jumeau de Hamlet. De fait, Nicolas joue sur cette ambiguïté, car il emprunte de nombreuses répliques au discours d'Hamlet pour les faire dire à son personnage. On observe un jeu de doubles entre Nicolas et Hamlet. Ensuite, dès que le tournage est terminé et que Nicolas part en voyage de noces en Norvège avec Sylvie, son épouse, il commence à écrire un scénario autobiographique, qui est en fait celui que lit le lecteur. Celui-ci est donc témoin d'un roman dédoublé:

- Le récit de Nicolas, dont le point de départ est le meurtre de Sylvie (Nicolas tue Sylvie dans l'île du Spitzbergen, mais on ne le sait qu'à la fin du roman).

- Le récit du narrateur, qui écrit les commentaires et les didascalies. De fait, la distinction auteur/personnage est peu pertinente, ces catégories sont brouillées dans le cadre de ce cinéroman où le personnage principal est aussi un personnage écrivain, et où les deux scénarios se recouvrent l'un l'autre.

Dans l'histoire, Nicolas est "doublé" – au sens figuré du terme – par Michel Lewandowski, un homme dans les cinquante ans qui joue sur deux identités. On le connaît comme financier, ami d'Eva (la remplaçante de Sylvie) et amant de Sylvie (avant et pendant son mariage avec Nicolas). Lewandowski possède une seconde personnalité: il est le père de Sylvie. D'où la relation incestueuse entre le père et la fille, que Nicolas découvrira et qui sera à l'origine du meurtre.

Ensuite, les trois figures féminines, qui se ressemblent physiquement; en premier lieu, Sylvie se dédouble en quatre personnalités:

- Epouse de Nicolas et maîtresse de Lewandowski, elle a pris comme nom celui de sa mère divorcée, Dubuque.
- Sous son vrai nom, elle est la fille de Michel, et entretient avec lui une relation incestueuse.
- Elle apparaît également sous la figure d'une fille droguée et prostituée; c'est sous ces traits que Nicolas fera sa connaissance.
- Par rapport au réseau intertextuel du roman, elle est comparée à la figure d'Ophélie (on trouve dans le roman une scène où Sylvie est décrite dans son bain, les traits du visage tirés comme ceux d'une morte).

Eva, la remplaçante de Sylvie, et Linda Noble, l'actrice qui joue Ophélie, apparaissent comme des figures secondaires, sorte de doubles, mais à l'arrière-plan; néanmoins, elle auront la révélation de leur homosexualité à la fin, lorsque toutes deux fuient Nicolas en restant l'une avec l'autre.

Les cinq personnages sont conçus de telle manière que c'est le dédoublement qui les caractérise. Cet aspect est renforcé par la structure cinématographique de l'œuvre. Le roman emprunte deux procédés types de la structure du film: *l'insertion*, ou l'introduction d'images étrangères à la séquence en cours, ce qui donne lieu à des effets de superposition; ensuite, *la répétition* d'une même séquence en plusieurs endroits du scénario.

Ces procédés, superposition et répétition, gèrent les épisodes-clés du roman que sont les scènes érotiques entre les personnages:

- Les scènes de fellation, soit entre Nicolas et Sylvie, soit entre Michel et Sylvie.
- La scène du pendentif, ou de la castration symbolique de Nicolas par Sylvie.

Ces scènes érotiques montrées en procédés de superposition et de répétition, ne font que retarder le déroulement de la narration. Par contre, deux grandes scènes, qui ne sont montrées qu'une seule fois, font avancer la temporalité de façon décisive:

- La mise en croix de Sylvie par Nicolas et sa manducation.

- La fusion mystique entre Eva et Linda, qui correspond à la fin du roman.

Si l'érotisme est à la base des relations entre les personnages, la structure du roman, de même que les réflexions métalittéraires, insistent sur le caractère artificiel du récit. L'image du théâtre illuminé, évoquée à maintes reprises, revient sur le faux et le caractère illusionniste de l'écriture. L'expérience de Nicolas fonctionne comme un modèle: le langage est d'abord corporel, et mène les personnages à la folie ou la mort. Pour survivre, la chair doit se faire écriture: le scénario illustre le passage de la folie à l'écriture.

Les scènes-clés du récit

La fellation

La première rencontre entre Nicolas et Sylvie a lieu de nuit, dans une voiture, et le jeune femme apparaît comme une prostituée. C'est une scène de fellation, courte et violente, évoquée à deux reprises, et qui s'oppose à deux autres scènes de fellation: celle entre le père et la fille, et celle entre le couple Nicolas/Sylvie qui va mener à la fureur de la jeune femme. Les deux évocations de la scène de fellation dans la voiture sont enchâssées dans la narration du voyage des époux en Norvège.

Ils sortent, la main dans la main, aussitôt happés par l'explosion de lumière qui se produit lorsque Nicolas ouvre la porte. Coupure. Les plans suivants se déroulent sur la banquette arrière d'une Ford Torino stationnée dans une ruelle qui donne sur le parc Lafontaine à Montréal. Il fait nuit. L'homme se laisse étendre sur la banquette par une jeune fille qui est manifestement droguée.

Jeune fille

Je m'acquitte comme je peux de mes dettes de jeu...

La scène qui suit est d'une grande violence: la fille se jette sur son partenaire. Les ébats du couple ressemblent à un corps à corps sauvage. L'homme laisse échapper une plainte brève. La jeune fille, toujours dans l'ombre, crache sur la moquette de l'auto tout le sperme qu'elle a dans la bouche. On n'aperçoit plus dans le champ que son corps coupé aux épaules par la ligne du toit de l'auto (elle est debout à côté). Elle claque la portière, puis rentre la tête par la fenêtre. [...]

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 dégombe sur la chaussée. Coupure.

Plan de la porte de la cabine numéro 9 sur le Nordnorge quand le vantail de métal s'ouvre sur un puits de lumière¹⁴.

L'enchâssement du passage dans le voyage en Norvège exploite l'opposition entre la lumière du paysage nordique et l'atmosphère sombre, noire, de la première rencontre de ces personnages alors encore inconnus l'un à l'autre. La reprise de cette scène permet d'insister sur le visage puis le nom de la jeune femme. La répétition permet d'approfondir la scène qui, lors de sa première occurrence, recherche un effet de choc sur le lecteur.

Plan de la Ford Torino stationnée dans une ruelle en bordure du parc Lafontaine: cette fois, l'image permet d'identifier visuellement Sylvie. Elle se jette sauvagement sur Nicolas qui se laisse volontiers investir et dont la passivité première se change en une sorte d'immobilité effrénée. Nicolas crie sa jouissance alors que Sylvie est arquée sur lui, mais aussitôt elle se détache de lui et crache sur la moquette de l'auto ce qu'elle avait gardé dans la bouche.

Sylvie

Au fait je ne me souviens pas de ton nom...¹⁵

L'acte de fellation est lié à la figure de Sylvie, ainsi qu'aux noms des personnages. Détail fondamental, puisque c'est le nom caché de Sylvie, et découvert par Nicolas, qui va précipiter sa chute. Ce nom, le lecteur le découvre bien après la mort de Sylvie, alors que Nicolas, qui cherche une maison pour filmer l'histoire de Sylvie et son amant, tombe précisément sur la demeure de Lewandowski. C'est en quelque sorte son regard qui donne vie à la scène:

Sylvie

Cela ne peut plus durer, papa. Quelqu'un pourrait apprendre la vérité, Nicolas peut-être, on ne sait jamais...

14 *Ibid.*, pp. 72-73.

15 *Ibid.*, pp. 104-105.

Michel

C'est impossible qu'il le sache, tout à fait impossible... Mais tu as raison, Sylvie, cela ne peut plus durer. Toute ta vie, tu m'en voudras...

Sylvie

Je t'en veux déjà d'avoir attendu que j'aie 21 ans...

Le couple prend une position de double fellatio, Sylvie étendue jambes ouvertes sur les épaules de son père. [...] On entend le couple râler dans un synchronisme fulgurant¹⁶.

A partir de cette scène, le lecteur comprend que la fellation est réservée à la relation avec le père, et que Sylvie transgresse un interdit en l'accomplissant avec l'autre, celui qui la sépare du père. La soumission de la jeune femme va alors se transformer en rage destructrice lorsque Nicolas la forcera au geste de fellation au début de leur mariage.

La castration symbolique de Nicolas

Au début du récit, Nicolas, blessé au pénis, est souffrant, et regarde Sylvie dormir nue sans pouvoir la toucher. Cette blessure est la conséquence de la crise de folie de Sylvie. La scène est reprise à deux endroits différents du texte. Le premier passage, qui s'étend sur plusieurs pages, et qui est répété deux fois à la suite, avec davantage de détails lors de la reprise, intervient après l'aveu d'adultère de Sylvie, qui donne le nom de son amant à Nicolas; ces épisodes en flash-back sont remémorés par Nicolas pendant le vol en avion vers la Norvège.

[...] Chambre de Sylvie et Nicolas au cours de cette même nuit. Nicolas est renversé sur le lit, nu, tandis que Sylvie qui a gardé son slip et son soutien-gorge est arquée sur lui. Il faut comprendre – sans trop voir, bien sûr – que Sylvie joue le rôle de fellatrice. A la passivité de Nicolas, aux bruits labiaux, à l'application sans parole de Sylvie, le spectateur devine la spécificité de leur relation amoureuse. Gros plan de Nicolas: ses paupières sont si basses qu'on croirait qu'il regarde vers l'intérieur de son crâne, sa respiration est profonde et vibrante comme celle d'un volcan avant que la lave ne s'écoule hors de son lac de feu. Le *cursus*

16 *Ibid.*, p. 236.

fellator progresse, sa poussée est maintenue. Nicolas est possédé; on croirait même qu'il fait de la lévitation, et que seule le retient au niveau du lit la bouche sifflante de Sylvie. Quand la plainte de Nicolas se change en stridulations, l'écran devient extralumineux. Plans surexposés du couple pris de divers angles; plan final unique: Sylvie relève ses cheveux et se dresse debout près du lit. Sylvie s'essuie les lèvres. Nicolas l'attrape par le poignet et l'entraîne de force à le finir comme elle l'avait commencé. Elle résiste comme elle peut, mais fait une chute sur lui dans le cours de la lutte. Aussitôt Nicolas la prend par les cheveux pour être sûr qu'elle reste sur lui. Elle a vite fait de se déprendre, s'empare du pendentif qui se trouve posé sur la table de chevet et frappe Nicolas avec une grande violence. L'image devient alors tellement surexposée qu'il est difficile de discerner autre chose que des silhouettes. La trame sonore continue toutefois jusqu'au black-out. Bruit ambiant de l'intérieur de l'avion. Sylvie et Nicolas dorment toujours l'un près de l'autre sur leur banquette¹⁷.

Ces trois scènes de fellation, constitutives des relations entre Nicolas/Sylvie/le père, reviennent dans le récit de Nicolas comme des lieux obsessionnels de la mémoire. Elles représentent l'obscur de la relation érotique entre l'homme et la femme, la "part maudite" de l'être. Ces scènes seront laissées dans le passé par l'intrusion dans le scénario des deux épisodes décisifs de l'histoire, racontés une seule fois, qui permettront à la temporalité de reprendre son cours linéaire pour aboutir à une fin d'ordre mystique, où le noir se transformera en blanc.

La mise en croix de Sylvie / L'union mystique d'Eva et Linda

C'est sous le signe christique que s'accomplit le destin des personnages. Sylvie sera sacrifiée par son bourreau, comme le Christ lui-même¹⁸; Linda et Eva découvriront la vérité divine

¹⁷ *Ibid.*, pp. 42-44.

¹⁸ Le lecteur d'aujourd'hui est sans doute moins sensible au caractère blasphématoire de l'œuvre d'Aquin que celui des années 1970, en particulier au Québec, où le religieux avait beaucoup de pouvoir dans la société. Lui-même reçut une formation philosophique essentiellement dogmatique et basée sur la connaissance des Pères de l'Eglise. Son premier texte conséquent, *Les Rédempteurs*, est traversé de références bibliques qui sous-tendent le récit. (Cf. Huber Aquin, *Récits et nouvelles*,

dans leur union extatique, et Nicolas, à travers son récit, parviendra à la lumière, à ce “théâtre illuminé” qui l’obsède pendant l’élaboration du scénario.

Nicolas ne parvient qu’après une lutte intense contre lui-même à écrire la mort de Sylvie; les premières versions parlent de mort accidentelle, lors d’une chute dans une crevasse, puis de suicide, et, en fin de compte, il parvient à l’écriture de l’assassinat. “Sylvie mourra comme elle est morte; ne rien changer, ne rien modifier. Les gestes doivent être accomplis avec lenteur et jusqu’au bout, y compris...”¹⁹ Eva, Michel puis Linda liront le scénario, qui va les bouleverser jusqu’à les éloigner définitivement de Nicolas, qui partira tourner son film en Norvège. Celui-ci raconte comment, après avoir attaché Sylvie nue, il la poignarde avec un canif. Auparavant, il procède à diverses blessures sur son corps, en la défigurant. L’étape suivante, la manducation de certaines parties du corps, provoque l’horreur des deux femmes.

Il serait peut-être présomptueux de dire qu’Eva comprend tout, mais elle a été prise de panique en prenant connaissance du scénario complet qui, paradoxalement, lui a été remis par Michel Lewandowski (qu’elle ne savait pas, avant ce jour, être le père de Sylvie), et surtout à la lecture qui lui a été faite du passage de la manducation de Sylvie. Michel Lewandowski l’a invitée chez Bill Wong une seconde fois aujourd’hui. Il n’a pas pu s’empêcher de pleurer en lisant ce passage du scénario où Nicolas suce le sang qui a coulé après l’introcision et aussi le sang des muscles du chagrin, liquide alcalin et légèrement salé qui ne le rassasie pas²⁰.

Eva, totalement affolée, se réfugie chez Linda: échappant alors au regard de Nicolas, elles vont atteindre la révélation divine. L’échange verbal entre Eva et Linda, qui clôt le roman, se rapproche du long dialogue de Mesa et Ysé, à la fin de *Partage de midi* de Claudel: le personnage rejoint la vérité mystique dans sa fusion avec l’univers. Chez Aquin, c’est d’abord la fusion charnelle entre les deux femmes qui les rapproche de

Bibliothèque québécoise, 1998) Dans *Neige noire*, Aquin joue avec les références bibliques (crucifixion et communion).

19 *Neige noire*, p. 249.

20 *Ibid.*, pp. 267-268.

Dieu, et du langage divin. Le passage de la chair dans le verbe peut seul mener au dépassement du temps et, pour le créateur, à l'écriture: "Le verbe est entré en elle. [...] Ce chemin, c'est celui de l'amour; il passe par les lèvres comme le souffle et s'échappe avec une force lancinante qui, sans agrandir l'embouchure des lèvres, les fait communier avec tout ce qui vibre, avec tout ce qui frissonne, avec tout ce qui vit dans le royaume du Christ. [...] Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées"²¹.

Hymne à la chair, ce commentaire final fait l'éloge de la parole comme acte de communion, d'une part, et comme acte de communication, d'autre part. Le livre, c'est une parabole, au sens chrétien, qui tisse le lien entre le lecteur et le créateur; le livre, c'est un objet qui tire son origine de la chair vivante pour devenir parole immortelle. L'érotisme disparaît pour laisser place à l'œuvre d'art, symbolisée ici par le terme de "théâtre illuminé", qui fonctionne comme une mise en abyme finale du livre. Le procédé favorisé par ce théâtre, qui est l'enchâssement, renvoie à la structure du roman, qui exploite jusqu'aux extrêmes limites ce procédé, superposant personnages, discours et séquences pour faire éclater une temporalité linéaire au profit d'une temporalité à la fois dilatée et compressée, où passé et futur s'inversent.

Le "Théâtre illuminé" représente une métaphore du travail de Nicolas, qui passe de la nuit en pleine lumière du jour nordique, du "jour blanc". L'écriture, c'est aller au-delà de la réalité pour entrer dans le royaume du blanc, de la lumière, à la fois salvatrice mais aussi mensongère, qui cache le noir de sa luminosité.

Pour Nicolas, atteindre la densité de l'écriture, c'est d'abord partir pour le Nord, lieu "très loin de tout" qui réunit le froid, le blanc, l'immobilité, lieu de la mort également. Un commentaire du narrateur compare le décor des montagnes de glace avec une église, lieu de la cérémonie du mariage. "Le champ de la signification dépasse toujours celui de la réalité;

21 *Ibid.*, pp. 277-278.

même si on veut que celui-ci égale celui-là et le recouvre, on n’y arrive jamais”²². Nicolas, entouré de tout ce blanc, fantasme, l’esprit à la dérive, et rêve d’une enclave italienne à l’intérieur du cercle polaire, d’un théâtre aux “avenues enneigées”, qu’il ne parvient toutefois pas à mettre en images. Ni en mots. D’où le commentaire du narrateur sur les limites du langage et du livre: on ne retrouve pas le temps, sinon par simulacres. Dès que l’on fait une œuvre, on se soumet à son caractère artificiel, à la nécessité d’une structure.

[...] ce décor devient transparent à tel point que son identité usurpée se laisse deviner et qu’il n’est plus, pour les spectateurs prévenus, que l’envers d’un décor²³.

Le lecteur ne participe plus à un spectacle, mais à sa mise en scène. Les commentaires réfléchissent sur l’écriture, sur le roman, sur l’œuvre d’art, et font éclater la possibilité d’une lecture linéaire du texte, de même qu’une lecture au premier degré. Montrer l’érotisme, décrire l’érotisme, ne fait pas l’œuvre d’art. C’est dans et par la structure que l’érotisme acquiert une signification (ici, procédés empruntés à l’œuvre cinématographique). Néanmoins, le point de départ pour les récits des personnages, dans *Trou de mémoire* et dans *Neige noire*, correspond à la nécessité de dire les corps et le plaisir, ou la souffrance des corps; par extension lexicale, le mot détourné pour acquérir un sens métaphorique, utilisé par Aquin pour qualifier le choc du lecteur de *Neige noire*, c’est celui de “viol”:

Le présent, employé depuis le début, est le temps du scénario parce qu’il ne rapporte rien mais transmet une intention – et pas n’importe quelle intention: celle d’un rapt! Le récit d’un viol imagé est d’une certaine fadeur si on le compare à un projet de viol; l’intention projetée transcende toujours son passé défini. Cela va de soi; mais ce qui coule moins d’évidence, c’est la relation qui existe entre cette terminologie violente et la situation du spectateur du film. Comment expliciter, en fait, que la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante qu’à l’indifférence ataraxique de la frigidité? Cette analogie restera peut-être indémontrée quand le film sera terminé, mais sa puissance de

22 *Ibid.*, p. 85.

23 *Ibid.*, p. 158.

persuasion profite de son caractère implicite. Le spectateur serait peut-être offusqué soudain de comprendre qu'il a tout fait pour être violé, offusqué aussi de déduire que le spectacle auquel il assiste le pénètre hypocritement à tel point qu'il est devenu, malgré lui sans doute, porteur de ces animalcules non sécables de Van Leeuwenhoeck, lesquels n'ont accédé à l'existence théorique que par des procédés optiques²⁴.

Le roman agit sur le lecteur de manière détournée, c'est un ensemencement, dans le sens où le lecteur est désormais porteur d'une vérité autre qui va travailler à son insu, et le transformer. Le lecteur, voyeur passif d'un spectacle mis sous son regard, est forcé par l'auteur à prendre position au sein d'un objet d'art qui le traite sans ménagement. Non parce que l'érotisme nous est montré mais parce qu'il est soit surexposé, soit sousexposé par le travail de l'auteur. Le commentaire, soit dans *Neige noire*, soit dans *Trou de mémoire*, provoque une mise à distance du lecteur, et dans un même temps, ce même lecteur est interpellé à s'engager au côté des personnages, qui écrivent l'érotisme, dans l'espoir que la chair passera dans le verbe. On connaît la citation de Jean, rappelée dans *Neige noire*, "Et la parole a été faite chair" (Evangile selon saint Jean, I, 14). Prise littéralement: l'écriture doit devenir un corps vivant. La présence de l'érotisme chez Aquin poursuit cette quête, comment incarner le corps et le mouvement dans l'écriture? L'érotisme implique un dépassement de la parole, dans le sens où il va à l'encontre d'une impossibilité: l'inceste, le viol, le meurtre, font partie des interdits, et pourtant les narrateurs aquiniens en poursuivent le récit, qui devient, par contamination, récit de la folie ou récit d'un mort, ou d'un quasi-mort. Dès le moment où l'érotisme s'incarne dans le texte, il entraîne un dysfonctionnement du langage, et d'autre part, un recours au religieux et au symbolisme. L'érotisme, qui se veut triomphe des corps et de la chair, est détourné par sa récupération dans le texte. Les mots se font sans les corps, et les effets de l'érotisme sur le lecteur sont pervertis par la mise en scène et les commentaires du narrateur. Pourtant, à l'origine du langage et de la parole, il y a l'appel des corps: les textes d'Aquin me semblent illustrer l'ambivalence de toute

24 *Ibid.*, pp. 171-172.

écriture, qui se nourrit de chair vivante dans le même temps qu'elle s'en arrache dans un mouvement de sacralisation.

Abstract

Trou de mémoire und *Neige noire*, zwei Romane des Quebecers Hubert Aquin (1929-1977), sind wie Schauspiele gestaltet. Das Schauspiel charakterisiert zum einen die Arbeit des Romanciers, zum anderen die Position des Lesers, der zum Voyeur wird. Es verweist zudem auf die barocke Struktur der beiden Texte und auf die Omnipräsenz des Erotischen. Die vom Geschlechtsakt besessenen und inspirierten Erzähler versuchen, das Fleisch in Schrift zu verwandeln und missbrauchen dabei ihre Opfer: die Frauen und den Leser. Verwickelt in eine wahnsinnige Sprache, ist der Leser schliesslich nicht mehr Voyeur, sondern wird zum vergewaltigten Leser, vergewaltigt von einer Sprache, die ihn "heuchlerisch durchdringt" (qui le "pénètre hypocritement"). Seine perverse Art, vom Roman Gebrauch zu machen, macht Hubert Aquin zu einem wesentlichen Neuerer seiner Generation.