

L'oubli et les indéterminations de lecture dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *La Clef*
de Junichirô Tanizaki et *Trou de mémoire* de Hubert Aquin

Julien Beauregard

Mémoire présenté au Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de maîtrise ès Arts (Littératures francophones et
résonances médiatiques) Université Concordia Montréal, Québec, Canada

Avril 2011

© Julien Beauregard, 2011

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Julien Beauregard

intitulé L'oubli et les indéterminations de lecture dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *La Clef* de Junichirô Tanizaki et *Trou de mémoire* de Hubert Aquin

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ président

_____ examinateur

_____ examinateur

_____ directeur

Approuvé par :

_____ Directeur du département ou du programme d'études supérieures

_____ 20 _____

_____ Doyen de la Faculté

RÉSUMÉ

L'oubli et les indéterminations de lecture dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *La Clef* de Junichirô Tanizaki et *Trou de mémoire* de Hubert Aquin

Julien Beauregard

La facture d'un texte repose sur des déterminations elliptiques qui incitent la participation dynamique de l'imaginaire du lecteur. L'analyse des romans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *La Clef* de Junichirô Tanizaki et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin démontre comment une structure fragmentaire dégage une œuvre littéraire de son univocité sémantique. Si cela peut stimuler ou confondre le lecteur, l'animation d'un texte induit un corollaire du rapport humain face au réel. Un récit fondé sur ses non-dits impose une relation unique à son lecteur que ce dernier ne pourra authentifier autrement que par l'arbitraire de son jugement. Indistinctement lié à la question de l'appareil cognitif, le façonnement de la mémoire repose sur ce même principe de cohérence. En somme, soutenir une hypothèse interprétative ne devrait pas être différent de la sincérité d'un souvenir. La façon avec laquelle celle-ci s'émet peut toutefois trahir un conditionnement culturel ou même une pathologie.

ABSTRACT

L'oubli et les indéterminations de lecture dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *La Clef* de Junichirô Tanizaki et *Trou de mémoire* de Hubert Aquin

Julien Beauregard

The making of a text is based on elliptic determinations that encourage an active participation of the reader's imagination. The analysis of the novels *Le Voyeur* by Alain Robbe-Grillet, *La Clef* by Junichirô Tanizaki and *Trou de mémoire* by Hubert Aquin shows how a fragmented structure exudes a literary work of its univocal semantics. If it can stimulate or confuse the reader, the animation of a text induces a corollary of the human relationship with reality. A story that focusses on its unspoken elements requires of its reader to establish a unique relationship which he can only authenticate by his own arbitrary. Indiscriminately linked to the question of the cognitive apparatus, the shaping of memory is based on the same principle of consistency. In sum, the support of an interpretative hypothesis should not be different from the sincerity of memory. In such a way, it should reveal a cultural conditioning or even a pathology.

Table des matières

1 - Introduction.....	1
2 - <i>Le Voyeur</i>	6
2.1 - Introduction.....	6
2.2 - Les symptômes d'une narration schizophrénique.....	7
2.2.1 - Pour une responsabilisation du lecteur.....	7
2.2.2 - Définir le narrateur.....	9
2.2.3 - Les indices névrotiques (paradoxes narratifs).....	10
2.2.4 - Vers une définition du style littéraire.....	15
2.3 - La suspicion dans une narration schizophrénique.....	18
2.3.1 - De la nécessité de s'improviser enquêteur.....	18
2.3.2 - Un récit sans finitude.....	20
2.3.3 - La scène centrale dérobée comme génératrice d'action.....	22
2.3.4 - De la rhétorique dans un cadre relativiste.....	26
2.4 - L'invention de la culpabilité de Mathias.....	31
2.4.1 - Le fil d'Ariane.....	31
2.4.2 - La construction d'une identité.....	36
2.4.3 - Les objets structurant la figure.....	40
2.4.4 - De Jacqueline à Violette : la perversion d'une perception.....	46
2.5 - Conclusion.....	51
3 - <i>La Clef</i>	53
3.1 - Introduction.....	53

3.2 - Une clef pour réconcilier un univers fragmenté.....	55
3.2.1 - Le confessionnalisme hypocrite.....	55
3.2.2 - Un roman à clef.....	56
3.2.3 - Univers fragmenté et jeux de perspective.....	59
3.2.4 - Fragmentation.....	65
3.2.4.1 - Projection et prévision de la lecture au sein du couple auteur/lecteur. .	65
3.2.4.2 - L'impact du fragmentaire sur le lecteur réel.....	68
3.3 - L'esthétique de l'ombre.....	69
3.3.1 - Ce qui reste de visible.....	70
3.3.2 - L'ombre érotique (esthétique du dévoilement).....	72
3.3.3 - Expression des contrastes et revirement significatif.....	75
3.3.4 - La réforme des traditions matrimoniales.....	79
3.3.5 - L'occidentalisation de la tradition orientale.....	81
3.4 - La part de l'ombre.....	85
3.4.1 - De l'imputabilité des protagonistes.....	85
3.4.2 - La quête de jouissance du mari.....	86
3.4.3 - L'influence de Toshiko et de Kimura.....	88
3.4.3.1 - Toshiko l'entremetteuse.....	89
3.4.3.2 - La participation de Kimura.....	96
3.5 - Conclusion.....	103
4 - <i>Trou de mémoire</i>	105
4.1 - Introduction.....	105

4.2 - L'auteur en train d'écrire.....	107
4.2.1 - La vie, l'œuvre et l'engagement.....	107
4.2.2 - Recherche d'un contexte.....	112
4.2.3 - Possession identitaire.....	114
4.2.4 - Intériorisation et extériorisation de l'intertexte.....	116
4.3 - Critique d'une aliénation sociale.....	118
4.3.1 - L'art de la défaite.....	118
4.3.2 - La fatigue culturelle du Canada français.....	122
4.3.3 - La figure de la fuite.....	125
4.4 - Démarche révolutionnaire.....	130
4.4.1 - Personnification du trou de mémoire.....	130
4.4.2 - Désir d'un roman.....	133
4.4.3 - Crime parfait.....	138
4.4.4 - Esthétique baroque.....	144
4.4.4.1 - Hallucinogène subversif.....	146
4.4.4.2 - Renversement explicatif.....	150
4.5 - Conclusion.....	156
5 - Conclusion.....	159
Bibliographie.....	163

1 Introduction

« Il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe¹ », énonce Borges à propos de sa bibliothèque de Babel, la bibliothèque de tous les livres. Cette conception du possible dépend essentiellement du pouvoir illimité de l'imaginaire. Pour Borges, deux livres se distinguant par leur typographie seraient, par principe, différents et proposeraient donc des lectures distinctes. La relation du lecteur à son texte ne permet aucune autre issue interprétative que celle dictée par son jugement. Cela est d'autant plus vrai que tout écart dans le traitement d'un signe s'équivaut sur le plan herméneutique car sa valeur repose sur l'arbitraire du sujet. Différentes projections d'un même récit peuvent donc surgir de différents lecteurs. En ce sens, une ellipse démontre éloquemment la capacité cognitive à résorber une impasse. Issue de celle-ci, l'imagination comble au besoin tout manque ou toute imprécision par une intervention improvisée du lecteur. En outre, le traitement de l'absence et des indéterminations est au cœur du phénomène de la stricte délibération et de la réalisation concrète de l'acte de lecture.

Qu'elles soient structurelles ou narratives, les absences déjouent la saisie globale et univoque d'un texte. Elles imposent au lecteur un sens critique envers sa lecture sans quoi sa compréhension sombrerait dans les pièges de la superficialité. Advenant qu'il s'agisse d'une stratégie littéraire, cela compterait même dans une stratégie de réception. L'absence est un enjeu formel qui importe autant, sinon davantage, que le texte lui-même. Elle fait émerger une réflexion sur la portée réelle d'un texte qui peut même le dépasser. Traiter des manifestations de l'oubli et des indéterminations de lecture revient donc à

¹Borges, Jorge Luis (1983), *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 79.

aborder la question de son revers, la mémoire et la sémantique textuelle. Faire rivaliser la mémoire avec l'oubli revient à la confronter avec elle-même. L'oubli est une condition qui incombe à un souvenir. C'est une composante de la mémoire. Il constitue ses fissures, sa déconstruction. Pour colmater ses brèches, la mémoire s'en remet à l'imaginaire. L'imagination est un passe-partout qui prévient la mémoire de toute impasse interprétative en agissant comme intermédiaire entre le sujet et son objet. Son existence fait de l'expérience esthétique davantage qu'un déchiffrement fastidieux de signes. Elle donne l'intuition de la beauté dans l'art.

La réception s'opère d'abord par une sorte de fracassement, comme du verre qui vole en éclats. L'acte d'interprétation permet de remettre les morceaux en place afin que l'objet interprété produise du sens. Si les plus gros morceaux sont plus évidents à replacer, les plus petits peuvent s'avérer embêtants. De plus, la poussière de verre étant irrécupérable, il devient impossible de reconstituer avec exactitude le modèle original. C'est alors que les manques et les imprécisions stimulent l'imaginaire afin que ces imprécisions soient comblées par une solution délibérée. Admettre ce raisonnement, c'est accepter qu'une œuvre est une composition de sa réceptivité potentielle. Qu'elle soit dépouillée ou élaborée n'enlève rien à sa valeur. La forme d'un récit influence non pas la qualité de son potentiel narratif, mais sa portée. L'expérience de lecture démontre à quel point lire est un acte personnel et unique à chacun. Elle définit à elle seule la portée véritable d'un texte.

La considération voulant que le parcours empirique de chaque lecteur fasse de lui un interprète unique ne signifie pas forcément qu'il y a une infinité de sens possibles pour

un texte. Les marges dans lesquelles s'incarne la réception d'un discours disposent d'une ouverture restreinte par son producteur. En effet, l'auteur, lecteur malgré lui de sa propre œuvre en devenir, développe une stratégie narrative en considération des possibilités interprétatives de son lectorat. Tel que l'indique Umberto Eco, il « offre à l'interprète une œuvre à *achever*. [...] Son rôle consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement.² » Il lui appartient donc de prévoir les routes (et les déroutes) herméneutiques en manipulant son discours afin de suggérer plutôt que d'explicitier l'œuvre qu'il veut projeter dans l'imaginaire. Selon les cas, ces prévisions peuvent exercer une tension dans l'espace narratif du texte où différentes perspectives de l'histoire cherchent à contrôler la vision du lecteur. Il dépendra du lecteur de délibérer de l'issue du texte au risque d'être déjoué par lui.

Il est postulé que les difficultés interprétatives du lecteur d'un texte de fiction s'apparentent à celles exprimés par les personnages qui s'y trouvent. Lorsqu'ils sont confrontés à une absence, les personnages rejoignent le lecteur dans un même rapport d'altérité envers l'univers référentiel du récit. La démonstration de cette affirmation constitue une problématique que la présente étude tâchera de résoudre. Il s'agira d'opérer une réflexion pragmatique sur la réception ainsi que sur la modalité cognitive des personnages afin de démontrer que l'imaginaire de l'absence présente un mécanisme de résolution similaire. Pour y parvenir, la problématique sera posée successivement dans trois romans, soit *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *La Clef* de Junichirô Tanizaki et *Trou*

²Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, collection « Points », p. 25.

de mémoire de Hubert Aquin. L'analyse de ces œuvres permettra de dégager la matière d'une théorie générale en mesure de répondre à la problématique.

Le choix du corpus à étudier définit l'envergure et les limites de la recherche. Les œuvres choisies ont été écrites dans une même période de temps, soit entre 1955 et 1968. Cependant, chacun des romans appartient à un contexte culturel différent : le premier est français, le second est japonais et le troisième est québécois. Dans tous les cas, le lecteur est confronté à un univers qui engendre une dépendance au colmatage des failles d'un texte structurellement fragmenté. Le contexte de chacune de ces fictions montre également des personnages aux prises avec cette problématique.

Dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, cet aspect est à l'avant-plan du texte. Le protagoniste du récit, Mathias, expose un rapport d'altérité envers sa propre mémoire défaillante qui le projette dans la même position que le lecteur. Celui-ci est invité à résoudre une impasse quant à la responsabilité de Mathias dans un crime pervers. Mais le lecteur doit auparavant tenir compte d'une structure narrative qui intériorise le point de vue du personnage. L'un et l'autre observent une réalité semblable qui, par conséquent, invite à endosser les mêmes conclusions interprétatives.

L'intérêt porté à l'analyse de *La Clef* de Junichirô Tanizaki vient de la façon avec laquelle l'auteur met en abyme les modalités de l'écriture et de la lecture. On y voit une femme et son époux qui racontent, dans l'alternance de leurs journaux intimes respectifs, les détails de leurs intimités. Comme chacun lit le journal de l'autre, leurs jeux d'interprétation mettent en valeur la notion de dissimulation pour stimuler l'intérêt de l'autre afin de l'amener à manipuler ses intentions ou de le compromettre. L'univers

référentiel de *La Clef* se situe dans les marges de ces extraits de journaux. Il déploie aussi une esthétique de l'ombre, vecteur d'érotisme et de subversion, consacrée à l'indétermination.

Partant du principe qu'il est un produit social, Hubert Aquin dénonce l'aliénation de sa collectivité. Son œuvre s'inscrit dans la mouvance révolutionnaire québécoise. Il représente par le jeu de l'écriture une culture figée dans un modèle de résignation. *Trou de mémoire* adopte une approche heuristique de la lecture qui porte une réflexion sur le conditionnement interprétatif. Les codes du roman nécessitent l'assimilation d'une démarche révolutionnaire dont s'investit le narrateur afin de comprendre le déroulement du récit. Il sera nécessaire d'identifier la pensée de l'auteur puisqu'elle surplombe celle de son protagoniste Pierre X. Magnant, en lutte contre le rapport ankylosé qu'il entretient avec une mémoire collective, laquelle le force à imiter les modèles qui ont déterminé sa valeur ontologique. En somme, la figure d'Aquin-lecteur rejoint celle de son personnage dans leurs mécanismes d'interprétation.

Cette réflexion pose des principes permettant d'exploiter le potentiel du *Voyeur*, de *La Clef* et de *Trou de mémoire* quant à leur façon d'articuler les composantes de l'oubli et des indéterminations de lecture. Il est donc également postulé que le texte littéraire constitue le fragment d'un tout référentiel projeté dans la mémoire. Comme les indéterminations s'apparentent à l'oubli, elles exigent du lecteur les mêmes opérations cognitives. Que celles-ci soient ludiques ou pédagogiques, elles lui imposent la responsabilité de ne pas dévier de la logique du récit. La considération des codes culturels du texte amène à déterminer la légitimité des interprétations possibles hors du cadre strict

de l'œuvre. Procéder à chacune de ces analyses exige d'abord de faire passer les difficultés interprétatives dans le spectre des protagonistes; ensuite, de révéler comment ceux-ci sont, comme le lecteur, confrontés à un rapport d'altérité envers leur environnement; et enfin, de démontrer la connivence entre le lecteur et le protagoniste, celui-ci devant mettre en abyme la relation au texte, le mécanisme de la réception.

2 *Le Voyeur*

Une description des lieux contenant des erreurs volontaires ne l'aurait pas égaré davantage; il n'était pas sûr, en fait, que ne fussent pas mêlées aux redondances bon nombre de contradictions.¹

Il s'appliquait tant bien que mal à éviter les trous les plus visibles, mais leur nombre et leur profondeur augmentaient sans cesse, rendant cet exercice de plus en plus aléatoire [V, p. 155].

2.1 Introduction

Les Gommages d'Alain Robbe-Grillet est un roman qui multiplie les points de vue narratifs tout en respectant le pragmatisme d'une lecture du genre policier. *Le Voyeur* poursuit cette démarche avec un narrateur unique auquel s'imposent des lacunes de perception. *Les Gommages* et *Le Voyeur* ont de commun que la construction d'une réalité narrative à partir de ses lacunes repose sur la contribution d'une logique de l'imaginaire à la mesure d'une appréhension globale de l'univers fictionnel. Pour Hubert Juin, l'appréhension de cet univers personnel est le lieu de la mémoire :

Mais c'est par l'entremise de ce temps matériel que se fera jour le périlleux humanisme d'Alain Robbe-Grillet (un humanisme, à vrai dire, sans homme : un humanisme de l'être). Bientôt l'œil va devoir imaginer. Il y avait ici telle surface claire, telle surface nue, et voici soudain une surface sombre, ou la surface de la mer courant par-dessus. Les deux visions vont se chevaucher, l'une subsistant dans l'espace matériel du souvenir visuel, l'autre naissant à l'espace matériel de la vision. L'élément irréductible de la construction de Robbe-Grillet, c'est la mémoire.²

Juin évoque ce que Robbe-Grillet appelle un monde d'objets. Bien qu'ils existent comme matière physique, les objets ne s'imposent réellement à l'esprit de l'homme qu'en étant perçus sensoriellement, un acte qui nécessite l'intervention de l'imaginaire afin d'en

¹Robbe-Grillet, Alain (1955), *Le Voyeur*, Paris, Minuit, p. 125. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle V, suivi du numéro de la page, et placées dans le corps du texte.

²Juin, Hubert (1955), « Esprit », dans Lambert, Emmanuelle (réunis et présentés par) (2005), *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions 10/18, p. 162.

obtenir une conception globale. Car peu importe l'angle sous lequel on le regarde, certains de ses angles échapperont toujours au regard. La pensée construit le reste par raisonnement logique. Or, cette logique prend différentes tournures dans le roman *Le Voyeur*. Inquiété par le soupçon possible d'accusation du meurtre d'une jeune fille, le protagoniste de ce roman, Mathias, cherche à fonder un alibi pour s'en déculpabiliser. Mais est-il en définitive responsable du crime? Malgré l'existence de certaines preuves matérielles et circonstanciées, la scène centrale du roman où Mathias et la victime auraient pu se rencontrer est éludée. Pour le lecteur, l'espace du roman est un vaste chantier sur lequel il peut reconstruire cette scène manquante sur la base d'hypothèses. À partir de celle-ci, il serait en mesure d'évaluer si le protagoniste a pu être motivé par un désir meurtrier. Mais la réponse ne viendra pas d'un aveu de Mathias, dont le déficit de perception l'amène à penser qu'une mémoire lacunaire est symptomatique d'une identité trouble. Connait-on vraiment Mathias? Pour comprendre la problématique du roman, il convient de définir la nature particulière de sa narration. Ensuite, il faut considérer l'importance accordée au soupçon dans la lecture dynamique du roman et comment cela influence le processus d'interprétation, lequel conditionne parallèlement Mathias à s'investir du rôle de l'assassin. Cette mise en accusation pourra enfin être déconstruite afin de saisir la mécanique cognitive du protagoniste qui, par le fait même, définira les visées du roman.

2.2 Les symptômes d'une narration schizophrénique

2.2.1 Pour une responsabilisation du lecteur

Selon le *Petit Robert*, le mot « voyeur » réfère à un « spectateur attiré par une curiosité plus ou moins malsaine » ainsi qu'à une « personne qui cherche à assister pour sa satisfaction et sans être vue à une scène intime ou érotique.³ » Or, qui est le voyeur dans *Le Voyeur*? Dans une critique rédigée par Jacques Brenner, la question est posée :

Qui est le voyeur, dans cette histoire? Il semble bien que ce soit le lecteur. On l'oblige à voir avec une précision tout à fait inhabituelle. On lui cachera pourtant la scène capitale du livre, non point tant pour savoir s'il est inutile au jeu des devinettes que pour l'obliger à devenir un complice. On lui facilite d'ailleurs la tâche puisque tous les éléments de cette scène lui sont donnés dans le cours du livre : il ne reste qu'à les assembler.⁴

En effet, la forme novatrice employée par Robbe-Grillet impose au lecteur un rôle actif dans la réception du récit afin qu'il puisse profiter pleinement de son expérience. Bertrand Gervais considère que ce type de stratégie narrative labyrinthique dynamise le récit. De plus, l'ellipse et l'oubli peuvent se poser sur des bases similaires dans leur contexte respectif : « la plus fondamentale tension déployée par le labyrinthe reste encore celle qui pose l'oubli au centre même de la constitution du sujet. C'est l'oubli comme modalité de l'agir, c'est-à-dire un oubli positif plutôt que négatif.⁵ »

Si la perdition est le piège du labyrinthe, celui-ci semble avoir effectivement perdu certains lecteurs du *Voyeur*. Une approche traditionnelle propice à la lecture de consommation explique, dans une certaine mesure, le manque de profondeur de leurs

³Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir.) (1993 [1967]), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, p. 2418.

⁴Brenner, Jacques (1955), dans Lambert, Emmanuelle (réunis et présentés par), *Dossier de presse Les Gattes et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 142.

⁵Gervais, Bertrand (2008), *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire Tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », p. 31.

analyses. La critique de Félicien Marceau exemplifie ce modèle d'analyse primaire. Sa description des aventures de Mathias va ainsi :

Son seul souci est d'un ordre infime : il désire vendre ses montres-bracelets. J'ai rarement lu des pages où l'angoisse soit aussi présente, où elle vous prenne aussi rapidement à la gorge. Je n'ai pas très bien compris pourquoi, de temps en temps, l'auteur se répète. Ce détail à part, tout ce début est d'une étonnante sûreté.⁶

La lecture de Marceau fait de l'écriture angoissée de Robbe-Grillet un programme esthétique. Déplorant le manque de clarté dans le récit, l'auteur de l'article va jusqu'à plaider pour une corrélation plus évidente entre le crime et le criminel. Son incompréhension des effets de répétition révèle son ignorance des symptômes d'une narration schizophrénique. En somme, on peut faire la lecture du *Voyeur* dans une perspective de lecture-en-progression au sens donné à ce terme par Bertrand Gervais, mais celle-ci comporte des failles inévitables à une saine compréhension de la lecture du roman.

2.2.2 Définir le narrateur

Pour éviter toute confusion dans la saisie d'un texte, un lecteur doit tôt ou tard pouvoir répondre à la question : qui me raconte cette histoire? De manière générale, la réponse vient intuitivement. Dans le cas actuel, il y a matière à confusion sur l'identité du narrateur. Dans le jargon de Gérard Genette, on appréhende une narration extradiégétique qui se révèle être en réalité intradiégétique. En d'autres mots, il apparaît au départ que le narrateur n'habite pas la diégèse (l'univers narratif). Il focalise son point de vue sur

⁶Marceau, Félicien (1955), « Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet », *Arts*, 8 juin, dans Lambert, Emmanuelle (réunis et présentés par), *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 177.

Mathias tout en se distinguant de lui. La voix narrative intègre la conscience du personnage mais ne semble en aucun cas sortir de sa tête. Voilà pourquoi Patricia J. Johnson prétend que « *Le Voyeur* utilise exclusivement une narration artificielle à la troisième personne.⁷ » En fait, définir la nature du narrateur permettra de mieux juger la pertinence des faits rapportés par le récit.

2.2.3 Les indices névrotiques (paradoxes narratifs)

Au moment où Julien Marek confronte Mathias sur la validité de son alibi entourant la mort de Jacqueline, une allusion est faite à l'effet que « Mathias se passa la main sur le visage » (*V*, p. 215). Cet élément seul ne peut permettre de prétendre quoi que ce soit. Dans une saisie globale du roman que seul le lecteur peut accomplir, il en va autrement. Il est possible de croire que Mathias soit affligé d'un mal de tête, symptôme ou conséquence de son état de psychose. Une seconde occurrence se manifeste peu de temps après, au café des Roches Noires. Mathias s'adresse à la patronne : « Il lui demanda de l'aspirine. Elle n'en avait pas. Il prit une absinthe. Son mal de tête le faisait d'ailleurs moins souffrir, transformé maintenant en une sorte de bourdonnement cotonneux dont tout le crâne était noyé » (*V*, p. 220). L'analyse de ce malaise permet de faire deux corrélations importantes. D'une part, il installe un lien entre l'instance narrative et le personnage de Mathias et, d'autre part, entre la condition mentale de Mathias et le style narratif. Ces soupçons tendent à se confirmer lorsqu'un homme s'enquiert de la condition de Mathias à la suite d'un mal indéterminé dont il est victime, traduit non textuellement par effet d'ellipse. En

⁷Johnson, Patricia J. (1972), *Camus et Robbe-Grillet. Structure et techniques narratives*, dans « *Le Renégat* » de Camus et *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, Paris, Librairie A. G. Nizet, p. 114.

répondant que sa condition s'est améliorée, Mathias laisse entendre qu'elle s'était détériorée. Il est difficile de définir le mal ayant atteint physiquement Mathias dans sa narration. On pourrait parler d'un évanouissement narratif, l'anéantissement d'une succession de paradoxes permettant de rétablir le contexte réaliste du roman. Ce passage-clé pose certaines pistes d'analyse :

Mathias termina son absinthe. Ne sentant plus la petite mallette entre ses pieds, il abaissa le regard vers le sol. La valise avait disparu. Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne, pour frotter ses doigts maculés de cambouis contre la cordelette roulée, tout en relevant les yeux sur le voyageur. La patronne crut qu'il cherchait de la monnaie et lui cria le montant de la consommation; mais c'était le verre d'absinthe, dont il s'apprêtait à régler le prix. Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse, puis reposa la valise afin de saisir la mallette tandis que le marin et le pêcheur s'immisçaient, se faufilaient, s'interposaient entre le voyageur et Mathias...

Mathias se passa la main sur le front. Il faisait presque nuit. Il était assis, sur une chaise, au milieu de la rue – au milieu de la route – devant le café des Roches Noires.

« Alors, ça va mieux? demanda près de lui un homme vêtu d'un blouson de cuir.

- « Ça va mieux, merci », répondit Mathias. Il avait déjà vu ce personnage quelque part. Il voulut justifier son malaise et dit : « C'est la fumée, c'est le bruit, c'est tant de paroles... » Il ne trouvait plus ses mots. Cependant il se mit debout sans difficulté.

Il chercha des yeux la mallette, mais se rappela aussitôt l'avoir laissée dans sa chambre, ce matin-là. Il remercia de nouveau, empoigna la chaise pour la rapporter dans la salle; mais l'homme la lui prit des mains et il ne resta plus au voyageur qu'à s'en aller – par le chemin qui conduisait à la maisonnette solitaire, dans son vallon envahi de roseaux, au fond de l'étroite crique [V, p. 222-223].

Il y a dans ce passage une accumulation de délits à la prétention réaliste du roman qui pourrait expliquer la manifestation d'un évanouissement narratif, comme si ce désordre excessif nécessitait une remise en ordre radicale. La définition de ce phénomène relève

d'une hypothèse soulevée par un raisonnement propre à l'abduction⁸ puisque les pistes d'interprétation sont troublées par des paradoxes relevés dans cet extrait. Les éléments en cause apparaissent de différentes façons et ils doivent tenir compte de deux prémisses. Premièrement, il faut tenir compte du fait que la conscience de Mathias est le focalisateur narratif et, deuxièmement, que les troubles soulevés sont liés à la perception.

La dissociation entre Mathias et le voyageur dans la phrase suivante est consternante : « Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne [...] tout en relevant les yeux sur le voyageur » (*V*, p. 222-223). Le sens donné laisse comprendre que Mathias pose les yeux sur le voyageur comme si cette personne était une entité physique extérieure à lui-même. Or, aucun autre voyageur n'est présent, en ce moment, sur cette île isolée. Mathias est de facto le voyageur. Cette division identitaire est symptomatique d'un isolement autistique, reflet de l'impossible représentation univoque des acteurs de cette scène. Car, en effet, que dire du marin et du pêcheur? D'emblée, leurs gestes, comme leur identité, sont imprécis : ils « s'immisçaient, se faufilaient, s'interposaient entre le voyageur et Mathias » (*V*, p. 222-223). Ils sont similaires sans être semblables, comme la nature de leur profession respective. Si on ne fait pas mention ailleurs durant cette scène d'un marin auquel on pourrait se référer, la présence d'un pêcheur est toutefois mentionnée au moment où Mathias s'apprête à entrer dans le café : « Un homme en costume de pêcheur le précédait sur le chemin, depuis un certain temps déjà. À sa suite il

⁸« L'abduction est un raisonnement par hypothèses. Elle se distingue donc de la déduction et de l'induction par l'ordre et les relations établies entre les termes du raisonnement. La déduction part, par exemple, du principe qu'il y a déjà une théorie, une hypothèse à l'œuvre, qu'il s'agit de confirmer ou d'infirmer, par le biais d'une mise à l'épreuve. L'induction, quant à elle, est liée directement à une expérimentation. Il n'y a pas au départ de théorie, mais au contraire l'objet de la démarche est d'arriver à l'établissement d'une théorie ou d'une règle. » Gervais, Bertrand (2006), *À l'écoute de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, p. 90. Voir aussi : « L'abduction est, par la force des choses, une conjecture sans force probante et elle doit être complétée par la déduction et l'induction. » *Ibid.*, p. 92.

retrouva la grand-route, au niveau des premières maisons, et pénétra dans le café » (*V*, p. 220). Un peu plus loin, on peut lire qu' « un pêcheur se glissa entre Mathias et le groupe, afin de s'approcher à son tour du comptoir. Le voyageur se poussa de l'autre côté » (*V*, p. 221). Il est possible que la dissociation entre Mathias et le voyageur se soit opérée au moment où le voyageur fait son déplacement. Ce paradoxe métaphysique aura peut-être même provoqué l'évanouissement narratif qui suit. Néanmoins, l'hypothèse que le marin et le pêcheur constitueraient la même personne porterait aussi à croire qu'il s'agirait d'une projection de la condition mentale de Mathias, le marin étant un double du pêcheur comme le voyageur serait le double de Mathias.

En plus des acteurs de la scène et des actions qu'ils posent, la présence d'un objet subit elle aussi des transformations. En effet, la valise de Mathias apparaît puis disparaît. Tout d'abord, il s'aperçoit qu'elle n'est plus à ses pieds, ce qui suppose qu'elle devait y être. Puis, il « reposa la valise afin de saisir la mallette » (*V*, p. 222-223), ce qui réfute la première phrase ou, du moins, la compromet. Mais aussi, cette séparation entre la valise et la mallette s'inscrit dans le même paradoxe qui opposait Mathias et le voyageur ainsi que le marin et le pêcheur. Suivant son malaise, Mathias « se rappela aussitôt l'avoir laissée dans sa chambre » (*V*, p. 222-223).

L'identité de la patronne est, elle aussi, imprécise mais d'une autre façon. Si Mathias distingue son identité intime (Mathias) de son identité fonctionnelle (voyageur), la patronne subit une transformation descriptive intégrale. À son arrivée au café, elle est une « grosse femme aux cheveux gris » (*V*, p. 220). Dans le passage présenté plus haut, elle est « la grosse femme, ou [...] la femme, ou [...] la fille, ou [...] la jeune serveuse »

(*V*, p. 222-223). Ce phénomène est révélateur du passage transitoire de l'appropriation au modèle fétichiste représenté par Violette vers laquelle tendent les perceptions des personnages féminins rencontrés en cours de route.

Cet extrait remet aussi en cause l'ordre syntaxique. En s'intéressant à la structure, on s'intéresse nécessairement au mode narratif qui ne peut que confondre le lecteur. Dans la phrase : « La patronne crut qu'il cherchait de la monnaie et lui cria le montant de la consommation; mais c'était le verre d'absinthe, dont il s'apprêtait à régler le prix » (*V*, p. 222-223), deux éléments syntaxiques sont en état de confrontation. Dans la première partie de la phrase, la patronne devine que Mathias cherche à payer son absinthe, ce qui semble échapper à l'analyse du narrateur, dans la deuxième partie, qui rectifie inutilement une information qu'il réinterprète dans le même sens en la précédant injustement de la conjonction « mais ». Les deux segments de la phrase sont isolés de manière autistique sans qu'il n'y ait corrélation entre eux. Ici encore, deux éléments d'un même ensemble sont scindés comme le voyageur s'est dissocié de Mathias. La fission des composantes du réel se répercute ainsi dans la structure et les représentations textuelles.

Tous ces exemples de troubles de perception dans la narration traduisent certainement l'impact des interférences psychiques. En impliquant la représentation des objets, des personnages, des actions et de la structure syntaxique, c'est toute la scène qui est confuse. En dissociant l'unité de chacun des éléments, comme pour Mathias et le voyageur, les événements se relativisent. Étant donné l'absence d'un point de vue central et universel, la caractère indéterminé de la perception s'appuie sur l'impossibilité de faire émerger la scène du café des Roches Noires hors des lieux de l'imaginaire. De là

s'explique le paradoxe.

2.2.4 Vers une définition du style littéraire

Chercher l'origine du problème demeure d'autant impossible que ses effets parviennent à occulter un diagnostic certain. Il est cependant intéressant de constater la présence d'un narcotique qui pourrait expliquer les problèmes schizophréniques que dénoncent les commentateurs du roman. Que dire de l'absinthe que boit Mathias, ce breuvage interdit en France en 1915 pour contrer les effets toxiques de sa composition et pour lutter contre l'alcoolisme⁹? Cet élément seul expliquerait l'état psychologique de Mathias par l'impact d'un narcotique sur la perception du réel. Il est cependant difficile d'aller au-delà de cette hypothèse étant donné la difficulté que peut représenter l'influence d'un narcotique dans une analyse sémantique. Cependant, il est plus simple et plus efficace de faire le portrait d'une névrose psychotique à partir des fragments liés à l'enfance de Mathias. Une telle analyse est justifiable et peut-être même complémentaire à l'hypothèse du narcotique. Quoiqu'il en soit, il faut reconnaître que le désordre de perception s'intègre à la réalité physique de manière parasitaire pour s'y confondre. Robbe-Grillet désavouait ses détracteurs qui l'accusaient de ne parler que des objets et jamais des hommes. À cet égard, il insistait pour souligner que les manifestations surréalistes présentes dans son écriture étaient d'abord des créations de l'imaginaire humain. Il disait justement :

L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos

⁹Rodriguez, Luc-Santiago, « Histoire », *L'Heure Verte Absinthe*, [En ligne], mis en ligne le 17 mars 2005, consulté le 27 mars 2011. URL : http://www.heureverteabsinthe.com/index.php?option=com_content&view=article&id=33&Itemid=23

romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment.¹⁰

Pour Robert Kemp, l'univers romanesque créé par Robbe-Grillet est intégralement onirique : « comme dans un pays de songes, de songes lourds et lents. Le sol, les rochers, les maisons inhospitalières, le phare, les cabarets, tout est vague et épais.¹¹ » Cette rêverie n'est rien de moins que l'univers personnel de Mathias où l'œil du narrateur confond la vision introspective de sa conscience avec le monde environnant. Pour l'auteur, la représentation du monde est un pur geste de création qui déforme parfois ce qu'il perçoit. Kemp n'a pas tort de le comparer au monde du rêve. Robbe-Grillet considérait que les univers stimulés par l'imagination sont une pure création sémantique. Il justifie ainsi la présence littéraire de chaque objet dans son essai *Pour un Nouveau Roman* : « Dans le rêve, dans le souvenir, comme dans le regard, notre imagination est la force organisatrice de notre vie, de *notre* monde¹² ». Dans *Le Voyeur*, le monde s'organise selon des paramètres intimes propres à Mathias. Pour Robbe-Grillet, les objets existent indépendamment des hommes. Lorsqu'ils se manifestent dans le récit, leur description obéit à un barème sémantique propre à l'individualité empirique de leur descripteur. L'auteur s'opposait à une littérature où la description du monde passait par une grille d'interprétation selon des codes esthétiques bien définis. Pour Olga Bernal, la vision littéraire proposée par Robbe-Grillet permet d'atteindre un *a priori* objectif beaucoup plus

¹⁰Robbe-Grillet, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Idées », p. 147.

¹¹Kemp, Robert (1955), « Caprices », *Les Nouvelles littéraires*, 5 mai, dans Lambert, Emmanuelle (réunis et présentés par) (2005), *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions 10/18, p. 177.

¹²Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 118-119.

grand que ne le proposaient ses prédécesseurs :

La grande nouveauté dans cette description du rêvé, de l'imaginaire, c'est sa tonalité positive et objective. Dans la littérature traditionnelle, à l'exception de certaines tentatives surréalistes, l'irréel était soigneusement délimité, et le rêve, l'imaginaire étaient toujours donnés comme tels. La représentation classique de la réalité ne permettait pas la non-distinction de ces deux niveaux de la réalité. La distance entre la réalité et le rêve a été toujours maintenue (et souvent douloureusement éprouvée) dans la littérature française.¹³

Il peut s'avérer étonnant que la fusion de l'irréel avec le réel puisse constituer une forme d'objectivité plus pertinente que ne le propose une littérature dite traditionnelle. Mais il faut d'abord convenir de ce qu'est l'objectivité. Pour Bernal, il s'agit d'une vision narrative honnête et transparente où l'humanité du narrateur est mise en valeur : « Ce vers quoi tend son roman, c'est de conférer un statut de plein droit à la réalité créée par la conscience, par la vision d'un homme.¹⁴ » Cette vision anthropocentrique du monde évoque la déclaration de Protagoras à l'effet que « l'homme est la mesure de toutes choses : non pas de toutes choses, comme elles ne sont pas, mais de toutes choses comme elles sont¹⁵ » L'honnêteté arbitraire d'un narrateur chargé de transmettre au lecteur ce qu'il voit est restreinte par les défauts de sa perception. Cela pourrait correspondre à l'objectivité appliquée dans un cadre subjectif, car cette perception humaine doit nécessairement s'enraciner dans un système sémantique univoque qui obéit à la logique intérieure du narrateur. Autrement dit, la narration de cette histoire n'est objective eu égard à Mathias lui-même car « la vision d'un homme particulier sera relative à sa

¹³Bernal, Olga (1964), *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Éditions Gallimard, collection « NRF », p. 180-181.

¹⁴*Ibid.*, p. 183.

¹⁵Sextus Empiricus, *Sextus Empiricus : Les Hypotyposes*, [En ligne]. Consulté le 27 mars 2011, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/empiricus/pyrrhon.htm#32>

situation, à ses obsessions *à lui*.¹⁶ » Il est donc possible de croire que seule la conscience de Mathias pourrait répondre des phénomènes erratiques dont témoigne le récit. Pour le lecteur, il s'agit de la version d'une histoire racontée par un personnage aliéné, ce que Bernal résume ainsi : « Le héros de Robbe-Grillet est son propre narrateur et il narre toujours une expérience limitée. Dans le cas du *Voyeur*, l'expérience est un besoin de rendre compte d'une fausse expérience.¹⁷ » Bref, il est impossible de mesurer l'écart de pertinence entre l'histoire telle que racontée du point de vue de Mathias et l'histoire telle qu'elle peut être envisagée d'un point de vue purement objectif. À cet effet, Patricia J. Johnson pose la question : « Comment savoir, par exemple, qu'un narrateur est lucide à tel ou tel moment si l'on se fie sans réserve à son optique?¹⁸ » En l'absence de perspectives diversifiées ou même absolues, le lien de confiance avec le narrateur se rompt dès qu'apparaissent des failles dans la nature réaliste de cette histoire que présupposait le lecteur. Dans la littérature d'Alain Robbe-Grillet, ces failles ont une valeur allégorique. Elles amplifient le défaut humain de représenter sa réalité de manière ingrate.

2.3 La suspicion dans une narration schizophrénique

2.3.1 De la nécessité de s'improviser enquêteur

Selon le *Petit Robert*, le voyeur « cherche à assister pour sa satisfaction et sans être [vu]¹⁹ ». Avec justesse, Jacques Brenner attribuait au titre *Le Voyeur*, un sens destiné à

¹⁶Bernal, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, op. cit., p. 183.

¹⁷*Ibid.*, p. 144.

¹⁸Johnson, Patricia J., *Camus et Robbe-Grillet. Structure et techniques narratives dans « Le Renégat » de Camus et Le Voyeur de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 54.

¹⁹Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2418.

l'attention du lecteur. Parallèlement, on retrouve chez le narrateur un agent influent dans l'acte de lecture qui se soumet à cette même définition. Aucune attention particulière n'est adressée à cette instance dans le roman. Et pourtant, le lecteur y est toujours convié. Comment voir sans être vu? La chose paraît simple. Les personnages ne peuvent interagir avec lui. Il en va de même avec le narrateur du *Voyeur* qui est une figure virtuellement dissociée de Mathias. Il va de soi que l'instance narrative est le centre névralgique du roman, comme le cerveau l'est pour l'homme. La perception du monde est une construction cérébrale composée des stimulus captés par les sens. Comme la vision du narrateur est plaquée sur la réalité mentale de Mathias, son témoignage n'est authentique qu'en rapport à cette réalité intime avec tous ses travers et défauts. C'est dans cette optique qu'Erwan Rault conçoit le projet de Robbe-Grillet :

L'auteur du « VOYEUR » s'efforce, lui, de transcrire, par l'intermédiaire d'une écriture romanesque qui lui est originale, toute la complexité des phénomènes mentaux. Il ne s'agit pas ici d'utiliser un « procédé » particulier mais au contraire d'introduire dans le roman une « dimension » psychique qui corresponde, dans sa construction, à la conscience malade de Mathias.²⁰

Rault décrit le processus qui permet au lecteur d'habiter le point de vue de Mathias. En parlant de sa « conscience malade », il évoque la schizophrénie du voyageur. Cette hypothèse répond à une quantité optimale d'interrogations sur le comportement du narrateur, une attitude rejoignant la pensée d'Alain Goulet qui constate qu'« au fond, il manque un détective qui mène l'enquête, et l'instance narrative, son point de vue sur les événements contribuent à l'énigme qu'aucun dénouement ne vient éclaircir.²¹ » Il s'agit

²⁰Rault, Erwan (1975), *Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet : « le voyeur » (1955)*, Paris, Éditions La Pensée Universelle, p. 46.

²¹Goulet, Alain (1982), *Le parcours mæbien de l'écriture Le Voyeur*, Paris, Éditions Lettres Modernes, p. 6.

donc de poser la lecture non pas sur des effets stylistiques, tels que l'ont fait Robert Kemp et Félicien Marceau, mais bien sur le fondement interprétatif du discours narratif. Tel un enquêteur, il faut appliquer un raisonnement sur une logique différentielle de la réalité modérée par le personnage-narrateur. À cet effet, Olga Bernal avance que « le roman policier pose, dès le début, cette victoire de l'homme sur l'inconnu. Le trou dans le roman policier est une connaissance, une certitude simplement différée.²² » Ce trou dont elle parle est l'énigme à résoudre. Si un personnage-enquêteur dans un roman de genre policier cherche à la résoudre, cette résolution ne s'accomplit jamais dans *Le Voyeur* : « Le roman de Robbe-Grillet, au contraire, est l'impossibilité radicale de jamais combler cette lacune autrement que par des hypothèses.²³ » Cette obligation appartient effectivement au lecteur qui doit opérer un raisonnement par abduction.

2.3.2 Un récit sans finitude

Cette histoire est intéressante parce qu'elle est mal racontée. De l'avis même d'Alain Robbe-Grillet, « mes personnages sont en général de mauvais témoins²⁴ ». Cette péjoration n'a pas trait à l'esthétique de l'œuvre, mais précisément à son aspect narratif que des contraintes physiques ou morales rendent si ingrat. Or, l'auteur explique que « dans *Le Voyeur*, le lecteur est confronté à une sorte de criminel sexuel qui se nie à lui-même son propre crime²⁵ ». Toutefois, Robbe-Grillet ne fait pas de son point de vue un registre privilégié. Il déclare à sa décharge que : « dès le début, j'ai insisté sur le fait qu'il

²²Bernal, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, op. cit., p. 107.

²³*Ibid.*, p. 107.

²⁴Robbe-Grillet, Alain, « Extrait d'un débat public avec Alain-Robbe-Grillet » dans Goulet, Alain, *Le parcours maëbien de l'écriture Le Voyeur*, op. cit., p. 91.

²⁵*Ibid.*, p. 91.

n'y avait pas de vérité du texte.²⁶ » Les considérations de l'auteur demeurent importantes ne serait-ce qu'en raison de sa qualité de premier lecteur de son propre récit. Cet aveu constitue toutefois un appui considérable de la remise en question du lien de confiance avec le narrateur. A priori, Robbe-Grillet discrédite toute conclusion relative à l'implication de Mathias dans la mort de Jacqueline mais approuve l'idée qu'un raisonnement à cet effet puisse conclure à une responsabilité criminelle. Lors d'un entretien avec Maurice Lecuyer, il estime que Mathias a commis le crime²⁷ bien que ce raisonnement ne doive pas être élevé en dogme. C'est sur la liberté de compréhension que repose, après tout, le projet du Nouveau Roman. Roland Barthes applique une réserve quant aux conclusions qui peuvent être apportées au roman :

Je puis bien avancer que dans une île définie, un voyageur de commerce étrangle une jeune bergère et s'en retourne sur le continent. Mais de ce meurtre suis-je bien sûr? L'acte lui-même est narrativement *blanchi* (un trou bien visible au milieu du récit); le lecteur ne peut que l'induire de l'effort patient du meurtrier pour effacer ce vide (si l'on peut dire), le remplir d'un temps « naturel ».²⁸

La manière avec laquelle la narration élude le moment où Jacqueline a trouvé la mort institue dans notre actualisation du texte une obligation d'émettre des hypothèses sur le déroulement des événements. La résolution de se faire enquêteur, tel que le suggère Alain Goulet, déterminera la forme de la représentation mentale de l'œuvre chez le lecteur. La nécessité d'opérer par abduction est d'autant plus nécessaire que Mathias lui-même, malgré une perspective de lecture plaquée sur sa vision du monde, n'affirme pas sa

²⁶Montalbetti, Jean et Robbe-Grillet, Alain (1985), « Entretien avec Jean Montalbetti », *Magazine littéraire*, n°. 214, janvier, dans Lambert, Emmanuelle (réunis et présentés par), *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 24.

²⁷Lecuyer, Maurice (1965), « Réalité et imagination dans *Le Grand Meaulnes* et *Le Voyeur* », *Rice University Studies*, vol. 51, p. 1-51.

²⁸Barthes, Roland (1955), *Critique*, n°. 100-101, septembre-octobre, dans Lambert, Emmanuelle (réunis et présentés par), *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 258.

culpabilité. Le processus de disculpation qu'il engage témoigne plutôt d'une culpabilité qu'il présume.

2.3.3 La scène centrale dérobée comme génératrice d'action

Différents commentateurs ont attribué un sens à la présence d'une page blanche à la fin de la première partie du roman, une particularité qui se distingue des deux autres parties du livre où une telle page n'apparaît pas. Erwan Rault suppose que cette page blanche puisse « correspondre à ce " trou d'une heure dans l'horaire " que Mathias s'ingéniera par la suite à combler d'une façon " systématique " [...] afin de se confectionner un " alibi " inébranlable...²⁹ » Soustraite à la lecture, cette heure pour laquelle Mathias tente de combler l'emploi du temps se situerait, selon Rault³⁰, entre onze heures trente et midi trente. Soucieux de compléter le circuit de ses ventes, le colporteur entretient le réflexe impatient de regarder souvent sa montre, ce qui permet à Rault de concilier un « temps des montres » qui permet une assise sur le réel. En parlant à la femme accompagnant Pierre, avec qui il partage le repas dans sa péniche, Mathias apprend que la disparition de Jacqueline a pu survenir durant cette même période :

« Vous ignorez l'heure à laquelle c'est arrivé.

- Puisque Maria la cherchait depuis midi et demie.
- Il y avait eu toute une grande matinée, auparavant. »

La jeune femme hésita; puis finit par dire, en baissant la voix :

« Jacquie était encore ici à onze heures passées. »

Mathias se remémora la suite de ses propres déplacements; ce qu'elle

²⁹Rault, Erwan, *Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet : « le voyeur » (1955), op. cit.*, p. 31.

³⁰L'auteur a élaboré un emploi du temps à la fin de son essai. Voir *Ibid.*, p. 109-117.

affirmait là était exact. Il jugea fâcheux que l'on connaisse ce détail [*V*, p. 182].

À l'instar de Barthes, Jean Ricardou croit que la page blanche peut mettre hors d'atteinte un événement important de l'histoire : « le récit, refoulant un segment de lui-même, essaie de se "blanchir".³¹ » Cependant, ce trou dans la narration ne valorise pas nécessairement la prolifération des possibilités interprétatives. Ricardou l'associe plutôt à un processus de rétention proprement psychanalytique, c'est-à-dire à un système d'auto-défense élaboré par l'inconscient. Ce constat serait semblable à l'évanouissement narratif observé au café des Roches Noires. Mathias aurait été suffisamment saturé de perceptions contraires lorsqu'il s'est aventuré « là où Violette, jeune, garde les moutons au bord de la falaise » (*V*, p. 87) qu'il a sombré dans l'inconscience. La prise en charge de l'image fantasmatique de Violette se subordonnant à Jacqueline expliquerait le vide narratif qui survient lorsque Mathias se dirige vers le bord de la falaise. Cette ellipse aurait donc servi à sublimer le désordre grandissant de la perception.

Le soupçon de culpabilité ne se limite pas à la coïncidence entre le lieu où se trouvait Jacqueline et l'endroit où se dirigeait Mathias. Il se décuple aussi dans la corroboration des liens d'intérêt et de circonstance entre Mathias et Jacqueline. Si certains indices matériels permettent d'indiquer que Mathias a pu rencontrer Jacqueline, les images mentales qui apparaissent à certains endroits du récit doivent être considérées avec une certaine réserve. Étant donné la condition mentale particulière de Mathias, il est difficile de savoir si ces images appartiennent à l'ordre des souvenirs ou du fantasme. Olga Bernal a raison de prétendre que cette ellipse narrative constitue l'action principale

³¹Ricardou, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », p. 182.

puisqu'elle agit comme pivot dans le récit : il y a ce qui la précède et ce qui lui succède. Elle ajoute que l'appellation « roman d'imaginations » est la conséquence directe de cette nécessité de recréer la scène centrale en faisant corroborer des hypothèses de lecture :

L'action principale, dans *Le Voyeur*, est un blanc dans le récit. Ce récit nous rend compte de chaque pas, de chaque geste de Mathias. L'auteur ne le perd pas de vue un seul instant. Et tant que peut durer cette minutieuse observation, nous nous trouvons dans la première partie du roman, c'est-à-dire avant le blanc du récit. Quand nous abordons la deuxième partie, la passerelle – l'action principale – nous a été enlevée et, avec elle, notre dernière possibilité de rejoindre la terre ferme. Dès lors, nous ne pouvons faire rien d'autre que des hypothèses sur ce qui ne nous est pas donné. Dès lors aussi, le roman devient un roman d'imaginations sur ce qui est arrivé ou sur ce qui n'est pas arrivé.³²

Afin de voir sans être vu, un voyeur ne peut quitter son abri sans compromettre sa discrétion. Une fois l'association faite entre Mathias et le narrateur, on comprend un peu mieux maintenant que le lecteur et Mathias partagent le même point de vue, celui de la conscience de Mathias, mais que ce point de vue a l'inconvénient de présenter une perspective exclusive de l'histoire. Au delà de l'intérêt porté à la construction d'une énigme de type policière, l'une des particularités de ce modèle d'enquête est qu'il se déroule à l'intérieur même de la conscience du personnage principal. Bernal, qui croit Mathias coupable, s'interroge sur cette situation particulière en se demandant si Mathias tente de se disculper parce qu'il se croit coupable ou parce qu'il le sait :

Il faut se rappeler que Mathias n'est pas seulement l'auteur de l'action principale du roman mais aussi son narrateur. On comprend fort bien qu'il mente, qu'il invente histoire après histoire pour le regard d'autrui puisqu'il y va de sa vie. Mais Mathias, narrateur, pourquoi dérobe-t-il au lecteur cette heure dans le récit? Si Robbe-Grillet prétend ne pas savoir si Mathias est coupable, Mathias, lui, devrait savoir s'il a tué ou non la jeune fille. C'est ici qu'est la source de la beauté de ce livre. Si Mathias a tué la jeune fille – et, à notre point de vue, aucun doute là-dessus n'est possible – il le sait, et l'escamotage du crime, en tant que fait objectif, n'aurait en soi aucune

³²Bernal, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, op. cit., p. 108.

valeur romanesque réelle. Cela deviendrait une inconnue d'ordre policier et non la complexité véritable qu'elle est en réalité. L'intérêt de l'inconnue, du creux dans le roman, n'est pas dans la vérité objective du fait - a-t-il ou n'a-t-il point commis l'acte en question? - mais dans l'inconnue qui pose le problème du réel. Mathias est-il réellement coupable dans un sens absolu et dans un sens relatif à la conscience sociale?

À cette question, le roman ne donne pas de réponse. Et, non seulement toute réponse y est refusée, mais encore a-t-on conçu le roman de telle manière qu'aucun fragment n'en est assez univoque, assez consistant et solide pour permettre au lecteur une conjecture tant soit peu raisonnable.³³

Pour le lecteur, cette grande inconnue ne fait-elle pas œuvre utile pour stimuler le travail d'interprétation? Après tout, le voyeur est une « personne qui cherche à assister pour sa satisfaction et sans être vue à une scène intime ou érotique³⁴ ». Rien n'est érotique en soi, ce sont plutôt certaines dispositions qui prêtent à l'érotisme. Un contexte érotique stimule le désir en s'initiant au jeu de la dissimulation et de la révélation. Dans la littérature, il s'agit entre autres, de jongler entre le dit et le non-dit. Pour sa part, Roland Barthes compare le texte à un jeu entre les conventions de la langue et sa volatilité :

Comme dit la théorie du texte : la langue est redistribuée. Or *cette redistribution se fait toujours par coupure*. Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, *le compromis qu'ils mettent en scène*, sont nécessaires.³⁵

Comme « mort du langage », la comparaison de Barthes sur l'emploi linguistique non-conventionnel n'appelle pas qu'à un vide de sens. Il s'agit plutôt de la destruction d'une rigueur qui n'est pas pour autant négative puisqu'elle amène le lecteur à explorer des

³³*Ibid.*, p. 203-204.

³⁴Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir.) (1993 [1967]). *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2418.

³⁵Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du seuil, coll. « Points », p. 13.

horizons imprévus :

Le bord subversif peut paraître privilégié parce qu'il est celui de la violence; mais ce n'est pas la violence qui impressionne le plaisir; la destruction ne l'intéresse pas; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance.³⁶

En ces termes, cette faille dans l'emploi du temps de Mathias est, comme le disait plus haut Bernal, génératrice d'action. Pour Barthes, elle affecte positivement le plaisir de lecture. Parce que le récit ne posera jamais le constat de la scène dérobée, il plonge le lecteur dans l'énigme qu'il cherchera à résoudre de façon raisonnée en s'investissant à combler la déficience du texte. Le désir du lecteur croît au fur et à mesure qu'il dévoile le corps de cette scène centrale. Le roman de Robbe-Grillet est, en ce sens, érotique parce qu'il appelle le lecteur à se faire enquêteur comme démarche préliminaire au plaisir de lecture.

2.3.4 De la rhétorique dans un cadre relativiste

La remise en question de la vérité historique est constante dans *Le Voyeur*. Bien que cette objectivité soit hors d'atteinte, il n'en demeure que des incohérences du roman briment sa prétention réaliste et consacrent une mise à distance nécessaire pour un lecteur consciencieux de sa saisie de l'histoire. Même en adoptant une saisie mesurée, ce que Bertrand Gervais appelle la lecture-en-compréhension, les illusions cognitives demeurent nombreuses. À cet effet,

[la présence d'une] illusion cognitive se présente comme un cas où le lecteur fait mine de savoir et de comprendre la situation, le comportement ou le déroulement d'actions représentés, soit parce que le texte l'y invite par le biais d'une stratégie

³⁶*Ibid.*, p. 14.

textuelle, d'un procédé narratif ou stylistique, soit parce que les impératifs de sa lecture l'y engagent.³⁷

Il est certes possible de faire comme Félicien Marceau et passer outre une interprétation approfondie en faisant fi des défis que présente le texte et en absorbant toutes formes d'illusion lors de la réception du texte, qu'elles soient intentionnelles ou non. Cette lecture demeure valide bien que lacunaire. En optant pour une position critique quant au point de vue narratif de Mathias, on remet en doute les énoncés narratifs qui changent indistinctement de temps et de mode, mais également la valeur donnée aux objets et leur rôle dans la fiction. Selon Gervais, ce type d'illusion relève d'une absence de repère interprétatif qui résiste à une analyse exhaustive. C'est à partir de cette ambiguïté intégrée à même le procédé narratif qu'il propose le phénomène d'illusion narrative et qu'il distingue de l'illusion cognitive :

Enfin, il paraît important d'opérer une dernière distinction entre illusion cognitive et ce qu'on peut appeler l'illusion narrative. Dans le premier cas, le lecteur fait mine de comprendre, tandis que dans le second, il croit savoir. L'erreur, si on peut s'exprimer ainsi, se situe à un niveau différent; elle se situe, pour l'illusion cognitive, à même le processus cognitif, le fondement de la compréhension du texte, tandis qu'elle se situe, pour l'illusion narrative, au niveau du processus argumentatif, elle est le fait d'une mise en intrigue. L'une est endo-narrative, l'autre, narrative.³⁸

L'illusion narrative est une mise en intrigue qui subordonne la dynamique du récit. Autrement dit, le discours narratif est régi selon des principes rhétoriques permettant de transmettre une certaine vision, ce qui est cohérent avec la théorie d'Umberto Eco. Il est écrit dans *Lector in fabula* que ces principes tissent des liens entre l'auteur modèle (projection du lecteur) et le lecteur modèle (projection de lecture) dans le cadre d'une

³⁷Gervais, Bertrand (2006), *À l'écoute de la lecture*, op. cit., p. 94.

³⁸*Ibid.*, p. 111.

stratégie textuelle : « la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du lecteur modèle.³⁹ » La rhétorique comme art de la persuasion est, en ce sens, inhérente à la voix narrative et se traduit dans *Le Voyeur*, comme dans tout autre texte, sous la forme de différentes figures argumentatives. En somme, la compréhension repose sur la foi en une intuition de vérité.

Il est toutefois paradoxal d'évaluer l'orientation d'un discours auquel on a retiré toute intentionnalité. Il l'est d'autant plus que, la scène centrale du roman ayant été supprimée, sa valeur interprétative s'amplifie. S'appliquerait ici la figure rhétorique de la prétérition qui « consiste à dire qu'on ne parlera pas de quelque chose pour mieux en parler⁴⁰ ». L'un des aspects du discours narratif fait donc l'économie de la démonstration pour s'investir dans la suggestion d'images incriminantes. La culpabilité de Mathias n'est jamais clairement démontrée. Les analyses qui prennent le parti de sa condamnation prennent en compte les gestes commis par Mathias pour se forger un alibi tout en détruisant les preuves incriminantes en plus de considérer les scènes issues d'un imaginaire refoulé. La transparence avec laquelle apparaissent les pensées de Mathias dans leur « degré zéro » amène à présumer que celui-ci est confronté à cette scène centrale selon un rapport d'altérité similaire au lecteur, à la différence près que le système sémantique propre à la pensée de Mathias lui est familier. Le système sémantique connote le discours pour y imprimer une forme d'intentionnalité. Toutefois, dans cette littérature dépourvue de métaphores, un objet est connoté dès qu'il se manifeste et non dès qu'il est décrit. La fiction se passe dans les pensées de Mathias où l'attention de ce dernier ne se

³⁹Eco, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « biblio essais », p. 73.

⁴⁰Reboul, Olivier (1991), *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », p. 140.

porte qu'à ce qui l'intéresse. Le système sémantique met ponctuellement en valeur des objets du monde, que ceux-ci soient imaginés ou pas. Il faut en ce sens accorder une certaine importance aux objets du monde qui pénètrent la pensée et vice-versa. Le caractère indistinct du référent de ces objets consacre l'importance qu'il faut leur accorder puisqu'ils fondent le monde personnel de Mathias. Une anecdote d'écriture soulevée par Alain Robbe-Grillet est révélatrice d'une préférence accordée à une perception mentale d'un objet du monde :

Il m'est arrivé, comme à tout le monde, d'être victime un instant de l'*illusion réaliste*. À l'époque où j'écrivais *le Voyeur*, par exemple, tandis que je m'acharnais à décrire avec précision le vol des mouettes et le mouvement des vagues, j'eus l'occasion de faire un bref voyage d'hiver sur la côte bretonne. En route je me disais : voici une bonne occasion d'observer les choses « sur le vif » et de me « rafraîchir la mémoire »... Mais, dès le premier oiseau de mer aperçu, je compris mon erreur : d'une part les mouettes que je voyais à présent n'avaient que des rapports confus avec celles que j'étais en train de décrire dans mon livre, et d'autre part cela m'était bien égal. Les seules mouettes qui m'importaient, à ce moment-là, étaient celles qui se trouvaient dans ma tête. Probablement venaient-elles aussi, d'une façon ou d'une autre, du monde extérieur, et peut-être de Bretagne mais elles s'étaient transformées, devenant en même temps comme plus réelles, *parce qu'elles étaient maintenant imaginaires*.⁴¹

Pour mieux intégrer la sémantique interne de la pensée narrative, la perception mentale a transformé le vol des mouettes pour en faire un objet plus réel. Le roman, comme un produit de l'imaginaire, respecte une logique interne. Il est un tout ordonné que le lecteur présuppose avant d'en opérer la lecture, un objet de sens qui demande à être constitué avec la coopération du lecteur. Mais cet objet demeure un corps étranger : il est une entité sémantique différente du lecteur de la même façon que l'esprit de Mathias lui est distinct. Le vol des mouettes imaginé par Robbe-Grillet est sensé parce qu'il s'intègre à la réalité

⁴¹Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 175-176.

romanesque, ce qui explique pourquoi il lui paraît ainsi plus réel.

Qualifier d'artiste l'univers personnel de Mathias n'est pas innocent si on considère l'aveu de Robbe-Grillet que « ses personnages sont en général de mauvais témoins⁴² ». L'auteur amplifie le décalage entre la perception et la réalité objective pour en forcer le regard critique. Bien que les descriptions soient d'un ton neutre, l'existence d'images récurrentes reflètent le caractère obsessionnel de Mathias. Récurrentes surtout parce que leur présence est proportionnelle à la charge sémantique qu'elles doivent représenter dans l'univers du personnage-narrateur. Si la présence de preuves matérielles tend à confirmer que Mathias était sur le bord de la falaise où était Jacqueline, rien ne prouve spécifiquement qu'il ait pu poser la main sur elle ou pourquoi il l'aurait fait. Ces objets récurrents tendent seulement à combler le champ intentionnel.

Il n'est pas suffisant de faire la corrélation entre la déviation mentale du protagoniste et la présence récurrente d'objets pour incriminer Mathias. Il n'est pas négligeable d'ajouter à l'équation la présence des scènes imaginaires qui s'intègrent de manière parasitaire dans le déroulement du récit. S'agit-il là de mises en scène mentales trahissant une déviation perverse ou de l'émergence fragmentaire d'une scène refoulée? Il est légitime de se demander, comme Olga Bernal, si Mathias est coupable d'un crime d'intention ou de circonstance et, comme Roland Barthes, de poser la question : « de ce meurtre suis-je bien sûr?⁴³ » Il demeure que le soupçon perpétuel qui suspend toute univocité interprétative se justifie parce qu'il a l'apparence d'un piège. Cette opinion est partagée par Alain Goulet qui considère Mathias comme un suspect davantage idéal que

⁴²Goulet, Alain, *Le parcours mæbien de l'écriture Le Voyeur, op. cit.*, p. 91.

⁴³Barthes, Roland, *Critique, loc. cit.*, p. 258.

crédible :

Tout accable Mathias, son caractère obsessionnel, sa conduite et ses pensées suspectes, sa recherche d'alibis. Mais précisément ne représente-t-il pas un coupable trop idéal? Et peut-il y avoir réellement enquête alors que les jeux semblent bien être faits dès le début du livre? En dépit de tous nos soupçons, un doute demeure finalement, car la solution pourrait bien être celle proposée par la compagne de Jean – ou Pierre – Robin, ou par le père de Julien Marek.⁴⁴

Peu de critiques ont évoqué la présence d'autres suspects dans la mort de Jacqueline. Que Mathias lui-même n'y accorde aucune attention n'empêche pas la possibilité de voir cumuler les indices qui pourraient incriminer d'autres suspects. Cette suspicion mérite d'être approfondie pour comprendre de quelle manière s'opère cette plurivocité légitimée.

2.4 L'invention de la culpabilité de Mathias

2.4.1 Le fil d'Ariane

Il faut distinguer trois éléments dans cette mise en accusation de Mathias. D'une part, il faut reconnaître les signes d'une identité structurante perceptibles par leurs occurrences répétées et, d'autre part, il y a la figure de la violence dominatrice qui envahit le discours narratif. Mais également, et en contrepoids, il y a tout le récit sous-jacent de Jacqueline, l'enfant turbulente mal aimée.

« Le monde dans lequel se meuvent les regards est un monde d'objets, et non un monde objectif.⁴⁵ » Alain Robbe-Grillet entendait par là que la perception des objets construit la réalité et leur confie une sorte d'appartenance : ils deviennent *ces objets-là*.

⁴⁴Goulet, Alain, *Le parcours moebien de l'écriture Le Voyeur, op. cit.*, p. 6.

⁴⁵Robbe-Grillet, Alain, « Extrait d'un débat public avec Alain Robbe-Grillet » dans Goulet, Alain, *Le parcours moebien de l'écriture Le Voyeur, op. cit.*, p. 91.

La ficelle qui se retrouve au fond de sa poche est un exemple emblématique de cette représentation du monde par les objets. Voici comment elle s'introduit dans l'histoire dès les premières pages :

On lui avait souvent raconté cette histoire. Lorsqu'il était tout enfant – vingt-cinq ou trente années peut-être auparavant – il possédait une grande boîte en carton, une ancienne boîte à chaussures, où il collectionnait des morceaux de ficelle. Il ne conservait pas n'importe quoi, ne voulant ni des échantillons de qualité inférieure ni de ceux qui étaient trop abîmés par l'usage, avachis ou effilochés. Il rejetait aussi les fragments trop courts pour pouvoir jamais servir à quoi que ce soit d'intéressant.

Celui-ci aurait à coup sûr fait l'affaire. C'était une fine cordelette de chanvre, en parfait état, soigneusement roulée en forme de huit, avec quelques spires supplémentaires serrées à l'étranglement. Elle devait avoir une bonne longueur : un mètre au moins, ou même deux. Quelqu'un l'avait sans doute laissé tomber là par mégarde, après l'avoir mise en pelote en vue d'une utilisation future – ou bien d'une collection.

Mathias se baissa pour la ramasser. En se relevant il aperçut, à quelques pas sur la droite, une petite fille de sept ou huit ans qui le dévisageait avec sérieux, ses grands yeux tranquillement posés sur lui. Il esquissa un demi-sourire, mais elle ne prit pas la peine de le lui rendre et ce n'est qu'au bout de plusieurs secondes qu'il vit ses prunelles glisser vers la pelote de ficelle qu'il tenait dans la main, à la hauteur de sa poitrine. Il ne fut pas déçu par un examen plus minutieux : c'était une belle prise – brillante sans excès, tordue avec finesse et régularité, manifestement très solide.

Un instant il lui sembla la reconnaître, comme un objet qu'il aurait lui-même perdu très longtemps auparavant. Une cordelette toute semblable avait dû déjà occuper une place importante dans ses pensées. Se trouvait-elle avec les autres dans la boîte à chaussures? Le souvenir obliqua tout de suite vers la lumière sans horizon d'un paysage de pluie, où nulle ficelle ne tenait de rôle visible.

Il n'avait plus qu'à la mettre dans sa poche. Mais il ne fit qu'en ébaucher le geste et s'attarda, le bras encore à moitié plié, indécis, à considérer sa main. Il vit que ses ongles étaient trop longs, ce qu'il savait déjà. En outre il constata qu'ils avaient, en poussant, pris une forme exagérément pointue; naturellement ce n'est pas de cette façon-là qu'il les taillait.

L'enfant regardait toujours dans sa direction. Pourtant il était difficile de préciser si c'était lui qu'elle observait, ou bien quelque chose au delà, ou même rien de défini; ses yeux paraissaient presque trop ouverts pour qu'ils pussent recueillir

un élément isolé, à moins qu'il ne fût de dimensions très vastes. Elle devait seulement regarder la mer [*V*, p. 9-11].

Il apparaît audacieux de prétendre qu'une ficelle puisse être responsable de toute la problématique du récit. L'attention qui lui est portée révèle pourtant d'importants traits de personnalité de Mathias. Il est intéressant de noter comment se manifeste d'abord le souvenir de la boîte à chaussures. Le réflexe de réminiscence se déclencherait à la vue de l'objet aux pieds du personnage bien qu'en vérité, cette déduction est une opération qui incombe au lecteur puisqu'il n'est pas mentionné que Mathias aperçoive l'objet. L'omission de la présence de Mathias sur le bord de la falaise où Jacqueline garde ses moutons paraît alors prémonitoire. S'agirait-il d'une prétérition préparatoire? Il faut néanmoins retenir que Mathias ne conservait des bouts de corde qu'en fonction de leur utilité, un qualificatif qu'il retrouve d'ailleurs dans cet objet, gagnant le mérite d'être ramassé après une analyse descriptive. À cela, la question fondamentale qu'il faut se poser est : quelle finalité Mathias attribue-t-il à cette ficelle?

Le souvenir de la boîte de ficelle agit à titre d'élément déclencheur d'une jeunesse refoulée. La présence de cette petite fille semble influencer de manière indicible sur le sens donné à la cordelette car après avoir remarqué sa présence, il ne regarde plus l'objet de la même manière. La mémoire de Mathias cherche à découvrir quelle analogie a soudainement ordonné un sentiment de familiarité. Il ne parvient à évoquer que le souvenir « d'un paysage de pluie, où nulle ficelle ne tenait de rôle visible » (*V*, p. 11). Cette vision d'antan s'impose dans la pensée de Mathias comme une figure obsédante. Il ne faudra pas attendre longtemps avant d'assister à un prolongement du rappel inspiré par

la reconnaissance de la ficelle :

Mathias tourna son regard de quatre-vingt-dix degrés, en direction de la foule des voyageurs, puis il l'abaissa vers le pont du navire. On lui avait souvent raconté cette histoire. C'était par un jour de pluie; on l'avait laissé seul à la maison; au lieu de faire un devoir de calcul pour le lendemain, il avait passé tout l'après-midi installé à la fenêtre de derrière, à dessiner un oiseau de mer qui s'était posé sur un des pieux de la clôture, au bout du jardin [V, p. 17-18].

L'émergence de ce passé fondateur et structurant n'apparaît que par fragments sporadiques sans forte influence explicative et éclairante. De plus, la phrase « on lui avait souvent raconté cette histoire » (V, p. 9) saborde l'authenticité de ce rappel et ouvre la porte à l'hypothèse de l'invention d'un tiers pour combler une enfance oubliée ou stigmatisée par un profond traumatisme. Néanmoins, on ne reconnaît pas d'emblée l'intérêt d'un retour en arrière inspiré par la ficelle si ce n'est qu'il situe, dans le temps, l'existence de la boîte à chaussures « où il rangeait sa collection de ficelles » (V, p. 20). Ce retour aux sources est une quête identitaire. La mémoire de Mathias construit son passé à partir d'un réseau d'inter-connectivités sémantiques relatif à son encyclopédie personnelle. L'enfance de Mathias est un objet en construction⁴⁶ nécessaire à la compréhension du personnage. Définir son identité permettra de prédire ses intentions.

Pour comprendre l'importance de cette ficelle dans le roman, il faut se référer à la symbolique du fil d'Ariane. Cette correspondance est loin d'être fortuite. L'impression d'entamer ce roman comme on pénètre dans un labyrinthe apparaît dès la première page. Avant de découvrir le bout de corde, « un voyageur restait étranger » (V, p. 9) à son

⁴⁶« L'Objet Dynamique est, sémiotiquement parlant, à notre disposition seulement comme ensemble d'interprétants organisés selon un spectre componentiel structuré opérativement. Mais, alors que du point de vue sémiotique il est le *possible objet* d'une *expérience concrète*, du point de vue ontologique il est l'*objet concret* d'une *expérience possible*. » Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 50.

environnement et le bruit puissant d'une sirène « ne l'avait pas plus arraché à son absence » (*V*, p. 9). Mathias semble habiter un monde qui l'indiffère, voire qui lui est étranger. Pour Bertrand Gervais, la figure du labyrinthe expose cette disposition à la perte de soi :

L'oubli est un trait dominant de l'imaginaire du labyrinthe. Oubli de soi, de ses déterminations spatio-temporelles et de la façon de retrouver son chemin. Le labyrinthe, c'est l'errance provoquée par une multitude de choix à faire qui enfoncent le sujet toujours plus profondément dans la confusion. En fait, le labyrinthe n'est pas un lieu de mémoire, il est tout le contraire, c'est-à-dire un endroit fait pour le musement, pour un esprit qui s'aventure dans des pensées disjointes.⁴⁷

D'entrée de jeu, Mathias semble égaré. Sa présence apathique est similaire à une déambulation labyrinthique. Aussitôt qu'il aperçoit la cordelette, sa motivation s'harmonise à la logique d'un discours raisonné. C'est peut-être en cela que la phrase « on lui avait souvent raconté cette histoire » (*V*, p. 9) prend son sens car la légitimité d'une présence au monde se définit dans un rapport d'altérité avec le passé. La mémoire de Mathias est un fil d'Ariane permettant de remonter la chronologie de son existence jusqu'à son enfance. En foi de quoi, pour Bertrand Gervais, remonter ce fil correspond à faire le récit de la vie intime de Mathias :

Le récit est le lieu par excellence de la mémoire. Raconter, c'est conserver, maintenir intact. Le récit est son propre palais de mémoire, puisqu'il organise des lieux ainsi que des espaces et met en scène des personnages, des destinées. Dans ce contexte, les fictions de l'oubli sont des récits dont la reconstruction est malaisée, des narrations qui s'ouvrent sur des ruines qu'elles tentent de comprendre et d'interpréter afin d'en faire apparaître la part de vérité. Ruines d'une existence rompue dont il ne reste plus que des miettes, ruines d'un sommeil qui a tout englouti, ruines d'une conscience à laquelle rien n'adhère.⁴⁸

⁴⁷Gervais, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire Tome II*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁸*Ibid.*, p. 82.

Eu égard aux propos de Gervais, le roman de Robbe-Grillet n'est pas simplement le récit d'une mémoire, mais bien du recouvrement d'une logique mémorielle. Cette distinction est importante à faire puisqu'elle implique la faillibilité de l'interprétation du caractère de Mathias. En postulant que la ficelle est porteuse de ce symptôme auto-réflexif, ses manifestations dans le récit supposent la construction d'une identité à laquelle il faut accorder une attention particulière.

2.4.2 La construction d'une identité

Les premières pages d'un roman s'emploient généralement à mettre en place une atmosphère propice à la narration. *Le Voyeur* ne déroge pas à cette pratique en installant un mythe fondateur encrypté sous la forme de mise en abyme. Selon Lucien Dällenbach,

toute réflexion est un procédé de surcharge sémantique ou, pour le dire autrement, que l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème.⁴⁹

La surcharge sémantique dépasse le sens immédiat, s'imprégnant en profondeur afin de permettre une réflexion sur la valeur herméneutique du texte. La description de certains objets sur lesquels Mathias s'attarde comporte de puissants éléments symboliques qu'il reconnaît lui-même, peut-être malgré lui, comme une charge de sens qui dépasse leur contexte. Cette charge déborde dans un imaginaire fantasque et révélateur d'un passé fondateur où repose l'amorce d'une psychose latente. Ce récit antérieur constitue, dans

⁴⁹Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, p. 62.

les mots de Dällenbach, une référence qui appuie le récit en cours :

Artifice destiné à le mettre en posture de se précéder lui-même, cette découverte d'une genèse ou d'une antécédence fabuleuses ne trahit pas seulement le mal que l'œuvre ressent à renier ses entours et à se penser comme pure œuvre; elle révèle son besoin de se fonder en raison en justifiant sa présence *ici et maintenant*.⁵⁰

Les impératifs de la narration nécessitent le recours à la mise en abyme pour justifier les motivations de ses acteurs. Or, comme les bouts de ficelles que collectionne le jeune Mathias, le récit de ses origines constitue un assemblage arbitraire de fragments. Dans sa condition de personnage-narrateur, le procédé de mise en abyme permet à Mathias de se révéler par les actions qu'il pose. Après tout, l'œil du voyeur est la seule chose qu'il ne peut regarder directement, d'où la nécessité d'avoir des miroirs afin d'accéder à des reflets révélateurs qui permettent de valider certaines hypothèses relatives à des mystères interprétatifs tels que posés par les ellipses.

Compte tenu qu'une identité se façonne dans le cumul de ses actes d'interprétation, la charge sémantique se prolonge dans les lieux de son absence référentielle. Tel que le conçoit Bertrand Gervais, elle invoque une présence illusoire, une figure :

La figure est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d'un objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence, en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence. Or, cette présence est toute symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence-absence. L'absent n'y est pas et pourtant il ne cesse d'y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit par sa figure.⁵¹

Bien que textuellement non explicite, la figure existe comme raisonnement mental et

⁵⁰*Ibid.*, p. 119.

⁵¹Gervais, Bertrand (2007), *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I*, Montréal, Le Quartanier, collection « Erres essais », p. 20-21.

nécessité logique dans l'espace de compréhension du texte. Gervais confirme qu'

il ne peut y avoir figure, en effet, que si un sujet identifie dans le monde un objet qu'il croit être chargé de signification. La figure ne se manifeste que dans cette révélation d'un sens à venir. De la même façon, elle ne se déploie que si le sujet dote ce signe de traits et d'un récit auquel il peut s'identifier et qu'il peut lui-même générer. La figure est le résultat d'une production sémiotique, d'une production imaginaire.⁵²

La thèse de la culpabilité de Mathias repose sur la formation d'une figure comme portrait interprétatif de Mathias. Or, cette thèse se construit sur un triple postulat : une mise en parallèle entre les éléments structurants de l'identité de Mathias et les preuves incriminantes; l'esprit malade de Mathias et son caractère obsessionnel; le sentiment coupable de Mathias et les efforts qu'il exerce pour détruire les preuves matérielles de sa culpabilité. Le principal problème de cette thèse est qu'elle n'approfondit pas les manifestations inconscientes du personnage-narrateur. Leur martèlement s'impose comme une mise en accusation ponctuelle et insistante. Pour Umberto Eco, cette prescription du signe⁵³ ne peut s'opérer simplement par répétition successive d'un même processus d'interprétation⁵⁴. Il s'agit non pas de se conditionner à une habitude interprétative mais bien d'apprendre comment elle parvient à se développer dans une approche consciente : « Entendre un signe comme une règle qui se développe à travers la

⁵²*Ibid.*, p. 19.

⁵³« Il ne faut pas oublier que, pour Peirce, n'est pas signe seulement un mot ou une image, mais une proposition et même un livre entier. » Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 40.

⁵⁴« Un signe peut produire un interprétant énergétique ou émotionnel : quand on écoute un morceau de musique, l'interprétant émotionnel, c'est notre réaction au charme de la musique; mais cette réaction émotionnelle produit aussi un effort mental ou musculaire et ces types de réponses sont des interprétants énergétiques. Une réponse énergétique ne requiert pas d'interprétation : elle produit (par répétitions successives) une habitude. Après avoir reçu une séquence de signes, notre mode d'agir dans le monde en est changé, pour un temps ou à jamais. Cette nouvelle attitude, c'est l'Interprétant Final. La sémiotique illimitée peut alors s'arrêter, l'échange des signes a produit des modifications de l'expérience, le chaînon manquant entre sémiotique et réalité physique a finalement été identifié. La théorie des interprétants n'est pas idéaliste. » *Ibid.*, p. 52.

série de ses propres interprétants signifie avoir acquis l'habitude d'agir selon la prescription fournie par le signe⁵⁵ ». Il importe donc de considérer chacun des éléments répétés dans l'élaboration d'une courtepoinTE signifiante. Eco poursuit en évoquant que

les actions individuelles manquent de généralité mais une série d'actions, uniformément répétées, peuvent être décrites en termes généraux. [...] Ainsi l'action répétée qui répond à un signe donné devient à son tour un nouveau signe, le représentant d'une loi qui interprète le premier signe et donne naissance à un nouveau processus infini d'interprétation.⁵⁶

Cette approche sémiotique a été inspirée des travaux de Charles Sanders Peirce. Elle indique qu'un signe en inspirera d'autres jusqu'à l'obtention d'un interprétant final en l'absence de quoi le processus peut se poursuivre indéfiniment. En tenant compte de cela, la psyché de Mathias n'est pas représentée par le simple constat des digressions narratives ou dans la déformation de sa réalité. Elle doit être analysée à la lumière de sa propre interprétation des objets qui sont, pour lui, chargés de sens. Par exemple, le portrait de Mathias est réinterprété par la ficelle qui est à son tour réinterprétée par la boîte à chaussures, puis par la petite fille avant de l'être ensuite par les ongles de sa main. À chaque fois, il y a redéfinition sémantique de cet ensemble identitaire en fonction des lieux communs (*topoi*) qui justifieraient la présence de ces objets. On ne peut comprendre momentanément l'intérêt pour la petite fille ou les ongles de Mathias sans s'intéresser au centre d'intérêt névralgique de sa pensée. Le développement du récit permet de le découvrir. Il s'agit de s'intéresser à la mécanique de perception de ces objets connotés par la scène originale. Au fur et à mesure que la lecture progresse et au fil des digressions narratives par le souvenir antérieur, on assiste à la construction de la figure de Mathias

⁵⁵*Ibid.*, p. 53.

⁵⁶*Ibid.*, p. 53-54.

comme assassin potentiel de Jacqueline.

2.4.3 Les objets structurant la figure

Considérés hermétiquement, les ongles de Mathias n'ont aucune valeur au sein du texte. Mais contextualisés, ils connotent le caractère de Mathias. Ils apparaissent d'abord dans ce passage : « Il vit que ses ongles étaient trop longs, ce qu'il savait déjà. En outre il constata qu'ils avaient, en poussant, pris une forme exagérément pointue; naturellement ce n'est pas de cette façon-là qu'il les taillait » (*V*, p. 11). Lors de sa première visite au café À l'Espérance, Mathias fait une observation similaire : « Il vit sa main droite posée sur le bord du comptoir, les ongles qu'il avait négligé de tailler depuis trop longtemps et leur anormale acuité » (*V*, p. 59). La remarque pourrait être anodine mais la suite du texte mène à penser autrement : « Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne, où il sentit le contact de la cordelette. Il se rappela la valise à ses pieds, le but de son voyage, l'urgence du travail » (*V*, p. 59). Comment expliquer le réflexe de Mathias d'entrer en contact avec la cordelette si ce n'est qu'il y a une analogie sémantique entre les ongles de sa main et la cordelette? L'objet rappelle à Mathias l'objectif de sa présence car elle constitue l'amorce du développement interprétatif. À cet égard, il est concevable que ce développement forme un réseau entre la cordelette et la mallette, un réseau bien plus complexe qu'il n'y paraît. Il pourrait s'agir d'une arborescence interprétative qui prend forme avec la cordelette et se développe dans plusieurs directions tout en respectant un tronc commun.

D'autres signes encore influencent le cours du récit, qu'il s'agisse de la petite fille

ou des manifestations à outrance de la forme en huit. Dans ces deux cas, leur présence passe par une torsion d'esprit sur deux plans différents. Alors que l'apparition de la petite fille devient une perversion du regard, les formes en huit sont des repères perceptifs. D'abord intrinsèquement lié à la cordelette « soigneusement roulée en forme de huit » (*V*, p. 10), ce signe est aussi une assise à partir de laquelle Mathias peut comprendre le mouvement des objets dans la mer. À bord du navire, « Mathias essaya de prendre un repère » (*V*, p. 15) pour construire une description honnête. Plus loin il « finit par arrêter son choix sur un signe en forme de huit, gravé avec assez de précision pour qu'il pût servir de repère » (*V*, p. 16). Ce signe n'apparaît pas seulement là, mais aussi dans le parcours de Mathias sur l'île : « Il explique au patron la configuration générale du chemin parcouru à travers l'île : une sorte de huit » (*V*, p. 247). Il se dessine aussi dans l'omniprésent vol des mouettes : « Encore un peu plus haut, deux mouettes décrivaient dans le ciel des boucles entrelacées – tantôt exécutant des cercles contrariés côte à côte, tantôt permutant entre elles leurs circuits en un huit parfait, sûr et lent, obtenu sans un battement d'ailes, par un simple changement de leur inclinaison » (*V*, p. 204). Les deux boucles de la forme en huit rappellent les « grands yeux démesurément ouverts » (*V*, p. 29) de la petite fille sur le navire mais aussi les « yeux écarquillés » (*V*, p. 184) de la femme qui habite avec le mystérieux Robert/Jean Robin à la cabine du pêcheur. Que dire aussi des « yeux de verre » (*V*, p. 217) du jeune Julien Marek? Mathias est persuadé que ce dernier a été témoin de la mort de Jacqueline :

Julien avait « vu ». Le nier ne servait plus à rien. Seules les images enregistrées par ces yeux, pour toujours, leur conféraient désormais cette fixité insupportable.

Cependant c'était des yeux gris très ordinaires – ni laids ni beaux, ni grands

ni petits – deux cercles parfaits et immobiles, situés côte à côte et percés chacun en son centre d'un trou noir [*V*, p. 214].

En somme, le regard de chacun de ces personnages est stigmatisé dans l'esprit de Mathias. Les cercles parfaits d'un huit symbolisent les yeux de ces différents voyeurs consommant une vérité inaliénable que l'imaginaire de Mathias ne pourra pas transformer. Selon Alain Goulet, cette frustration remonte probablement à l'enfance du personnage alors qu'il exécutait le dessin d'une mouette. Goulet constate que lorsque « Mathias pensa néanmoins qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas – ou bien qui manquait (*V*, p. 22) » au dessin, il suspecte qu'il puisse s'agir des yeux de l'animal. Par ailleurs, faut-il s'étonner de lire à la phrase suivante qu'« à la place du crayon, dans sa main droite, il sentit le contact d'une pelote de grosse ficelle, qu'il venait à l'instant de ramasser sur le pont du navire (*V*, p. 22) »? Selon Alain Goulet,

la seule réalité est celle de l'imaginaire, ce que met en évidence la fonction de notre mouette. Car à l'intérieur, dans l'ombre de la pièce et de l'armoire, gît la collection de ficelles, tandis que le flou qui entoure la lande au bord de la mer pourrait bien cacher un autre spectacle. Le résultat de ce dessin naïf, c'est que, malgré l'application de l'enfant, « quelque chose manquait au dessin, il était difficile de préciser quoi ». Ce manque fondamental, inexplicable, c'est bien sûr celui de l'œil, de cet œil qui apparaît comme l'attribut principal des mouettes en mouvement observées par le voyeur adulte. Sans doute l'enfant aveugle-t-il symboliquement cette mouette parce qu'il refuse qu'elle ait été témoin de sa propre vision, d'une vision non dite, masquée par la brume du temps et de sa mémoire, mais qui constitue la véritable « histoire », que personne ne peut lui avoir racontée puisqu'il était seul. Cette histoire, c'est celle qu'il continuera sans cesse de se répéter, qui a partie liée avec les ficelles et le poteau, c'est le retour du refoulé. Et c'est bien pourquoi Mathias sera obsédé par l'œil rond des mouettes qui le poursuit, comme celui qui poursuit Caïn jusque dans sa tombe.⁵⁷

L'amorce interprétative se déclenche non pas lorsque Mathias aperçoit initialement la

⁵⁷Goulet, Alain, *Le parcours mœbien de l'écriture Le Voyeur, op. cit.*, p. 28-29.

ficelle mais bien à la phrase précédente : « On lui avait souvent raconté cette histoire » (*V*, p. 9). Dès lors, comme cela a été évoqué précédemment, il est possible de suspecter une machination victimisant Mathias. Les références liées à son enfance semblent véritablement bloquées et abolies : « Le voyageur a fait semblant, bien entendu, d'en retrouver le souvenir au fond de son enfance; mais il avait, en réalité, complètement oublié ce détail, avec tout le reste, et ces images ne réveillent plus rien dans son esprit » (*V*, p. 240). Pourtant, Goulet fait remarquer que cette scène émergeant de l'enfance de Mathias ne peut lui avoir été racontée puisqu'il était seul. Il y a là une contradiction fondamentale qui mérite d'être approfondie. La force des symboles agiront pour percer le secret de l'enfance refoulée. Il demeure difficile de comprendre l'origine exacte du traumatisme tant les détails qui permettent la reconstruction de cette scène fondatrice sont fragmentés. Il y a cependant beaucoup à apprendre lorsque cet espace s'impose à Mathias dans la matérialité de la chambre qu'il loue au café À l'Espérance. La description de la pièce tend éventuellement à confondre le monde physique et l'imaginaire fantasque. La dernière phrase de ce passage descriptif rompt fermement la réalité logique par l'évocation de ce symbole fondateur qu'est la boîte à chaussures « où il rangeait sa collection de ficelles et de cordelettes » (*V*, p. 174). Faut-il s'étonner qu'après avoir évoqué cet objet emblématique, la suite du texte introduise la découverte de la victime : « Le corps de la fillette fut retrouvé le lendemain matin, à la marée basse (*V*, p. 174) »? La cordelette confirme à nouveau son influence dans l'évocation de la figure. La dernière nuit que Mathias passe dans cette chambre occasionne une pure manifestation onirique. Dans son lit, le protagoniste repasse en mémoire les éléments emblématiques menant à

l'hypothèse que Mathias soit un assassin psychosé. Apparaissent, dans la perspective du retour aux origines, à la fois Violette, la mouette et l'armoire où Mathias rangeait ses ficelles :

Au pied du lit, assise sur la chaise dont le dossier s'appuyait au mur (marquant la tapisserie d'un trait d'usure horizontal), Violette montra son visage peureux. Le menton enfantin s'écrasait contre le rebord du bois de lit, auquel s'accrochaient les deux petites mains. Derrière elle, il y avait encore une armoire, puis une troisième armoire sur la droite, puis la table de toilette, deux autres chaises dissemblables, et enfin la fenêtre carrée, profondément enfoncée dans le mur. Elle donnait directement sur la lande, sans la transition d'une cour ou du moindre bout de jardin. À vingt mètres de la maison se dressait un gros piquet de bois – vestige, sans doute, de quelque chose; sur son extrémité arrondie, une mouette s'était posée [V, p. 230].

Dès son réveil, la conclusion de l'intrigue s'entame. Il est important de comprendre la nature des premiers gestes que pose Mathias :

Il se dirige vers la grosse armoire de coin, à côté de la fenêtre, entre les chaises et le secrétaire. Les deux battants en sont bien clos. La clef n'est pas dans le trou de la serrure. Du bout des doigts, il fait jouer le panneau, sans aucune peine. L'armoire n'était pas fermée à clef. Il l'ouvre en grand. Elle est absolument vide. Sur toute la surface de ses vastes étagères, régulièrement espacées, il ne traîne pas le moindre porte-manteau, ni la moindre cordelette.

Le secrétaire, à droite de l'armoire, n'est pas non plus fermé à clef. Mathias en rabat la tablette vers l'avant, ouvre l'un après l'autre les nombreux tiroirs, inspecte le fond des niches. Ici également tout est vide.

De l'autre côté de la porte, les cinq grands tiroirs de la commode se laissent manœuvrer sans plus de résistance, bien qu'ils ne soient pas munis de poignées, mais seulement des orifices élargis d'anciennes serrures – absentes – où Mathias introduit l'extrémité du petit doigt, pour tirer vers lui en s'accrochant au bois comme il peut. Mais, de haut en bas du meuble, il ne trouve rien : pas un morceau de papier, pas un vieux couvercle de boîte, pas un bout de ficelle [V, p. 235].

Il apparaît évident que Mathias cherche sa boîte de ficelles. Une boîte qu'il croyait lui être refusée, étant donné qu'il s'attendait à voir les portes verrouillées⁵⁸. Ne la trouvant

⁵⁸« Il se demanda si la grosse armoire de coin, entre la fenêtre et la porte, était toujours fermée à clef. C'est

pas, il doit faire la rupture de la double représentation d'une réalité actuelle et d'une réalité rétrospective issue de son imaginaire. De plus, la ficelle au fond de la poche ne sera évoquée qu'une seule et dernière fois, soit lors d'une ultime dérive fantasmatique :

Après une ultime inspection circulaire de la table servie, elle tend un peu son bras en avant, comme pour déplacer un objet – la cafetière, peut-être – mais tout est en ordre. La main est petite, le poignet presque trop fin. La cordelette avait marqué profondément les deux poignets de traces rouges. Elle n'était pas très serrée pourtant. La pénétration dans les chairs devait être due aux efforts inutiles faits pour se libérer. Il fallait aussi lui immobiliser les chevilles – non pas l'une contre l'autre, ce qui aurait été facile – mais les fixer chacune au sol en les tenant écartées d'un mètre environ.

Pour cette fin, Mathias possédait encore un bon morceau de cordelette, car celle-ci était plus longue qu'il n'avait cru. Il aurait eu besoin, en outre, de deux piquets solidement enfoncés en terre.... Ce sont les moutons, près d'eux, qui lui fournissent enfin la solution idéale. Comment n'y a-t-il pas pensé plus tôt? Il lui lie d'abord les deux pieds ensemble, afin qu'elle se tienne tranquille pendant qu'il ira modifier la disposition des bêtes; celles-ci n'ont pas le temps de s'émouvoir tant il opère avec promptitude pour les attacher toutes en un seul groupe – au lieu de deux couples et un animal solitaire. Il récupère ainsi deux des fiches métalliques – tiges pointues dont la tête est recourbée en forme d'anneau [V, p. 245-246].

Il s'agit de la seule fois où Mathias évoque directement sa présence au bord de la falaise avec Jacqueline. Cette évocation est cohérente avec cet abandon symbolique de la ficelle.

Si Mathias n'y a plus recours, c'est qu'il a atteint l'aboutissement de son propre labyrinthe. La figure est, pour lui, complète et son constat de culpabilité est ferme.

Cependant, il serait légitime de considérer l'interprétation culpabilisante de Mathias puisqu'il est le « premier lecteur » de sa propre histoire (l'auteur étant considéré comme le premier lecteur de son œuvre), bien que cela n'empêche pas de croire qu'il a tort. À cet égard, il apparaît nécessaire de souligner que Mathias « devait encore compter avec les imprécisions et inexactitudes de sa propre mémoire, dont l'expérience justement lui avait

dans celle-là qu'il rangeait sa collection de ficelles. » (V, p. 229-230)

appris à se méfier » (*V*, p. 25).

2.4.4 De Jacqueline à Violette : la perversion d'une perception

Avant son évanouissement lors de la scène du café des Roches Noires, la serveuse se transformait dans le regard de Mathias : « la grosse femme, ou [...] la femme, ou [...] la fille, ou [...] la jeune serveuse » (*V*, p. 222). Le phénomène avait été auparavant évoqué comme une appropriation du modèle fétichiste que représentait Violette. Mais qui est Violette? Elle n'est pas une habitante de l'île ou de la mémoire référentielle de Mathias. Elle ne fait qu'apparaître dans les dérives fantasmatiques du personnage-narrateur. Selon la logique interprétative qui a été avancée, il n'y a rien de surprenant à ce que la mention initiale de Violette apparaisse lorsque Mathias visite le domicile familial de Jacqueline. La première phrase de cet épisode présente un réalisme ambigu : « Au moment de franchir la limite du bourg, le marin de la compagnie, sa sœur et ses trois nièces lui revinrent en mémoire » (*V*, p. 82). L'ambiguïté vient du fait que tout l'épisode n'est en fait qu'une projection imaginaire basée sur un acte de réminiscence, à moins bien sûr que cette indication ne serve qu'à contextualiser une certaine familiarité que partage Mathias avec la famille Leduc. Néanmoins, il est important de souligner que Mathias « regarda ses ongles » (*V*, p. 82) après avoir cogné à la porte, pour s'apercevoir qu'« une longue raie de cambouis » (*V*, p. 82) tache ses doigts. Puis, Mathias « cacha vivement la main dans sa poche, où elle rencontra le paquet de cigarettes inentamé, le sac de bonbons et enfin la ficelle roulée, contre laquelle il frotta l'intérieur des phalanges » (*V*, p. 82). Une fois à l'intérieur, la scène s'engage sur le mode transactionnel. La description des lieux et de

l'action est brève voire désintéressée. Cependant, lorsque le regard de Mathias s'attarde à un cadre contenant « une photographie de Violette, jeune » (*V*, p. 83), le rythme du texte change :

Ce n'était pas Violette, évidemment, mais une personne qui lui ressemblait en tout cas beaucoup; de visage surtout, car le costume de celle-ci montrait qu'elle était encore une enfant, malgré les formes naissantes de son corps qui auraient pu déjà appartenir à une jeune fille – de taille réduite. Elle portait ses habits de tous les jours – ceux d'une petite paysanne – détail qui étonnait, car on n'a pas l'habitude à la campagne de prendre ainsi des instantanés pour les faire agrandir : les photos y commémorent d'ordinaire quelque événement et se font en robe du dimanche (de communiant, en général, à cet âge-là), entre une chaise et un palmier en pot, chez le photographe. Violette au contraire se tenait adossée au tronc rectiligne d'un pin, la tête appuyée contre l'écorce, les jambes raidies et légèrement écartées, les bras ramenés en arrière. Sa posture, mélange ambigu d'abandon et de contrainte, pouvait laisser croire qu'on l'avait attachée à l'arbre [*V*, p. 83].

L'avant-dernière phrase est particulièrement intéressante puisqu'elle révèle que l'existence de Violette (ou la petite fille) repose sur la conceptualisation d'une figure qui lui est propre car elle fait écho à un passage qui survient lorsque Mathias est à bord du navire :

Un peu en retrait, la petite fille avait également l'air abandonnée. Elle était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur. Elle avait les deux mains ramenées derrière le dos, au creux de la taille, les jambes raidies et légèrement écartées, la tête appuyée à la colonne; même dans cette position un peu trop rigide, l'enfant conservait une attitude gracieuse [*V*, p. 22].

Il est à supposer que la dernière phrase propose deux lectures de l'image : l'une qui est considérée comme étant plus près de la réalité (la représentation de Jacqueline) et l'autre qui se rapproche de la perversion (la représentation de Violette). Si l'avant-dernière phrase semble faire écho de la petite fille sur le navire, celle qui suit tend à pervertir cette image en insinuant que la photo de Jacqueline la présentait attachée à l'arbre. Or les

racines de la perversion naissent dès les premières pages. En se remémorant son départ pour l'île, Mathias se souvient⁵⁹ qu'en se rendant au port, il

crut entendre une plainte, assez faible, mais semblait venir de si près qu'il tourna la tête. Il n'y avait personne à côté de lui; la ruelle était aussi vide en arrière qu'en avant. Il allait poursuivre sa route, quand il perçut une seconde fois la même gémissement, très distinct, tout contre son oreille. À cet instant il remarqua la fenêtre d'un rez-de-chaussée – juste à portée de sa main droite – où brillait une lumière, quoiqu'il fit déjà grand jour et que la clarté du dehors ne pût être arrêtée par le simple rideau de voile qui pendait derrière les carreaux [*V*, p. 28].

En observant à la fenêtre, Mathias aperçoit une « silhouette masculine [qui] levait un bras vers le plafond (*V*, p. 28) » bien que « toute la scène demeurait immobile. Malgré l'allure inachevée de son geste, l'homme ne bougeait pas plus qu'une statue » (*V*, p. 28). Mais « Mathias n'avait pas le temps d'attendre la suite – à supposer qu'une suite dû se produire » (*V*, p. 28). Cela ne l'empêche pas d'imaginer que

d'après le timbre de sa voix – agréable, du reste, et sans aucune tristesse – la victime devait être une très jeune femme, ou une enfant. Elle était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur; elle avait les deux mains ramenées derrière le dos, au creux de la taille, les jambes raidies et un peu écartées, la tête appuyée à la colonne. Ses grands yeux démesurément ouverts (alors que tous les passagers plissaient plus ou moins les paupières, à cause du soleil qui commençait à percer), elle continuait de regarder droit devant elle, avec la même tranquillité qu'elle mettait tout à l'heure à le regarder dans les yeux [*V*, p. 29].

Comme lecteur, il y a lieu d'être confus. Mathias n'en est plus à se remémorer une anecdote de son départ pour l'île. L'objet de sa pensée a dévié. La représentation de cette victime dont il entendait la plainte a pris la forme de la petite fille aux grands yeux qu'il a aperçue au tout début du récit. Est-ce là une simple annexion circonstancielle? Non, car la suite du texte se poursuit au présent narratif avec l'objet signifiant des méandres de sa

⁵⁹Hallucination ou souvenir?

pensée : « Devant une telle insistance, il avait cru d'abord que la pelote de ficelle lui appartenait » (*V*, p. 29). Mathias est encore sur le navire et la petite fille, près de lui, l'observe de ses grands yeux. Encore une fois, les dérives interprétatives sont conduites par le fil d'Ariane.

La perception pervertie d'une figure féminine est une représentation infidèle stimulée par l'apport de différents éléments significatifs. L'herméneutique porte sur la perception individualisée d'un objet et c'est en ce sens qu'il faut concevoir les fantasmes de Mathias. Le raisonnement par lequel Mathias pervertit la représentation de certains personnages féminins comme Jacqueline s'explique en partie par une considération systémique. Martin Lefebvre résume bien le procédé :

Ce n'est pas que le spectateur cherche à mémoriser ce qu'il voit ou ce qu'il entend, seulement, certaines images, certains sons, peuvent l'impressionner et faire émerger en lui de nouvelles images qui viendront s'organiser, former un réseau, dans les lieux de sa mémoire : c'est la figure.⁶⁰

Il faut comprendre que la perception de l'environnement de Mathias est en réaction avec ce qu'Eco appelle son encyclopédie personnelle. Cependant, la matière de cette encyclopédie contient l'empreinte sensible d'une expérience de vie et ne discrimine aucune source. Ainsi, pour complexifier le sens de la perversion, il apparaît important d'évoquer un passage du récit qui précède la visite de Mathias chez les Leduc. Prenant une pause, Mathias s'assoit sur un rocher face à la mer :

D'un geste machinal il tâta son portefeuille, dans la poche intérieure gauche de sa veste. Le soleil, qui se réverbérait avec violence à la surface de l'eau, le forçait à fermer les paupières plus qu'à moitié. Il se rappela la petite fille, sur le pont du navire, qui gardait les yeux grands ouverts et la tête levée – les mains ramenées

⁶⁰Lefebvre, Martin (1997), « Le parti pris de la spectature » dans Gervais, Bertrand et Bouvet, Rachel (dir.) (2007), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 248.

dans le dos. Elle avait l'air liée au pilier de fer. Il plongea de nouveau la main dans la poche intérieure de sa veste et en retira le portefeuille, pour vérifier que s'y trouvait encore le fragment de journal découpé la veille dans « Le Phare de l'Ouest », un des quotidiens locaux [*V*, p. 74-75].

Une analogie interprétative se trace entre la représentation mentale de la petite fille et le fragment de journal. La lecture de cet article tend à confirmer le soupçon pervers :

Il y prit la coupure de journal et, après avoir rangé le portefeuille, relut le texte attentivement, une fois de plus, d'un bout à l'autre. On n'y disait en réalité pas grand'chose. La longueur ne dépassait pas celle d'un fait divers de seconde importance. Encore, une bonne moitié ne faisait-elle que retracer les circonstances oiseuses de la découverte du corps; comme toute la fin était consacrée à des commentaires sur l'orientation que les gendarmes comptaient donner aux recherches, il restait fort peu de lignes pour la description du corps lui-même et rien du tout pour la reconstitution de l'ordre des violences subies par la victime. Les adjectifs « horribles », « ignobles » et « odieux » ne servaient à rien, dans ce domaine. Les lamentations vagues sur le sort tragique de la fillette n'avançaient guère non plus. Quant aux formules voilées employées pour raconter sa mort, elle appartenaient toutes au langage de convention en usage dans la presse pour cette rubrique et ne renvoyaient au mieux, qu'à des généralités. On sentait très bien que les rédacteurs utilisaient les mêmes termes à chaque occasion similaire, sans chercher à fournir le moindre renseignement réel sur un cas particulier dont on pouvait supposer qu'ils ignoraient tout eux-mêmes. Il fallait réinventer la scène d'un bout à l'autre à partir de deux ou trois détails élémentaires, comme l'âge ou la couleur des cheveux. (*V*, p. 75-76)

La considération de cet article est importante dans la construction de la figure de la perversité dans le regard de Mathias. Sa provenance étant étrangère, on ne peut pas expliquer les motivations de Mathias par pur mimétisme d'un passé sclérosé. L'équation est plus complexe et plus vaste. Au fond, que dit cet article? Bien peu de choses au fait. Il relate la découverte par la police d'un corps ayant subi de multiples violences. Pour sa part, Mathias est frustré du manque de détails et des « formules voilées employées pour raconter [la] mort » (*V*, p. 76) de la victime ce qui l'oblige à « réinventer la scène d'un

bout à l'autre à partir de deux ou trois détails élémentaires » (*V*, p. 76), ce que, essentiellement, nous accomplissons par la construction de la figure. Cet article correspond à une réduplication simple propre à la mise en abyme car il s'agit d'un « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude⁶¹ ». Les contraintes interprétatives soulevées par cet article sont relatives à la difficulté de déterminer un motif valable de Mathias lorsqu'il se dirige « là où Violette, jeune garde les moutons au bord de la falaise » (*V*, p. 87). Compte tenu que la pensée pervertie du personnage résulte de sa réinterprétation des objets entretenant un rapport avec son passé, peut-on admettre que sa culpabilité demeure intégralement relative?

2.5 Conclusion

Pour bien comprendre le roman, il a d'abord fallu mettre en valeur le phénomène narratif étant donné que tout « apparaît truqué, miné et conduit à des impasses⁶² ». À ce sujet, il a été convenu qu'il était nécessaire pour le lecteur de participer à la construction du texte car celui-ci repose sur un modèle parcellaire de représentation du monde. En vérité, toute littérature balise un système de représentation soumis à un processus de lecture mais l'écriture de Robbe-Grillet se veut réaliste en ce sens qu'elle a été conçue dans une perspective humaniste. Le narrateur raconte cette histoire telle qu'elle se déroule à l'intérieur de la conscience de son focalisateur en considération des calculs qu'imposent les structures mentales de sa mémoire. Le constat qu'il faut établir sur *Le Voyeur* repose sur l'idée que la valeur d'un objet perçu est relative à son impact sur l'imaginaire. Les

⁶¹Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 51.

⁶²Goulet, Alain, *Le parcours mæbien de l'écriture Le Voyeur*, op. cit., p. 7.

jeux d'interprétation sont complexes dans la mesure où l'imaginaire et le réel sont disposés dans des structures temporelles distinctes. À cet effet, Alain Goulet indique que :

Le réel et l'imaginaire échangent sans cesse leurs attributs, leurs caractéristiques, ce qui rend difficile de tracer une frontière entre leurs deux univers. En outre le temps perd son caractère linéaire et son homogénéité : passé et futur interfèrent sans cesse avec le présent, créant une simultanéité des faits de conscience. Le texte met donc en scène des structures mentales privées de temps : il ne fonctionne plus selon les règles d'un déroulement chronologique ni au gré d'un déplacement dans un espace homogène, mais selon des phénomènes d'intensité et d'associations psychiques. Les événements et le monde extérieur sont perçus comme des phénomènes liés par les processus de l'analogie, de l'association, ou de la répétition.⁶³

Robbe-Grillet distingue donc la perception réelle et mémorielle d'un l'objet tout en permettant sa réconciliation par la voie de l'imaginaire. L'imagination s'engage également à mettre en réseau les connaissances et les souvenirs qui sont des empreintes événementielles extra-temporelles. Elle cherche de manière proactive à créer une cohésion de la mémoire qui attribue à l'individu une identité propre. La mémoire de Mathias est défaillante, elle l'engage dans un cheminement sémantique particulier. Il est propulsé par une faille dans sa mémoire qui lui impose la responsabilité du meurtre de Jacqueline. Saisissant une ficelle comme le fil d'Ariane, Mathias parcourt le labyrinthe de sa mémoire au fil des empreintes cognitives d'objets qui lui sont signifiants afin d'engager la conviction d'être le criminel. Le lecteur est appelé à suivre cette voie interprétative afin de reconstruire la scène centrale et déterminante du roman bien qu'abolie dans un évanouissement narratif. Cependant, une lecture attentive de ce cheminement interprétatif permet de relativiser la logique cognitive de Mathias et mettre au jour la fabrication d'une figure d'un assassin psychosé. Certes, cette conclusion hâtive

⁶³*Ibid.*, p. 7.

demeure l'objet d'une illusion narrative. Une analyse pragmatique du système sémantique a donc permis une compréhension rationnelle du comportement de Mathias tout en y reconnaissant l'emploi de stratégies pour piéger le lecteur. La manière avec laquelle le sens peut être détourné, voire conditionné, méritera d'être approfondi dans les prochains chapitres de cette étude.

3 *La Clef*

J'avais en fait perçu qu'en réalité, tout en souhaitant que je lise son journal en secret, il désirait que je fasse comme s'il n'en était rien.¹

Le malade a l'air de réfléchir en regardant sans regarder cette ombre blanche [C, p. 152].

Il n'y a pas de lumière sans ombre et pas de totalité psychique sans imperfection. La vie nécessite pour son épanouissement non pas de la perfection mais de la plénitude. Cela comporte « l'écharde dans la chair », l'expérience douloureuse des imperfections, sans laquelle il n'y a ni progression, ni ascension.²

3.1 Introduction

Junichirô Tanizaki a témoigné du passage du Japon dans la modernité du début du vingtième siècle. S'il a été accusé de manquer de patriotisme à cause de son refus de participer à l'effort de guerre contre les États-Unis entre 1941 et 1945, son écriture est demeurée ancrée dans un héritage littéraire nippon auquel il a consacré un essai intitulé *Éloge de l'ombre*, où il déplore que la société nippone s'adapte mal à l'ère moderne. Or, l'étiquette d'écrivain des perversions et de la cruauté qui lui a été attribuée obstrue la portée de son caractère subversif. Il est vrai que les polémiques vécues par l'auteur ont inspiré son œuvre. Hormis cela, son style est révélateur d'une esthétique de l'ombre spécifique à l'art de son peuple. Son roman *La Clef* est un exemple éloquent de cette mise en valeur. On y suit les confidences d'un couple d'âge mûr au travers de leurs journaux intimes. Inquiété que sa santé défaillante fasse obstacle à l'accomplissement de son devoir conjugal, le mari, un professeur d'université, entreprend de faire découvrir à sa femme, Ikuko, de nouveaux horizons érotiques. Pour sa part, il découvre que la jalousie

¹Tanizaki, Junichirô (1998 [1956]), *La clef. La confession impudique*, Paris, Gallimard, collection « folio », p. 179. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C, suivi du numéro de la page, et placées dans le corps du texte.

²Jung, Carl Gustav (1963), *L'Âme et la Vie*, Paris, Livre de poche, collection « références », p. 338.

lui procure un puissant stimulant. Il encourage donc sa femme à entretenir une relation platonique avec Kimura, le fiancé de sa fille Toshiko. La croissance effrénée de son excitation sera telle que son corps ne pourra plus supporter la pression accumulée. Il meurt finalement dans l'extase alors que sa femme embrasse une vie nouvelle dans les bras de son nouvel amant.

Restreindre la compréhension de *La Clef* à un récit de mœurs reviendrait à passer outre la dimension sociale du récit. En accord avec la thèse de son essai, Tanizaki a fait de son roman une œuvre profondément japonaise. De plus, analyser l'influence de l'obscurité sur la constitution du récit et de ses personnages permet de soulever certaines interrogations quant à la résolution de l'acte de lecture et, plus globalement, sur l'imaginaire de l'absence. Si la destinée du professeur paraît préméditée, on pourrait se demander jusqu'où la participation d'Ikuko a influencé le plongeon de son époux vers la mort. Il est également légitime de poser la question des intérêts de Toshiko dans cette histoire. Il va de soi que le récit ne dissimule pas une solution définitive qu'une analyse exhaustive pourrait mettre en lumière. Néanmoins, la démarche menant à la définition d'une esthétique de l'ombre permet de mettre en relief les hypothèses pouvant expliquer les circonstances événementielles et les comportements des personnages. Pour ce faire, il s'impose d'étudier la structure narrative du roman. Puis, d'aborder les aspects constitutifs de l'esthétique de l'ombre. Enfin, d'observer de quelle manière l'ambition de chacun des protagonistes est nourrie par leur propre part d'ombre.

3.2 Une clef pour réconcilier un univers fragmenté

3.2.1 Le confessionnalisme hypocrite

En 1963, Georges Renondeau traduit le roman *Kagi* (鍵) de Junichirô Tanizaki. Le titre proposé, *La confession impudique*, est une traduction non littérale. Une nouvelle traduction paraît en 1998, faite par Anne Bayard-Sakaï, dont le titre *La clef* se conforme au titre original tout en conservant celui de Renondeau en sous-titre. Étant donné l'influence qu'un titre exerce sur l'appréhension d'une œuvre, cette double traduction décuple la portée du texte. La confession que suppose le titre de Renondeau est en phase avec la résolution du mari qui écrit le 1er janvier : « C'est la frustration de ne pouvoir parler directement avec elle de notre intimité qui m'a décidé à consigner tout cela » (*C*, p. 11). Pour sa part, sa femme, Ikuko, s'initie à l'écriture d'un journal pour les mêmes raisons : « Un être comme moi, qui ne se dévoile pas devant autrui, éprouve le besoin de se raconter au moins à soi-même » (*C*, p. 17). Dans les deux cas, le projet d'écriture naît d'un déficit de communication dans le couple. La frustration du mari croît avec la fermeture de sa femme à qui une éducation stricte a enseigné à préserver son intimité. Si leur confession est impudique, c'est parce que leurs journaux intimes contiennent des histoires salaces relatives à leurs pratiques sexuelles. Le titre de Renondeau reflète probablement la réception critique japonaise et rigoriste scandalisée par les histoires de mœurs contenues dans le roman. Néanmoins, l'épreuve du temps tend à discréditer ce choix éditorial de traduction qui restreint la portée interprétative du titre original.

3.2.2 Un roman à clef

La clef, comme objet, prend son importance dès la première intervention dans le journal d'Ikuko. Celle-ci affirme avoir « trouvé une clef, tombée devant la bibliothèque où se trouve le vase orné d'un narcisse. Ce qui n'a peut-être pas de signification particulière. Mais [elle] n'arrive pas à croire que [son] mari ait pu laisser ainsi tomber cette clef par inadvertance, sans raison précise. Lui qui est si méfiant! » (C, p. 15). Pour Ikuko, l'incident est délibéré. Elle perçoit la présence de cet objet dans la perspective d'un message qu'aurait voulu lui laisser son mari :

Pourquoi donc avoir, aujourd'hui, laissé la clef là? Éprouve-t-il suite à je ne sais quel changement d'état d'esprit, la nécessité de me faire lire son journal? Et, devinant que s'il me disait sans détour de le lire je n'en ferais rien, cherche-t-il à me faire comprendre que si je le souhaite, je n'ai qu'à le faire en secret, en me servant de la clef qu'il me livre là? Mais cela implique-t-il alors qu'il ignore que j'ai découvert depuis longtemps la cachette de la clef? Ou plutôt essaie-t-il de me dire qu'il admet en secret à partir d'aujourd'hui que je lise son journal en cachette, et que tout en l'admettant, il va feindre de ne pas l'admettre [C, p. 16]?

Étant donné que le journal du mari ne fait pas mention de cette clef laissée au sol, Ikuko a toute la latitude pour la charger sémantiquement. Puisqu'elle constitue aussi le titre du roman, il y a donc tout intérêt à s'intéresser à sa signification.

Les interrogations d'Ikuko sont justifiées. La durée de la vie conjugale des époux a certainement affiné une connaissance mutuelle et implicite³. En endossant la thèse que le mari ait voulu codifier une invitation à le lire, le roman endosse un deuxième niveau de lecture. Il y aurait *de facto* un premier niveau confidentiel, où le destinataire est le journal, et un second niveau, où le destinataire est le conjoint. Puisqu'il n'y a pas de clef

³Le développement d'une encyclopédie au sens où l'entend Umberto Eco dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 95-106.

sans verrou, la métaphore de la clef implique que les secrets intimes du couple inscrits dans les journaux respectifs soient protégés. Que le mari offre à son épouse l'accès à son intimité n'engage pas nécessairement Ikuko à se commettre hypocritement comme elle le prétend. Cette forme d'hypocrisie serait plutôt de l'ordre d'un inévitable accord tacite commenté par le mari : « Ne m'étais-je pas au contraire résigné à l'idée qu'elle allait me lire, n'était-ce pas même ce que j'espérais? Mais alors, pourquoi verrouiller le tiroir et dissimuler la clef à droite ou à gauche? Peut-être pour satisfaire son inclination à fouiner » (C, 10). Sa femme confirme cette attente (ou cette espérance) à la toute fin, lors de son bilan : « L'habitude de lire de temps en temps en secret son journal remonte au lendemain de notre mariage » (C, 178). Elle ajoute avoir compris que le mari désire préserver une relation d'absolue confidentialité : « J'avais en fait perçu qu'en réalité, tout en souhaitant que je lise son journal en secret, il désirait que je fasse comme s'il n'en était rien » (C, 179). En somme, l'aspect confessionnel des journaux est une façade que maintiennent les deux auteurs tout au long du récit. Une façade que le titre de Renondeau met en évidence alors que le titre original de Tanizaki, traduit par Anne Bayard-Sakai, porte sur le discours qui se produit au-delà de cette façade. Tel que soulevé plus haut, ce double exercice de traduction (que cette analyse limite au niveau du titre par nécessité de concision) a le mérite de décupler l'appréhension du texte, plus précisément en ce qui traite les différents niveaux de lecture. La clef est une passerelle entre ces deux univers intimes mais surtout, elle sollicite l'attention du lecteur sur une lecture souterraine à l'appui du texte dont il dispose. Il importe dès lors de comprendre ce qui est caché et d'éclairer ce qu'ont en commun ces deux réalités confidentielles.

Le paradigme de la communication indirecte saborderait le confessionnalisme prétendu du titre de Renondeau. Or, comme Ikuko qui, à la fin du roman, veut comprendre l'ordre des événements en « confrontant l'un à l'autre » (C, p. 176) son journal avec celui de son mari, la pratique des diaristes révèle une accointance qui a été implicite dès que ledit mari prend la résolution de tenir « ce journal comme pour [s']adresser indirectement à elle, en supposant – que ce soit ou non le cas en réalité – qu'elle le lit en cachette » (C, p. 11). Lorsqu'Ikuko indique plus tard avoir de « nouveau trouvé la clef par terre devant la bibliothèque du bureau (C, p. 69), le doute cède à l'évidence. L'événement survient après qu'un stratagème impliquant l'emploi de ruban adhésif lui ait permis de découvrir que son époux avait ouvert son journal en son absence. Suspicieuse, Ikuko écrit : « Il y a anguille sous roche, me suis-je dit, et ouvrant le tiroir du bureau, j'en ai sorti le journal de mon mari : il l'avait scellé de la même manière que moi, avec de l'adhésif! Ce qui, évidemment, signifiait au contraire " Essaie donc de l'ouvrir " » (C, p. 70). Non seulement le mari reprend-t-il à son tour ce stratagème « d'une admirable minutie » (C, p. 65), mais il est permis de croire qu'il se soit inspiré des confidences de sa femme pour y arriver. À même les pages de son journal, elle indique comme dans un mode d'emploi, le type de ruban ainsi que la longueur exacte de chaque morceau. La clef joue donc un rôle fondateur dans cet épisode qui marque un nouveau départ dans cette aventure conjugale. Celui-ci démarre dès qu'Ikuko interprète le geste de son mari comme une invitation renouvelée à le lire. En effet, c'est à partir de ce moment que le rapport dialogique du couple s'opère de manière symétrique, c'est-à-dire qu'Ikuko et son mari s'accuseront mutuellement de lire le journal de l'autre tout en niant

le faire soi-même. La manifestation renouvelée de la clef opère une nouvelle dynamique romanesque qui correspond à une seconde partie du roman. Cet épisode s'échelonne jusqu'au décès du protagoniste masculin. Par conséquent, la troisième partie correspond au bilan rédigé par Ikuko dans les dernières pages du texte⁴.

3.2.3 Univers fragmenté et jeux de perspective

Le lecteur n'a pas accès à la quotidienneté des membres du couple autrement que par les interventions ponctuelles dans leur journal intime respectif. Il est ainsi témoin d'un univers narratif dédoublé et mis en parallèle par deux auteurs partageant une même intimité pour pallier à une carence communicationnelle. La dynamique du couple passe par un renouvellement de son mode de communication. La connivence partagée entre les journaux est une évidence entérinée lors du bilan final d'Ikuko. Parlant de la « lutte qui [les] opposait » (C, p. 171), elle et son mari, elle assemble un « récit pour mettre un point final à ce journal des temps révolus » (C, p. 171) afin de « confronter jusque dans le détail le journal laissé par le défunt – en particulier la partie qui commence au 1er janvier – et le [sien, ce qui] suffira pour faire apparaître les traces de ce combat » (C, p. 171). À la lumière des coupures (marquées par des « [...] »⁵) qui parsèment le texte, cet assemblage est le roman mis à la disposition du lecteur.⁶

Le combat auquel Ikuko fait allusion traduit la nature discursive de la relation du couple. Selon le mari, si la transposition vers les journaux intimes est due au fait qu'Ikuko « répugne à ce qu'entre [eux], mari et femme, [ils parlent] de [leur] vie intime »

⁴Cette répartition du récit est arbitraire et n'est employée qu'à des fins de repérage dans le récit.

⁵Ces marques éditoriales d'Ikuko seront mises en italique pour les mettre en évidence.

⁶La traduction de Georges Renondeau ne contient pas ces marqueurs de rupture (« [...] »).

(C, p. 11), la riposte de son épouse est d'abord inspirée d'une volonté de faire valoir son point de vue. En comparant les deux journaux, Ikuko désire révéler le schisme de son couple dont la nature houleuse s'étend jusque dans l'intimité sexuelle : « Cela me paraît nécessaire du point de vue formel et il n'est sans doute pas non plus inutile de récapituler la lutte qui nous opposait, le défunt et moi, dans notre vie sexuelle, et de rappeler le souvenir de ses péripéties » (C, p. 171). La récapitulation proposée passe par un repositionnement dans une perspective d'écriture où Ikuko ne commente plus ponctuellement son quotidien mais adopte plutôt un regard d'ensemble rétrospectif. Il s'agit aussi pour Tanizaki de mettre en application une stratégie de réflexivité qui profite à l'approfondissement de la compréhension de l'intrigue et même, paradoxalement, de l'intrigue en soi. Car, en ce qui concerne les jeux de miroirs⁷, Lucien Dällenbach indique que

la mise en abyme constitue le signal textuel et l'organe de lisibilité le plus puissant qui soit dans la mesure où elle s'avère tout à la fois capable de regramatiser le texte par artifice, d'en suturer directement ou indirectement les points de fuite, d'en offrir un condensé qui permet d'en prendre une vue cavalière, et d'en accroître l'intelligibilité par redondance et métalangage intégré.⁸

En ce sens, Tanizaki met en abyme plusieurs inclinaisons de l'énonciation⁹ de son texte.

Bien entendu, la double instance narrative est subordonnée à sa plume¹⁰, une stratégie

⁷« Exploitant certaines propriétés naturelles du miroir et, notamment, son singulier pouvoir de révélation – un miroir bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos, un jeu de miroirs d'étudier notre profil, etc. [...] » Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 19-20.

⁸Dällenbach, Lucien (1980), « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, vol. XLIX, n° 177, p. 30.

⁹« En conséquence, l'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation*

1) la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit,

2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles,

3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. »

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 100.

¹⁰« Dans la mesure où il nous est permis de procéder sommairement, nous pouvons dire que le propre d'un

visant à mettre en opposition deux visions d'une même réalité. Cette dynamique de communication entre les journaux met en évidence une structure interne où est réfléchie la prévision mutuelle d'un lecteur modèle, telle que défini par Umberto Eco¹¹, qui fait office de contrepartie implicite. C'est en cela que Dällenbach entend « qu'en rendant intelligible le *mode de fonctionnement du récit* la réflexion textuelle est *toujours aussi mise en abyme du code*¹² ». Mais aussi, Tanizaki confie à Ikuko la responsabilité de l'assemblage des journaux, ce que la rhétorique qualifie de « dispositio¹³ », une élaboration structurelle de l'argumentation qui valorise l'usage de la péroration¹⁴ lors de la troisième et dernière partie. Revêtant une fonction critique propre à l'analyse littéraire, le bilan proposé par Ikuko n'est pas différent de celui auquel se prête l'analyste inspiré par la production d'une lecture littéraire, terme employé par Bertrand Gervais pour signifier une « pratique de lecture¹⁵ » qu'il définit ainsi :

La lecture littéraire doit être conçue comme une régie de la lecture, une tension particulière entre les deux économies complémentaires de l'acte. Elle n'est pas une première lecture d'un texte, une lecture-en-progression; elle est un retour sur le texte, une relecture, une investigation des facteurs qui ont pu jouer un rôle lors de la

texte est à la fois d'*exclure* son producteur empirique et d'*inclure*, en lieu et place de ce sujet expulsé, un sujet vide en dehors de l'énonciation qu'il supporte, anonyme malgré le nom d'une première page donné pour sien, et impersonnel bien qu'il passe pour un *individu* littéraire. Cet *X* auquel la poétique réserve le nom d'*auteur implicite* et que le terme d'*instance productrice* désignerait plus adéquatement ne saurait par conséquent être représenté : en tant que fonction donatrice, organisatrice et récitative du texte, il est sans rapport avec un visage.

À défaut de rompre cet anonymat essentiel, le récit a trois possibilités de donner l'illusion qu'il lève : feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage. Dans ce dernier cas qui seul intéresse directement la mise en abyme, il s'agit donc que le truchement fonctionne – autrement dit que le substitut soit dûment accrédité. » *Ibid.*, p. 100-101.

¹¹Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 61-77.

¹²Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 127.

¹³Reboul, Olivier (1991), *Introduction à la rhétorique*, op. cit., p. 65-71.

¹⁴La récapitulation est une des parties de la péroration et vise à résumer l'argumentation avant de la conclure. Voir *Ibid.*, p. 70; 241.

¹⁵Gervais, Bertrand (2006), *À l'écoute de la lecture*, op. cit., p. 134.

situation de lecture première.¹⁶

La lecture littéraire fait donc suite à un premier exercice heuristique¹⁷. Il s'agit bel et bien de prendre une position herméneutique qui favorise le discernement, dans la structure sémantique des textes, des indices du champ métonymique de la lutte qui divise le couple. Avec cette troisième partie du roman, Tanizaki institutionnalise une démarche visant à revenir sur son texte pour réactualiser des informations semées tout au long du récit. Comme l'explique Dällenbach,

pour rendre compte de cette nouvelle mise en abyme élémentaire, il n'est pas besoin de reprendre les choses dès le début. Ce qui a été posé permettant de faire l'économie de certaines démonstrations et d'en étayer d'autres, il suffira de suggérer que le repérage d'une mise en abyme textuelle participe lui aussi du « cercle herméneutique » dans la mesure où il suppose une précompréhension destinée à être validée, rectifiée ou affinée par la compréhension qu'elle aura permise.¹⁸

Cependant, les intérêts du lecteur envers la lecture littéraire diffèrent de ceux d'Ikuko car, tel que l'explique Nicolas Xanthos, cet exercice est défini par des intérêts propres au lecteur :

Activité d'exploration, d'éclaircissements sémiotiques, la lecture littéraire est donc une pratique qui remet en question les textes et les savoirs sur le texte en travaillant sur les zones d'ombre et selon des modalités où s'affirment la singularité du lecteur, qui doit partir des difficultés qu'il rencontre et chercher à les faire signifier, et du texte lu, qui vaut pour lui-même, et non comme une actualisation parmi d'autres de réflexions théoriques ou méthodologiques générales.¹⁹

¹⁶*Ibid.*, p. 134-135. Par ailleurs, les lectures-en-progression « sont des lectures dont le but explicite n'est pas tant de tout comprendre ce qui est écrit mais de progresser plus avant, de prendre connaissance du texte. » *Ibid.*, p. 63.

¹⁷En s'inspirant du travail de Michael Riffaterre, Gervais parle d'une première lecture heuristique et d'une seconde lecture herméneutique. Voir *ibid.*, p. 136.

¹⁸Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹Xanthos, Nicolas (1999), « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire. Prolégomène à une sémiotique de la réception » dans Gervais, Bertrand et Bouvet, Rachel (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 97.

Bien que prêchant la bonne foi, Ikuko cherche d'abord à justifier ses actions avant de tenter de réconcilier le lecteur avec une réalité arbitraire. Son mari, au contraire, désire une vérité intégrale. Mais compte tenu qu'il est décédé au moment où Ikuko dresse le bilan de cette lutte, il est difficile d'affirmer hors de tout doute que l'analyse de celle-ci fait consensus entre les parties impliquées. Dans ce contexte narratif, sa démarche est, au dire de Roland Barthes, plus naturelle que mesquine « car chaque parler (chaque fiction) combat pour l'hégémonie; s'il a le pouvoir pour lui, il s'étend partout dans le courant et le quotidien de la vie sociale, il devient *doxa*, nature²⁰ ». Or, comme Ikuko a « vaincu » son mari dans cette lutte qui les opposait et puisque le privilège du vainqueur est d'écrire l'histoire à sa manière, l'assemblage de « ce journal des temps révolus » (C, p. 171) ne respecte que ses intérêts propres. Elle écrit à cet égard :

Si je compare par la suite nos notations respectives tout en suppléant aux manques éventuels, on devrait voir apparaître clairement la manière dont nous nous sommes aimés, noyés réciproquement dans la volupté, trompés, tendu des pièges, et les circonstances qui ont amené l'un de nous à causer la perte de l'autre [...] [C, p. 177].

En effet, lorsque Ikuko supplée « aux manques éventuels » (C, p. 177), elle opère un travail éditorial en phase avec l'objectif de révéler la tension au sein du couple. C'est avec l'assurance de contrôler le message qu'elle entérine le grief de son mari à l'effet qu'elle soit « sournoise de nature et encline à la dissimulation » (C, p. 10) avant d'ajouter que « d'une manière générale, [son mari] était un être humain beaucoup plus franc [qu'elle], et [elle doit] admettre que par conséquent son journal n'est guère mensonger, ce

²⁰Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 40.

qui ne veut pourtant pas dire que ses propos soient parfaitement crédibles » (C, p. 177). Cet aveu de bonne foi ne peut toutefois empêcher de croire qu'Ikuko ait adopté une attitude conquérante, voire impérialiste, en participant à l'élaboration du recueil des journaux intimes. En omettant d'identifier le nom de son mari, elle supprime une partie fondamentale de son identité. Cette suppression inscrit un anonymat ayant pour effet de le distancier du lecteur et de fragiliser la pérennité de son identité propre. En cela, la démarche d'Ikuko est d'abord rhétorique bien que l'emploi du récapitulatif incite le lecteur à produire lui-même son propre bilan, ce qui permet de reconnaître que le déploiement des connaissances d'Ikuko dans les zones d'ombre de son récit est limité par son ignorance des motivations profondes de son époux. Elle écrit par ailleurs que son époux « devait , [croit-elle], avoir encore d'autres motivations, bien plus graves, mais curieusement, son journal n'en dit rien d'explicite. Peut-être ne comprenait-il pas lui-même les raisons profondes, le cheminement intérieur qui l'avait amené à désirer tenir un tel journal » (C, p. 182). Or, comment entériner cette hypothèse si le principal intéressé ne peut plus donner son avis? Et comment recentrer ce récit bipolaire afin de le rapprocher d'un sens premier sans l'inféoder à un seul narrateur? Il faut accorder le mérite à Ikuko de ne pas avoir discrédité systématiquement la version des faits de son époux puisqu'elle limite ses interventions à combler des lacunes de perspective ou événementielles. Cependant, par la remise en question le sens du jugement de son mari, c'est sa capacité d'interpréter les situations et les intentions qui en découlent qui est déconsidérée. Cette faculté est pourtant vitale afin de projeter sa connaissance dans ses lieux d'indétermination.

3.2.4 Fragmentation

3.2.4.1 Projection et prévision de la lecture au sein du couple auteur/lecteur

Si les journaux établissent un lien de communication implicite entre eux, leurs auteurs désignent leur contrepartie comme destinataire implicite, ce qu'Umberto Eco définit par le terme de lecteur modèle :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.²¹

Au sein même de cette prévision de lecture, une prévision d'auteur est réfléchie à son tour en laquelle le destinataire du texte conçoit un destinataire hypothétique qu'Eco appelle l'auteur modèle. La dynamique de *La Clef* repose donc sur cette double réciprocité d'un modèle où le professeur, en sa qualité d'écrivain, prévoit l'interprétation possible et éventuelle d'un destinataire qu'il se représente sous la forme imaginaire et idéalisée de la lectrice Ikuko²², et vice versa. Eco dessine ainsi le détail de cette réciprocité :

Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant « stratégiques ». Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération,

²¹Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 67-68.

²²« Désormais, je tiendrai ce journal comme pour m'adresser indirectement à elle, en supposant – que ce soit ou non le cas en réalité – qu'elle le lit en cachette » (C, p. 11).

doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle. L'hypothèse formulée par le lecteur empirique à propos de son Auteur Modèle semble plus fondée que celle que l'auteur empirique émet à propos de son Lecteur Modèle. En effet, le second doit postuler quelque chose qui n'existe pas encore actuellement et le réaliser comme série d'opérations textuelles; le premier, au contraire, déduit une image type de quelque chose qui s'est précédemment vérifié comme acte d'énonciation et qui est présent textuellement comme énoncé.²³

L'une des réalisations concrètes de cette expérience de réciprocité apparaît dans le journal du mari. Témoignant de ses problèmes de santé, il se demande si le fait d'avoir partagé cette information dans son journal affectera l'attitude de son épouse. La lectrice modèle du mari se manifeste dans la forme d'une réplique fictive à ses interrogations :

En imaginant que ma femme lise ces lignes, quelles mesures prendra-t-elle? Cherchera-t-elle à freiner ses débordements par souci de mon avenir? Je présume que non. Sa raison lui ordonnera peut-être de se refréner, son corps insatiable refusera de l'entendre et exigera satisfaction, sans craindre de m'acculer au désastre. « Qu'est-ce qu'il raconte? Je me disais bien qu'il se maintenait ces temps-ci dans une grande forme, et voilà qu'il demande grâce? Tout ça pour me faire peur, et obtenir que j'atténue un peu la virulence de mes attaques? » : voilà sans doute ce qu'elle pensera [C, p. 78].

Plus loin, après que son médecin lui eût recommandé de cesser ses ébats sexuels afin de préserver sa santé fragile, le professeur choisit « de consigner tout cela dans ce journal sans rien omettre, pour voir comment [sa] femme va réagir » (C, p. 99). Cependant, il n'espère aucune réaction de sa contrepartie :

Dans l'immédiat, j'ai l'intention de passer outre les mises en garde du médecin. Les choses suivront leur cours jusqu'à ce qu'un changement soit suggéré par ma femme. À mon avis, elle fera comme si elle n'avait pas lu ces lignes, et se montrera de plus en plus frénétique [C, p. 99].

²³Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 77.

Or, la trêve réclamée par le mari trouve une réponse insoupçonnée dans sa projection d'un lecteur modèle. Ikuko réplique aussitôt dans son journal : « Je ne sais pas si je fais bien de le noter, et ce qui se passera si mon mari venait à lire ces lignes, mais je voudrais dire que ce n'est pas seulement lui qui se trouve dans un état inquiétant, qu'il en va à peu près de même pour moi » (C, p. 116). Devenant auteur empirique, Ikuko envoie un message pour anéantir le plaidoyer de son conjoint. Ce dernier a tout de même eu raison d'induire qu'Ikuko « se montrera de plus en plus frénétique » (C, p. 99) puisque une accalmie sexuelle empêcherait de renchérir son excitation. Elle confirme sa stratégie lors de la troisième partie :

Par conséquent, quand je prétends qu' « un jour de février, exactement comme la dernière fois, j'ai craché avec de la glaire du sang écarlate parsemé de bulles », que « l'après-midi venu, une grande fatigue s'empare chaque jour de moi », que « j'ai parfois des élancements inquiétants dans la poitrine », que « ces douleurs ne me paraissent pas anodines » et que je me demande si mon état ne risque pas « d'aller en s'aggravant jusqu'à devenir désespéré », c'est pure fiction; je n'ai écrit ces lignes que pour attirer au plus vite mon mari dans le précipice de la mort. « Puisque, moi, j'ai misé ma propre vie, sois prêt à en faire de même » : voilà le message que je cherchais à lui transmettre. Toutes les lignes de mon journal par la suite ont été écrites dans ce même but et d'ailleurs j'étais même prête à feindre de cracher du sang si nécessaire. J'utilisai tous les moyens possibles pour l'exciter sans relâche et faire monter toujours plus sa tension [C, p. 194-195]

Eco a eu raison de prétendre qu'il est plus facile pour le lecteur empirique de projeter le modèle de sa contrepartie. Cependant, il ne lui était pas venu à l'esprit qu'une situation telle qu'on l'observe dans *La Clef* puisse survenir où la projection d'un auteur modèle serve à dynamiser une communication réciproque et équitable entre destinataire et destinataire. Le piège d'Ikuko, caractéristique d'une illusion du texte²⁴ volontairement implantée pour faire succomber son époux, révèle son efficacité dans la stratégie globale

²⁴Gervais, Bertrand, *À l'écoute de la lecture, op. cit.*, p. 94-112.

de la fiction. Il démontre le caractère essentiel de la rupture des attentes. Concrètement, il n'importe seulement pour le mari que sa femme le surprenne.

3.2.4.2 L'impact du fragmentaire sur le lecteur réel

Les journaux intimes révèlent-ils la nature conflictuelle du couple ou la provoquent-ils? Dans ce roman, il y a deux narrateurs. Chacun possède son style, ses valeurs et sa vision d'un monde intimement partagé. Devant ce portrait, le lecteur est neutre et n'est a priori porté à privilégier aucun d'entre eux, c'est-à-dire qu'il endosse ces deux univers qui s'imposent à son regard. « Le lecteur est d'autant plus sollicité que le narrateur-gourou s'est dérobé : à lui de saisir les indices, de participer au labyrinthe textuel avec plaisir ou exaspération²⁵ », indique Annie Cecchi. Cette réalité est toutefois mise à mal par deux perspectives opposant leur vision. Ikuko évoque l'existence de tromperies et de pièges qui contribuent à fabriquer une réalité commune pluraliste dont les protagonistes procèdent à la fragmentation; elle est l'objet même de cette lutte qui les oppose. Fracturée par ces deux pôles, la forme du roman, qui se veut hypocritement épistolaire, emprunte à la notion du fragmentaire une responsabilisation du lecteur. C'est en ces termes qu'on pourrait résumer le propos de Michel Gailliard et c'est en cela que sa recherche d'une poétique du fragment rejoint la facture de *La Clef*:

Plus on cherche le fragment, plus on trouve la lecture et le lecteur. Pour l'essentiel, le fragment pris comme un genre trouve son unité dans la réception, dans ce plaisir du sens qui survient sans calcul ni enjeu, par des textes qui présentent la particularité d'être *autrement centrés*, pour reprendre ce que Freud disait du rêve. Aussi peut-on considérer les grands fragmentistes comme des auteurs que la

²⁵Cecchi, Annie, « Perspectives multiples, voyeurisme et mise en abyme » dans Beillevaire, P. et Gossot, A. (1995), *Japon pluriel : actes du premier colloque de la Société française des études japonaises, Saint-Germain-en-Laye et Paris, 16 et 17 décembre 1994*, Arles, Éditions P. Picquier, p. 442.

question du sens a un jour ou l'autre arrêtés, les détournant au moins provisoirement de la voie droite des genres établis dont ils disposaient : l'un des tout derniers textes de Barthes est un faux journal intime, qu'il s'est résolu à composer après en avoir retardé la réalisation des années durant. C'est ce dernier « trait » constitutif du fragment, qui rattache le genre à une problématique de l'interprétation, qu'il faut encore envisager avant d'espérer l'avoir – très partiellement – décrit.²⁶

Gailliard démontre que la forme fragmentaire permet au lecteur d'instrumentaliser celle-ci au bénéfice d'une plus grande liberté de compréhension. En ce sens, les journaux intimes lui révèlent la nature conflictuelle du couple lors de la réception du texte par le processus d'interprétation. « Ce que le commentateur obtient par la fragmentation est évidemment de pouvoir défaire les isotopies du texte pour mieux les recréer en un sens plus conforme à ses propres vues²⁷ », explique-t-il. Bref, le lecteur saisit mieux la dichotomie du roman dans une considération pragmatique de l'acte de lecture qui croit avec sa responsabilisation, ce que confirme Gailliard :

Dans la plupart des autres cas, ces constructions se font malgré moi, en dehors de ma conscience. Or, l'effet le plus immédiat de la fragmentation est qu'elle me force à les objectiver : il y a fragment là où il me manque un contexte suffisant pour que je puisse passer tranquillement d'un signe à l'autre, en profitant tout bonnement de ce que l'on me raconte.²⁸

Malgré l'intention de Ikuko de remettre les faits en place au mieux de sa connaissance, on ne peut en déduire qu'il y ait réconciliation des perspectives. L'existence de cette dichotomie n'est pas un dérèglement en voie de réparation. Au contraire, pour l'auteur, il s'agirait même de l'expression d'un projet esthétique. Par le schisme du couple, Tanizaki tente de mettre en contraste des effets d'ombre et de lumière auxquels il reconnaît des

²⁶Gailliard, Michel (1999), « Le fragment comme genre », *Poétique*, Paris, Seuil, novembre, p. 396-397.

²⁷*Ibid.*, p. 398.

²⁸*Ibid.*, p. 400.

caractéristiques culturelles nipponnes.

3.3 L'esthétique de l'ombre

3.3.1 Ce qui reste de visible

Junichirô Tanizaki évoque dans son *Éloge de l'ombre* des caractéristiques culturelles japonaises propres à une culture de l'ombre par opposition à une culture occidentale qu'il identifie à la lumière. Reconnaisant que « le Japon est irréversiblement engagé sur les voies de la culture occidentale²⁹ », il souhaite faire de son projet littéraire une contrepartie à l'occidentalisation du Japon :

Pour tout dire, mon intention en écrivant ce qui précède était de poser la question de savoir si, dans telle ou telle direction, par exemple dans les lettres ou les arts, il ne subsistait pas quelque moyen de compenser les dégâts. Pour moi j'aimerais tenter de faire revivre, dans le domaine de la littérature au moins, cet univers d'ombre que nous sommes en train de dissiper. J'aimerais élargir l'auvent de cet édifice qui a nom « littérature », en obscurcir les murs, plonger dans l'ombre ce qui est trop visible, et en dépouiller l'intérieur de tout ornement superflu. Je ne prétends pas qu'il faille en faire autant de toutes les maisons. Mais il serait bon je crois qu'il en reste, ne fût-ce qu'une seule, de ce genre.³⁰

Le souhait de fonder une littérature de l'ombre est un projet esthétique avant d'être une œuvre de résistance envers la culture occidentale. Il serait toutefois paradoxal de poser l'ombre comme matière première de l'esthétique japonaise puisqu'elle n'est pas une composante tangible ou perceptible. C'est plutôt le contraire. De manière générale, on la perçoit comme une absence de lumière. Or, pour Jacques Fontanille, « si la lumière est visible, c'est parce qu'elle serait configurée sémiotiquement, dotée d'un minimum

²⁹Tanizaki, Junichirô (1977 [1933]), *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, p. 102.

³⁰*Ibid.*, p. 103.

d'articulations du contenu, et que la perception que nous en avons serait sous le contrôle de cette configuration.³¹ » En cela, l'ombre est un contraste de la lumière et ne doit son existence qu'à une opposition au visible. Il n'en demeure pas moins que l'esthétique de l'ombre est une composition d'ensemble. L'emphase qui s'exerce sur l'ombre ne serait pas tant une promotion de l'invisible qu'elle ne mise sur ce qui reste de visible. Sans spécifier comment cela se formule en littérature, Tanizaki définit les traits de l'ombre dans d'autres formes d'art japonaises :

Dans son principe, en effet, notre musique est caractérisée par une certaine retenue, par l'importance qu'elle accorde à l'ambiance, si bien que, enregistrée puis amplifiée par des haut-parleurs, elle perd une bonne moitié de son charme. Dans l'art oratoire, nous évitons les éclats de voix, nous cultivons l'ellipse, et surtout nous attachons une importance extrême aux pauses.³²

Comme composante d'une esthétique, l'ombre caractériserait une forme de pudeur et d'épuration dans la définition du beau. Cela se traduit d'abord dans le roman de Tanizaki par le mode d'expression des protagonistes. Bien que ce ne soit qu'en apparence, les journaux intimes respectent, par leur forme, les intimités mutuelles. Est-ce par souci de concision ou par pudeur que les entrées de journal contiennent des coupures de contenu (« [...] »)? S'il s'avère que la première hypothèse soit la bonne, c'est qu'Ikuko a voulu mettre en relief les éléments de confrontation entre les deux journaux. Or, à propos du journal de son mari, elle note que l'intimité du couple est « devenu[e] le but principal de son journal (C, p. 177) ». Il ne s'agirait donc pas nécessairement de coupures superflues mais peut-être bien d'éléments de censure pudique, ce qui confirmerait la seconde hypothèse :

³¹Fontanille, Jacques (1995), *Sémiotique du visible*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 26.

³²Tanizaki, Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p. 33.

Et puis, [...] oh, comme c'est embarrassant [...] enfin, je l'écris quand même, sachant que mon mari n'a aucune raison de deviner l'existence de ce journal et, *a fortiori*, de le lire [...] si mon mari pouvait être aussi [...]. Pourquoi est-ce que ça ne peut pas se passer ainsi avec lui? [...] Aussi étrange que cela paraisse, tout en me disant cela, je percevais quelque part dans ma conscience qu'il s'agissait d'un rêve, [...] un rêve, mais dont une partie était réelle [...], qu'en réalité j'étais violée par mon mari, et que je croyais voir en lui M. Kimura. Mais comment expliquer alors que demeure la sensation d'un contenu pleinement satisfaisant, [...] la perception d'une pression que je ne peux attribuer à mon mari? [...] [C, p. 45-46].

Comme la sublimation de certains passages descriptifs relatifs à l'intimité du couple ne semble pas déroger au processus d'interprétation, la censure dérange seulement l'accès à une saisie intégrale de l'histoire. Le lecteur est libre de soupçonner une importante omission qui pourrait changer le sens à donner à la conclusion du récit. Hormis ces coupures, l'absence de deux voix influentes nuit à une compréhension intégrale. Ikuko l'écrit en toute fin de son bilan : « Beaucoup de points demeurent obscurs à propos de Toshiko ou de Kimura » (C, p. 196). Les voix de ces deux acteurs passant par l'entremise des journaux du mari et de sa femme, il est donc difficile de mesurer l'ampleur de leur influence sur le déroulement des événements. Comme l'indique Fontanille, « l'indistinction est la figure générique qui s'attache à la pénombre.³³ » Par conséquent, une esthétique de l'ombre fait la promotion des lieux d'indétermination pour stimuler la curiosité du lecteur. Ce stimulant suffira à combler les lacunes du texte.

3.3.2 L'ombre érotique (esthétique du dévoilement)

Au delà de la structure du texte, la conception de la beauté féminine est aussi un élément structurant de l'esthétique de l'ombre. Tanizaki indique comment elle se conçoit et

³³Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible*, op. cit., p. 178.

s'emploie à embellir la femme japonaise :

nos ancêtres tenaient la femme, à l'instar des objets de laque à la poudre d'or ou de nacre, pour un être inséparable de l'obscurité, et autant que faire se pouvait, ils s'efforçaient de la plonger tout entière dans l'ombre; de là ces longues manches, ces longues traînes qui voilaient d'ombre les mains et les pieds, de telle sorte que la seule partie apparente à savoir la tête et le cou, en prenait un relief saisissant [C, p. 77].

Ainsi, la beauté féminine s'inscrit intégralement dans ce qui a été développé précédemment, c'est-à-dire que le sens du beau, au Japon, est une révélation. Dans *La Clef*, le mari reconnaît que sa « femme offre une séduction très particulière dont elle-même n'a aucune conscience » (C, p. 13) mais déplore que « pendant plusieurs dizaines d'années depuis [leur] mariage, [il] n'[avait] eu le droit que de toucher ce corps dans l'obscurité » (C, p. 36). Tout en déplorant les « appétits charnels dévorants » (C, p. 72) que ressent son épouse à cause du « déclin de [sa] vigueur » (C, p. 12), il accuse son épouse de ne rien faire pour le stimuler. Celle-ci traduit sa pensée :

Si je ne suis pas capable de te satisfaire, la moitié de la responsabilité t'en incombe, si tu t'arrangeais pour attiser ma fougue, je ne serais pas si impuissant, mais tu ne fais pas le moindre effort, tu refuses de coopérer dans cette tâche, gourmande comme tu es, tu refuses de mettre la main à la pâte et te contentes de te mettre à table, prétend-il, et il va même jusqu'à me taxer d'animal à sang froid et de femme méchante [C, p. 18-19].

Pour contrer l'inaction de son épouse, le mari emploie un stratagème visant à la plonger dans un sommeil comateux afin d'assouvir un désir longtemps nourri de dévoiler son corps à la lumière d'une lampe fluorescente. « Je brûlais du désir d'exposer le corps entièrement nu de ma femme à la lumière du néon. Je caressais ce fantasme depuis que j'avais appris l'existence de ces lampes » (C, p. 33-34), confie-t-il à son journal. Son

désir de dévoilement est total. Le mari cherche à chasser toute trace d'ombre afin que se révèle intégralement le corps de son épouse. Il en va d'un devoir conjugal : « La plupart des " époux " doivent connaître en long et en large et jusque dans le moindre détail, jusqu'au nombre de plis sur la plante des pieds, le corps de leur femme » (C, p. 34). Loin d'être déçu de par ses attentes, il est fasciné par la pureté de sa peau :

Je m'étais bien sûr plus ou moins représenté ce que devait être la silhouette de ma femme, et elle s'avérait conforme à ce que j'avais imaginé. Mais ce qui dépassait de loin mon imagination, c'est la pureté de sa carnation. La plupart des êtres humains ont quelque part sur la peau une tache même insignifiante, ne serait-ce qu'une ombre mauve ou bleutée, mais j'eus beau scruter minutieusement tout le corps de ma femme, je n'en découvris nulle part [C, p. 35-36].

La révélation est, en apparence, totale, mais seulement sur le plan charnel. Cependant, Ikuko n'est pas acquise à son mari pour autant car elle ne montre pas son consentement. Le mari remarque que sa « femme ne dormait pas vraiment » (C, p. 36), ce qui, loin de le contrarier, l'excite : « Penser que ce corps féminin, enveloppé dans cette magnifique peau immaculée, se laissait manipuler par moi comme un cadavre mais qu'en réalité, bien vivant, il avait une pleine conscience de tout ce qui se passait, me procurait un plaisir indescriptible » (C, p. 37).

La métaphore du cadavre est intéressante à analyser. Dans ce contexte, il s'agit d'un corps à la merci du mari, dépouillé de toute volonté propre. Similairement à la lecture mutuelle des journaux intimes, ce moment d'intimité est partagé hypocritement. N'est-il pas curieux qu'Ikuko emploie à son tour la métaphore du cadavre envers son conjoint? Parlant du dégoût que lui inspire son visage, elle écrit : « N'importe quel porteur de lunettes prend un air étrange en les retirant, mais le visage de mon mari m'a

paru blafard comme celui d'un cadavre » (C, p. 20). Il est à souligner que la laideur de son mari ne se révèle que lorsqu'il enlève ses lunettes de la même manière que la lampe fluorescente dégage l'ombre dissimulant la beauté d'Ikuko. Alors que le mari y trouve un élément de jouissance, pour son épouse, c'est tout le contraire. Cette opposition n'est pas fortuite et Ikuko le reconnaît : « Nos goûts en matière sexuelle s'opposent sur trop de points » (C, p. 19).

3.3.3 Expression des contrastes et revirement significatif

Fondamentalement, le désaccord du couple est relatif à la mise en valeur des contrastes dans l'esthétique de l'ombre. Alors que l'un tend vers la lumière, l'autre tend vers l'obscurité. Ikuko témoigne de leur désaccord à propos de l'éclairage approprié durant l'acte sexuel : « pour éviter de le voir, j'éteins la lampe de chevet, mais lui au contraire, dans ces moments seulement, essaie de faire la lumière dans la chambre » (C, p. 20). Alors que dans la première partie, le professeur impose ses penchants, dans la deuxième partie, c'est Ikuko qui impose les siens. Ensemble, ils intensifient la dichotomie de leur relation, transformant l'autre dans l'élément de son désir. C'est pourquoi le mari évoque dans ses dernières confidences s'être « transformé en un animal qui ne vit que la nuit, un animal dont l'étreinte est la seule capacité » (C, p. 125). « Il n'aime plus guère avoir beaucoup de lumière dans la chambre, sauf dans ces moments précis » (C, p. 135), écrit son épouse à propos de leurs ébats. Elle ajoute : « Sauf besoin particulier, il reste donc dans la pénombre, n'allumant à plein la lampe fluorescente que dans ces moments-là » (C, p. 136). Comment ce passage vers l'ombre s'est-il opéré? Au début de la seconde

partie du roman, le mari dit avoir « l'impression que quelque chose d'anormal est en train de se produire en [lui] » (C, p. 73). Les raisons qu'il évoque à ce changement concernent l'« exigence pathologique » (C, p. 12) de sa femme et sa propre quête sensuelle. Sans surprise, il se déresponsabilise en invoquant sa dévotion conjugale. En toute franchise, il a inscrit sa stratégie pour parvenir à ses fins, compromettant jusqu'à sa santé déjà fragile pour y parvenir :

À l'origine, ma puissance virile n'était pas inférieure à celle de quiconque, mais passé un certain âge, comme il m'a fallu répondre aux exigences démesurées de ma femme, j'ai prématurément épuisé mes forces, si bien qu'aujourd'hui mes désirs s'en trouvent fortement affaiblis. Non, plus exactement, mes désirs demeurent intacts, mais la force physique qui les sous-tend me fait défaut. Voilà pourquoi je recours à divers moyens peu naturels et déraisonnables pour exciter à grand-peine ma sensibilité et répondre tant bien que mal aux besoins pathologiques de ma femme, mais parfois je suis saisi d'angoisse à me demander combien de temps les choses pourront durer ainsi. Pendant les dix dernières années, j'ai été un mari veule, toujours à la peine devant les offensives de sa femme, mais il n'en va plus de même ces derniers temps. J'ai appris soudain cette année à utiliser un stimulant, Kimura, j'ai découvert un remède miracle, le cognac, grâce à quoi, pour le moment, je suis pris d'un désir dont la vigueur m'étonne moi-même. En plus, pour entretenir mes forces viriles, sur les conseils du professeur Sôma, j'ai recours environ une fois par mois à une piqûre d'hormones mâles, mais comme cela ne me paraît pas tout à fait suffisant, je m'injecte tous les trois ou quatre jours cinq cents unités d'hormones hypophysaires (cela à ma seule initiative, sans le dire au professeur Sôma). Cela dit, si je parviens de manière tout à fait inespérée à me montrer ainsi à la hauteur, c'est certainement à mon excitation mentale que je le dois, bien plus qu'aux médicaments. La passion violente que suscite la jalousie, l'exacerbation des pulsions sexuelles obtenues grâce au spectacle inépuisable de ma femme nue, tout cela me conduit à une folie qui ne connaît pas de limite. Pour l'instant, je suis infiniment plus porté sur la chose que ma femme. Quand je pense que, nuit après nuit, je suis plongé dans une extase que je n'aurais même pas osé imaginer en rêve, je ne peux m'empêcher d'être reconnaissant du bonheur qui m'échoit, mais en même temps, j'ai le pressentiment qu'un tel bonheur ne saurait durer, que tôt ou tard je devrai le payer, que minute après minute je rabote mon destin. Et de fait, des phénomènes qui sont sans doute les signes avant-coureurs de ce renversement sont déjà apparus, et plus d'une fois, sur les deux plans physique et mental [C, p. 73-75].

Il est intéressant de prendre en compte les moyens que prend le professeur (cognac,

injections, Kimura) pour parvenir à sa pleine jouissance, notant au passage les conséquences néfastes sur sa santé. Toutefois, sa stratégie misait implicitement sur sa femme, lectrice de ses confidences, comme quatrième adjuvant à sa propre jouissance. Leurs derniers ébats démontrent comment Ikuko s'est impliquée dans cette stimulation. Celle-ci, ayant pris entièrement l'initiative, donne pleine satisfaction aux attentes de son époux. Il raconte :

En la découvrant plus entreprenante encore que je ne le prévoyais, je ne pus m'empêcher d'être surpris. J'en étais réduit à une totale passivité. Son attitude au lit, sa façon de me traiter, de me mener, il n'y avait rien à redire. La manière dont elle m'aguichait, dont elle me conduisait à l'ivresse, la gradation des techniques pour me hisser progressivement vers l'extase, tout prouvait qu'elle se donnait complètement à ce qu'elle faisait [C, p. 124-125)].

Ayant trouvé initialement par la lumière un moyen d'exciter ses ardeurs, les expériences érotiques du professeur culminent dans l'obscurité. Le foudroiement de ce qui semble être un accident vasculaire cérébral (AVC) le plonge dans une paralysie partielle du corps, une situation qui ne va pas sans rappeler l'inertie dont il accusait initialement son épouse et la « totale passivité » vers laquelle il s'est finalement confiné. S'il était d'abord motivé par des stimulants de l'esprit pour combler l'« insatiable désir » (C, p. 180) d'Ikuko, son besoin de suppléments hormonaux témoigne d'un impératif transformé. Il cherche ainsi à pouvoir se mesurer à son épouse dont le corps chargé de pulsions ne dépend même plus sa volonté : « Elle peut me repousser, mais son corps, lui, ignore le refus. Il a beau essayer, il ne peut vaincre la tentation et au contraire accueillera le tentateur avec joie. Cela, qui fait d'elle une catin, je n'en avais pas tenu compte » (C, p. 124). Mais prisonnier de la paralysie, le mari ne peut plus espérer une stimulation

similaire aux besoins sa compagne. Leurs exigences charnels respectifs sont destinés à une éternelle opposition.

Les pulsions du corps et de l'esprit sont du même ordre dans l'esthétique de l'ombre. Fontanille l'indique dans sa « théorie sémiotique de la lumière [qui] doit s'articuler à la fois sur la conception de la lumière comme phénomène physique et sur la conception de la lumière comme phénomène psychologique, sans pour autant se confondre ni avec l'une, ni avec l'autre.³⁴ » Sur le plan de la sémiotique, les lois régissant les contrastes entre visible et invisible appliquent la même logique, qu'elle soit dans la perception physique ou dans l'abstrait. Bien qu'employant des mécanismes différents, fondamentalement, il s'agit pour le lecteur de mimésis. Fontanille le confirme :

En effet, cette théorie encore hypothétique ne peut être en contradiction avec aucune de ces deux conceptions, tout en appartenant pourtant à une théorie sémiotique générale. Du côté du plan de l'expression, les effets sémiotiques de la lumière dérivent des contraintes qui la régissent dans le monde physique et qui procurent les premières articulations de la substance de l'expression, c'est-à-dire informent sa manifestation discursive; du côté du plan du contenu, ces mêmes effets sémiotiques dérivent des conditions de la perception lumineuse, qui informent la substance du contenu.³⁵

Il est davantage intéressant de constater comment la polarisation entre corps et esprit sévit dans le couple que rien ne semble unir. Les démarches de l'un pour se mettre en symbiose avec l'autre sont contrecarrées par un mouvement contraire. Selon Annie Cecchi, les contradictions soulevées ne forment pas tant l'expression des contrastes entre ombre et lumière que l'avortement prémédité d'une réconciliation visant à stimuler les partenaires. La fuite, explique-t-elle, est le propre d'une esthétique de l'ombre :

³⁴*Ibid.*, p. 22.

³⁵*Ibid.*, p. 22-23.

C'est sans doute chez Tanizaki qu'apparaît le plus clairement le sens du choix délibéré pour les zones d'ombre. Il l'expose, avec grâce, dans *In.ei raisan* [Éloge de l'ombre] : l'ombre est source de jouissance esthétique et érotique, et les mots doivent transférer dans la construction littéraire le charme de cette zone frontière entre la lumière et l'obscurité. Même si le mari inonde de lumière fluorescente le corps nu de sa femme pour l'examiner à la loupe et le photographier dans ses moindres replis, cette femme demeure pour lui un être de fuite, comme, chez Proust, Odette pour Swann ou Gilberte pour le narrateur. L'aliénation amoureuse que la femme suscite chez l'homme provient précisément de son art de l'esquive. *La Confession impudique* apparaîtrait donc comme la réalisation narrative de l'*Éloge de l'ombre*.³⁶

Bien qu'amplement satisfait lors des derniers ébats avec son épouse, le mari a raison de prêter à celle-ci des intentions cachées³⁷. En effet, de l'aveu même d'Ikuko, elle n'est pas en quête d'un plaisir partagé mais cherche plutôt à faire succomber son époux à une hausse trop élevée de pression : « J'utilisai tous les moyens possibles pour l'exciter sans relâche et faire monter toujours plus sa tension » (C, p. 195). Cela expliquerait l'affirmation de Takehiko Noguchi voulant qu'elle « mène son mari à la mort comme à une grâce.³⁸ » Ainsi, le projet esthétique de Tanizaki vise la confrontation des contrastes tout en considérant la prédominance de l'ombre.

3.3.4 La réforme des traditions matrimoniales

Dès le début du roman, le mari révèle sa sensibilité à l'influence que peut exercer la beauté de sa femme sur le désir des autres hommes :

Je dois ici révéler quelque chose qui touche de plus près encore à ce qu'elle

³⁶Cecchi, Annie, « Perspectives multiples, voyeurisme et mise en abyme », *loc. cit.*, p. 442.

³⁷« La nuit dernière, ma femme m'a procuré une joie folle. Elle n'a même pas fait semblant d'être ivre. Elle n'a pas non plus exigé que j'éteigne. Elle m'a provoqué par toutes sortes de moyens et, exhibant ses zones érogènes, elle m'a incité à l'action. Je n'imaginai pas qu'elle puisse connaître tant de techniques. [...] Je me rendrai sans doute compte peu à peu de ce que signifie ce changement subit » (C, p. 103).

³⁸Noguchi, Takehiko (2001 [1970]), « Par-delà l'abîme de la sexualité », *Europe; revue littéraire mensuelle*, traduit du japonais par Noriko Nakamura, Paris, Les Éditions Denoël, vol. 79, n°. 871, p. 133.

abhorre : ma femme offre une séduction très particulière dont elle-même n'a aucune conscience. Si je n'avais pas eu dans le passé l'expérience de nombreuses autres femmes, peut-être ignorerais-je que cette séduction dont elle seule est dotée est si rare, mais moi qui ai connu la débauche dans ma jeunesse, je sais qu'elle possède un organe absolument exceptionnel. Jadis, vendue à une maison comme celles de Shimabara, elle aurait certainement acquis une grande célébrité, les clients se seraient agglutinés autour d'elle, et elle aurait sans doute rendu tous les hommes fous. (Peut-être ferais-je mieux de la maintenir dans l'ignorance sur ce point; la rendre consciente de cet atout n'est pas forcément à mon avantage. Mais sera-t-elle heureuse d'apprendre cela? N'éprouvera-t-elle pas plutôt de la honte? À moins qu'elle ne se sente insultée? Le plus vraisemblable, à mon avis, est qu'elle se montre, en apparence, fâchée, mais sans pouvoir s'empêcher, intérieurement, d'être fort satisfaite.) La seule pensée de cette particularité suffit à me rendre jaloux. Que se passerait-il si un autre homme venait à en prendre connaissance, et apprenait en plus que je ne réponds pas suffisamment à ce don du ciel? Cette seule évocation me plonge dans l'angoisse, je me sens en outre profondément coupable à son égard, au point de m'accabler moi-même de reproches [C, p. 13-14].

Bien que cette réflexion s'inscrive dans une prévision de lecteur modèle - l'acte d'interprétation encodant une invitation à se commettre dans l'adultère -, le professeur regrettera son initiative, se demandant « combien de temps [Ikuko] aurait-elle pu résister à la tentation de tester cet organe avec un autre que son mari? » (C, p. 124). À son tour, Ikuko se questionne : « pourquoi s'est-il résolu à courir un tel risque? » (C, p. 182). Elle pose ensuite l'hypothèse que

le fait même qu'il note cette angoisse, sans chercher à la dissimuler, m'a incitée à soupçonner qu'il souhaitait en réalité qu'ayant lu en secret ces lignes, j'adopte en conséquence un comportement susceptible de le plonger dans la jalousie [C, p. 182].

Les mariés obéissent à des impératifs qu'impose leur situation matrimoniale. Si la soumission à des valeurs traditionnelles importe davantage que les besoins égoïstes, Ikuko affirme agir dans leur respect :

Moi qui ai reçu de mes défunts parents une très stricte éducation confucéenne, si

j'ai pourtant été conduite à laisser mon pinceau médire de mon mari, c'est bien entendu parce que, ligotée plus de vingt années durant par une morale désuète, je m'étais jusque-là efforcée de faire taire ma frustration, mais aussi parce que je commençais à me rendre compte, obscurément, que je ferais finalement plaisir à mon mari en le rendant jaloux, et accomplirais ainsi les devoirs d'une vertueuse épouse [C, p. 183].

Le devoir conjugal impose à Ikuko la contrainte de l'obéissance et du silence. Il a pour elle valeur de loi. Ainsi interprète-t-elle le blâme qui lui est adressé comme un ordre supérieur à toute éthique conjugale : « si tu t'arrangeais pour attiser ma fougue, je ne serais pas si impuissant » (C, p. 18). Toutefois, son époux est également éprouvé par cette incapacité à la satisfaire. De cette tradition d'aveu désuète émerge une réaction paradoxale. Les beuveries au cognac ont apporté une solution que ni l'un, ni l'autre, n'a probablement soupçonné *a priori*. Pour le professeur, cela lui a permis de soumettre Ikuko à sa volonté en la plongeant dans un état léthargique avant de lui imposer ses désirs pervers. Pour sa part, Ikuko s'est rapprochée de Kimura. L'adverbe « obscurément » qu'elle emploie est, dans le cadre définitionnel d'une esthétique de l'ombre, riche de sens. Il inscrit le renouvellement de l'érotisme par la perversion d'un héritage traditionnel qui vise à donner un sens dogmatique au statut matrimonial. L'ombre est donc réformatrice au sens où l'entend Tanizaki dans son roman.

3.3.5 L'occidentalisation de la tradition orientale

La reconnaissance d'une occidentalisation irréversible de la culture japonaise est symptomatique d'un revirement significatif. Il n'y a qu'à penser à Ikuko qui, en première partie, se considère enclavée par des valeurs traditionnelles. Par souci de discrétion, elle

choisit de composer avec un journal de fabrication propre à sa nature : « Pour éviter de faire du bruit, j'ai renoncé au stylo sur papier occidental, et j'ai confectionné un petit cahier à la japonaise en reliant de fines feuilles bien souples de papier japonais pliées en deux, sur lesquelles j'écris avec un pinceau fin [...] » (C, p. 53). Pour Tanizaki, le choix d'un papier traditionnel dépasse l'emploi utilitaire et relève d'une appartenance proprement identitaire. Il écrit à ce sujet dans son *Éloge de l'ombre* :

Le papier est, nous dit-on, une invention des Chinois; toujours est-il que nous n'éprouvons, à l'égard du papier d'Occident, d'autre impression que d'avoir affaire à une matière strictement utilitaire, cependant qu'il nous suffit de voir la texture d'un papier de Chine, ou du Japon, pour sentir une sorte de tiédeur qui nous met le cœur à l'aise.³⁹

Au-delà de l'aspect utilitaire, l'emploi d'un matériel occidental par le protagoniste masculin suggère la mise en lumière de ses considérations réformistes. En plus du cahier utilisé, sa quête de jouissance passe par des objets d'origine occidentale. On n'a qu'à penser à la lampe fluorescente et au Courvoisier, un cognac français. Il confie aussi ne pas imaginer sa femme consommer son adultère dans un décor oriental :

Sans trop savoir pourquoi, je me représentai une chambre carrée délimitée par des murs comme on en trouve dans des locations minables, et les imaginai non sur des futon, mais sur un lit. Bizarrement, il me semblait préférable qu'ils soient sur un lit, plutôt que sur des *futon* dans une pièce à tatami [C, p. 123].

L'occidentalisation lui semble être un passage obligé dans sa recherche de plaisir en plus d'être une source de projection de son fantasme. En réponse à cela, Ikuko embrasse cette transformation symbolique et réformatrice. Invitée par Toshiko à rencontrer Mme Kawai, une couturière de style occidental, Ikuko est amenée à changer sa garde-robe. Réticente

³⁹Tanizaki, Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p. 33-34.

parce qu'elle dit avoir « des goûts classiques et une morphologie qui convient particulièrement au kimono » (C, p. 104), elle décide de se prêter au jeu de la transformation vestimentaire parce que « Toshiko a tellement insisté » (C, p. 104). Elle dévoile ses jambes et porte même des boucles d'oreilles, ce que son époux ne manque pas de remarquer :

Des boucles en perles pendaient à ces [sic] deux lobes d'oreilles. Depuis quand avait-elle acquis le goût de porter ce genre de choses avec un kimono? Était-elle sortie de la boutique avec ces bijoux qu'elle venait d'acheter et qu'elle portait pour la première fois, ou s'adonnait-elle déjà à ce genre de coquetterie hors de ma vue? En y pensant, cela faisait un mois environ qu'elle portait parfois cette variété de *haori* court qu'on appelle *chabaori*. Aujourd'hui encore, c'est ce qu'elle avait sur le dos. Elle avait toujours préféré jusque-là se vêtir à l'ancienne, n'aimant pas suivre la mode du temps, mais je dois dire qu'à bien y regarder ce genre de tenue ne la désavantageait pas. Le plus surprenant étant que ces boucles d'oreilles lui allaient fort bien [C, p. 111].

Contrastant avec l'esthétique de l'ombre et la société nipponne, l'Occident est associé aux propriétés de la lumière. Il s'agit même parfois d'un contraste éclatant. Si un objet aussi petit qu'une boucle d'oreille saute aux yeux, c'est parce qu'il met en relief l'ensemble de la beauté du corps féminin. Ainsi, Tanizaki croit

que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. De même qu'une pierre phosphorescente qui, placée dans l'obscurité émet un rayonnement, perd, exposée au plein jour, toute sa fascination de joyau précieux, de même le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre.⁴⁰

L'intérêt pour les changements cosmétiques de l'épouse du professeur se transpose dans la chambre à coucher. Alors qu'« il n'aime plus guère avoir beaucoup de lumière dans la chambre, sauf dans ces moments précis » (C, p. 135), le bijou est d'autant plus étincelant

⁴⁰*Ibid.*, p. 77.

qu'il provoque en lui une réaction qu'Ikuko ne manque pas de remarquer :

En sortant du bain, mue par une inspiration subite, j'avais mis mes boucles d'oreilles, et je m'étais donc couchée sur le lit en lui tournant exprès le dos de façon à bien lui montrer l'arrière de mes lobes. Il suffit de ce genre de choses insignifiantes, d'un geste que je n'avais jamais accompli devant lui jusqu'à présent, pour qu'il s'excite aussitôt [C, p. 136].

Par ce geste, la quête d'ivresse érotique du mari atteint un premier seuil. L'usage de jeux de lumière, dans toutes leurs différentes manifestations symboliques, le condamne à plonger dans l'obscurité. Le foudroiement de son accident cérébrovasculaire (ACV) l'a rapproché dangereusement de la mort. Pour lui donner du réconfort, un maître de shiatsu lui rend des visites quotidiennes. Or, son épouse réprime sa présence, préférant la visite du médecin porteur d'un héritage scientifique moderne. Par ailleurs, celui-ci expose une critique propre au conflit culturel qui l'oppose au maître traditionaliste : « Cette séance intensive de *shiatsu* de deux heures était très malencontreuse. Elle pourrait même être la cause directe de l'accident » (C, p. 145).

Il en va autrement d'Ikuko dont la dépravation voulue par le mari passe par la transgression de ses valeurs. D'une part, elle trouve chez Kimura le sosie de son idole James Stewart. D'autre part, leur première sortie les conduit au cinéma⁴¹ pour voir l'adaptation cinématographique de l'œuvre romanesque de Stendhal, *Le rouge et le noir*. Ikuko embrasse ces éléments d'inspiration occidentale comme s'ils incarnaient la lumière d'une nature intérieure. Cela pourrait-il expliquer qu'elle doive « à l'environnement et à l'éducation reçue d'avoir pu passer pour cette femme traditionnelle, attachée aux mœurs

⁴¹Tanizaki assigne des différences entre les films étrangers et le cinéma de confection orientale d'après leur traitement de l'ombre : « Voyez par exemple notre cinéma : il diffère de l'américain aussi bien que du français ou de l'allemand par les jeux d'ombres, par la valeur des contrastes. Ainsi, indépendamment même de la mise en scène ou des sujets traités, l'originalité du génie national se révèle déjà dans la seule photographie. » *Ibid.*, p. 35.

anciennes, alors [qu'elle recelait] un cœur de démon? » (C, p. 195).

3.4 La part de l'ombre

3.4.1 De l'imputabilité des protagonistes

Le constat d'Annie Cecchi sur le roman l'amène à dire que la contribution de Toshiko et de Kimura provoque une indétermination insolvable à l'issue du roman :

[Le] lecteur est frustré s'il attendait que, après la mort du mari, lumière soit faite sur ce quatuor infernal. En effet, la femme ne comprend pas elle-même pourquoi elle a mené sciemment son mari à la mort par infarctus - elle le savait cardiaque et sa tension était très élevée. Elle s'interroge sur le rôle joué par sa fille, assez complaisante pour offrir cognac, tête-à-tête et maison de rendez-vous à sa mère et à son fiancé, tout en informant brutalement le père - ce qui provoquera un premier infarctus - du lieu où se rencontrent sa mère et Kimura, amants depuis des semaines. Quel est exactement le degré d'intimité et de complicité entre sa fille et Kimura, et à qui a déjà servi la maison de rendez-vous d'Ôsaka? Pourquoi ont-ils tous deux fortement contribué à la mort du mari en fournissant avec complaisance les adjuvants érotiques - appareil photographique à usage voyeuriste, couturière occidentale dénudant les jambes de la femme et lieux de rendez-vous -, alors qu'ils savaient le mari gravement malade? Qui, au sein de ce quatuor infernal, a réellement tiré les ficelles d'un engrenage pervers? L'avenir est également teinté d'ombre : Toshiko, pour sauver les apparences, va épouser Kimura et venir habiter chez la veuve : n'est-ce pas l'amorce d'une nouvelle situation perverse, où on ne sait qui manipulera l'autre?⁴²

Pour Cecchi, connaître le maître d'œuvre des événements résoudrait le déroulement du roman. Or, faut-il vraiment qu'il y ait quelqu'un qui ait « tiré les ficelles d'un engrenage pervers » pour en saisir toute la mesure? Ne s'agirait-il pas plutôt, au sens où l'entend Jung, d'une part d'ombre enfouie au fond de chacun des protagonistes qui les aurait motivée à agir malgré eux, car « l'ombre est la personnification de tout ce que le sujet refuse de reconnaître et d'admettre en lui⁴³ »? Comme le constate toutefois Cecchi, Ikuko

⁴²Cecchi, Annie, « Perspectives multiples, voyeurisme et mise en abyme », *loc. cit.*, p. 441.

⁴³Leblanc, Elizabeth (1995), *La psychanalyse jungienne*, Bernet-Danilot, collection « Essentialis », p. 63.

s'étonne de sa propre méchanceté sans pouvoir pourtant l'expliquer :

Tout de même, si je ne peux nier qu'un sang voué à la luxure coule dans mes veines, comment ai-je pu concevoir une volonté d'une telle malveillance que j'en arrive à préméditer la mort de mon mari? Quand a-t-elle pu s'introduire en moi? À la faveur de quel relâchement? Le cœur le plus pur se laisse-t-il pervertir s'il est travaillé à petit feu, sans répit, par un esprit tordu, vicieux, mauvais? Ou, dans mon cas, dois-je à l'environnement et à l'éducation reçue d'avoir pu passer pour cette femme traditionnelle, attachée aux mœurs anciennes, alors que je recelais un cœur de démon? Il me faut encore réfléchir avant de trouver une réponse [C, p. 195].

Chose certaine, si Ikuko parvient à jeter un regard nouveau sur la situation qui a conduit « l'un [des mariés] à causer la perte de l'autre » (C, p.177), elle n'arrive pas à mettre en lumière le motif qui a mobilisé chacun des protagonistes. Il faut donc compter sur la transparence de son mari pour trouver une piste de solution qui expliquerait comment leur environnement et leur éducation ont pu influencer ainsi leur sort.

3.4.2 La quête de jouissance du mari

En entreprenant de confier son intimité sexuelle à son journal, le professeur a voulu en découdre avec un environnement culturel et conjugal qui le confinait au secret. Selon Annie Cecchi, il a fait usage de son journal pour en exploiter le potentiel subversif : « l'épanchement et la sincérité du propos, caractéristiques normales du journal intime, cèdent rapidement à un usage du langage comme arme, instrument de manipulation du partenaire.⁴⁴ » En outre, cela permet de résoudre un problème d'érotisme réciproque qui tient compte du « déclin de [sa] vigueur » (C, p. 12). La substitution de sa propre énergie physique par le langage est une autre application de l'esthétique de l'ombre : il passe de la lumière vers l'ombre. En suspectant que son épouse puisse le lire en cachette, le

⁴⁴Cecchi, Annie, « Perspectives multiples, voyeurisme et mise en abyme », *loc. cit.*, p. 440.

professeur a voulu la conduire sur le terrain des mots. Il en a donc profité pour mettre en lumière son intimité afin de bouleverser leurs habitudes. Ikuko n'a pas seulement comblé ses espérances en donnant suite à ses caprices, elle entreprend à son tour l'écriture d'un journal afin de manipuler les désirs de son conjoint. Cette mise en lumière qu'il a instaurée lui profite. Si l'idée même d'un rapprochement entre Kimura et Ikuko lors des soirées de beuverie au cognac peut le stimuler, sa propre absence lors de ces soirées contribue à l'épanouissement de son désir car sa présence entrave les possibilités de perversion qui peuvent émerger dans son imaginaire. C'est en effet ce qui se produit lorsque Toshiko vient le réclamer afin de ramener sa femme ivre à la maison :

Réfléchir à la signification des événements imprévus d'hier soir me procurait une joie proche de la peur. Je n'ai encore entendu aucune explication, ni de Kimura, ni de Toshiko, ni de ma femme. Certes je n'en ai pas eu l'occasion, mais c'est aussi que je n'avais pas envie d'en entendre trop tôt. Je me faisais un plaisir d'y réfléchir moi-même avant qu'on m'en fournisse. Tandis que je laisse libre cours à mon imagination - « Ça, ça doit vouloir dire que ceci, ou bien peut-être plutôt que cela » - en me représentant toutes sortes de situations, je brûle d'une jalousie et d'une colère qui font fermenter en moi des désirs d'une vigueur illimitée. Si je tirais au clair la vérité, ce genre de plaisir disparaîtrait [C, p. 85-86].

Le professeur tire un plaisir avoué à effectuer un raisonnement par abduction. Développer des hypothèses à partir d'indéterminations lui procure une jouissance évidente, d'où la nécessité de chercher à stimuler sa jalousie. Ce sentiment est un attrait pour un manque qu'il n'arrive pas à combler et qui, parallèlement, comble son épouse. Plus Kimura accapare cet espace manquant, plus l'attrait pour ce manque croît. Il confirme son raisonnement :

Au début, je veillais à mettre Kimura en contact avec elle en maintenant un écart conséquent. Mais, au fur et à mesure que je m'y habituais, la stimulation devenait insuffisante, et j'ai progressivement réduit la distance qui existait entre eux. Plus je

la réduis, plus ma jalousie croît, et plus elle croît, plus j'obtiens de plaisir, mieux j'atteins l'objectif final. Ma femme le souhaite, je le souhaite aussi, sans que nous nous assignions de limite [C, p. 100].

Cet écart augmentant, il s'en nourrit jusqu'à atteindre l'aboutissement de son incapacité à accomplir son devoir conjugal. Cet aboutissement correspond à l'infraction de la fidélité conjugale, ce pourquoi le professeur tient à maintenir une « confiance absolue en Ikuko » (C, p. 122) car, lorsque cette limite est atteinte, la jouissance ressentie le conduit au trépas. Faut-il s'en étonner? Georges Bataille dit justement qu'« il n'est pas de sentiment qui jette dans l'exubérance avec plus de force que celui du néant.⁴⁵ »

3.4.3 L'influence de Toshiko et de Kimura

« Beaucoup de points demeurent obscurs à propos de Toshiko ou de Kimura » (C, p. 196), écrit Ikuko à la toute fin de son bilan. En l'absence des voix de ces personnages dans l'énonciation narrative, la présence de ces derniers contraste avec celle du couple dans leur capacité de s'exprimer dans le roman. Ce sont des personnages indéterminés qui se définissent approximativement par des hypothèses variant au gré des actions et des réflexions rapportées par les journaux intimes. Leur influence est toutefois indéniable. Comme le fait Ikuko à sa façon, ils influencent le cours des événements par une implication discrète dans la dynamique du couple.

Lorsqu'il est à court de solutions pour stimuler davantage sa jalousie, le professeur va jusqu'à inclure Toshiko et Kimura (à qui il reconnaît la plus grande imprévisibilité) dans le paradigme de recherche d'une solution créative, sans pour autant

⁴⁵Bataille, Georges (1957), *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Arguments », p. 78.

connaître le motif de leurs intentions :

Quel moyen reste-t-il pour les rapprocher plus encore sans que sa vertu soit entachée? J'y réfléchis, mais de leur côté, ils trouveront certainement une solution avant moi. Et quand je dis « de leur côté », j'inclus dans le lot Toshiko. [...] J'ai dit de ma femme qu'elle était sournoise, mais je le suis moi-même au moins autant. Rien d'étonnant à ce que Toshiko, fruit de notre union, le soit aussi. Celui qui, néanmoins, nous bat tous, c'est Kimura. À l'idée que sont impliqués ainsi quatre êtres aussi sournois, j'en reste sans voix. L'ironie du sort veut que ces quatre-là, tout en se trompant les uns les autres, unissent en fait leurs forces pour atteindre un objectif commun. Autrement dit, chacun, avec des arrière-pensées différentes, se donne un mal fou pour obtenir que ma femme se déprave le plus possible [C, p. 100-101].

Le professeur n'a probablement pas tort de considérer Toshiko et Kimura comme des adjuvants potentiels à une cause commune. Leur influence affecte le revirement significatif faisant transcender, pour le conjoint, le fantasme de la lumière vers celui de l'ombre et vice-versa pour sa conjointe. Ne reste plus qu'à savoir s'ils agissent dans leur intérêt propre ou par altruisme.

3.4.3.1 Toshiko l'entremetteuse

Le rapprochement entre Kimura et Ikuko était d'abord destiné à stimuler la jalousie du professeur. Lui-même en a dessiné les balises où il prédit des bénéfices partagés :

Mais je voudrais mettre ma femme en garde : il va sans dire qu'il ne doit être rien de plus qu'un stimulant. Elle peut aller jusqu'à un certain point passablement scabreux. Plus il sera scabreux, mieux ce sera. Je voudrais qu'elle me rende jaloux à la folie. Elle pourrait même aller jusqu'à me laisser plus ou moins soupçonner qu'elle ait pu franchir les limites. Je souhaite qu'elle aille jusque-là. Malgré tous ces encouragements de ma part, je doute qu'elle puisse adopter un comportement aussi osé, mais j'aimerais qu'elle comprenne qu'en s'efforçant de me stimuler ainsi, elle contribuera à son propre bonheur [C, p. 27-28].

Dans les observations du professeur lors de la première soirée au cognac, il révèle ne pas

être l'auteur du stratagème poussant Kimura dans les bras de sa femme :

N'était-ce pas ce soir la première fois qu'elle recevait un verre de cognac de mains autres que les miennes? Il l'avait d'abord proposé à Toshiko : « Je ne bois pas, servez plutôt maman », lui dit-elle. J'avais l'impression depuis un certains temps qu'elle avait tendance à le fuir, et je me demande si ce n'est pas parce qu'elle a perçu qu'il témoignait plus d'affection à sa mère qu'à elle-même. Je m'étais efforcé de m'ôter cette idée de la tête, la mettant au compte de ma jalousie, mais je crois finalement qu'elle n'est pas dépourvue de fondement. D'une façon générale, ma femme ne témoigne guère d'amabilité quand nous avons des visites, et si le visiteur est un homme elle essaiera même de se dispenser de le recevoir; or avec Kimura elle se montre cordiale [C, p. 22].

Kimura a été présenté au couple comme le fiancé de leur fille Toshiko. Or, celle-ci, en proposant à Kimura de servir le cognac à sa mère, initie leur rapprochement. C'est aussi par ce geste que se manifeste le premier élan de jalousie de son père. Contestant l'intention de sa femme de vouloir chaperonner sa fille lorsqu'elle fréquente Kimura - alors qu'en toute apparence, c'est Toshiko qui en a fait la demande -, celui-ci persiste à croire que sa femme agit selon une pulsion inconsciente :

S'il est vrai que Toshiko le lui demande, n'est-ce pas qu'elle sait sa mère encore plus éprise qu'elle de Kimura et essaie de jouer les intermédiaires? Je ne peux me déprendre de l'impression qu'il y a un accord tacite entre ma femme et ma fille. À tout le moins en ce qui concerne ma femme, peut-être n'en a-t-elle pas conscience, peut-être est-elle persuadée de surveiller les deux jeunes gens, mais je ne peux m'empêcher de penser qu'en réalité, elle aime Kimura [C, p. 23].

À cela, Ikuko plaide sa propre innocence lors de la troisième partie et donne raison à l'intuition de son mari. En ce qui concerne la motivation d'un désir inconscient, elle déclare : « peut-être, inconsciemment, avais-je alors déjà commencé à aimer Kimura, mais je l'ignorais » (C, p. 183). Par conséquent, il apparaît plausible que ce soit Toshiko qui ait instauré ce rapprochement afin de mettre en mouvement ce désir latent. Si c'est le

cas, comment a-t-elle pu être mise au parfum des intentions écrites de son père?

Annie Cecchi se demande, avec raison, pourquoi Toshiko a informé « brutalement » son père qu'elle a trouvé un endroit où sa mère et son amant pourraient effectuer leurs rendez-vous en toute intimité⁴⁶. Malgré son refus d'en discuter, le professeur est amené à douter de la fidélité d'Ikuko :

« Je ne voudrais pas être indiscrete, mais qu'est-ce que tu penses de tout ça? - Qu'est-ce que tu veux dire? - Si on te disait que maman ne t'a toujours pas trahi, tu le croirais? - C'est maman qui t'en a parlé? - Bien sûr que non, c'est de M. Kimura que je le tiens. " Votre mère n'a toujours pas commis d'infidélité à l'égard de votre père " : voilà ce qu'il m'a soutenu, mais qui croirait une chose pareille? » [C, p. 121].

Considérant que son père désire par dessus tout stimuler son imaginaire, Toshiko participe à prolonger la projection de la possibilité de cet adultère⁴⁷ au sein de sa pensée. On peut se demander « pourquoi Toshiko avait soudain vendu la mèche, si elle l'avait fait de sa propre initiative, si ce n'était pas plutôt Ikuko qui l'y avait incitée » (C, p. 123). Chose certaine, à défaut d'employer l'écriture à des fins manipulatrices comme l'a fait sa

⁴⁶« " Dis-moi, papa, tu sais où va maman? Commença-t-elle [Toshiko] dès que nous fûmes à table. - Je n'en sais rien, et je ne tiens d'ailleurs pas à le savoir, lui dis-je. - À Ôsaka ", m'assena-t-elle sans détour, en scrutant ma réaction. " À Ôsaka? " [...] " Tu veux plus de détails? " ajouta-t-elle, et comme je craignais qu'elle n'enchaîne si je gardais le silence, je tentai de détourner la conversation : " Je m'en passe fort bien. Mais comment se fait-il que tu saches tout ça? - C'est moi qui leur ai indiqué cette maison. M. Kimura m'a demandé si je ne connaissais pas un endroit, hors de Kyôto où on pourrait les remarquer mais pas trop loin, alors je me suis renseignée auprès d'une amie très 'après' qui est bien au fait de ce genre de chose ", dit-elle, avant de me proposer un verre de Courvoisier » (C, p. 120-121).

⁴⁷« Mais pour être tout à fait franc, j'avais eu un choc en l'entendant me balancer tout d'un coup ce à quoi, bien que l'ayant imaginé, je m'étais efforcé de ne pas penser. Je dois reconnaître avoir ignoré que l'endroit se trouvait à Ôsaka. Quel genre de maison était-ce? Une auberge convenable? Une maison de rendez-vous? Ou encore un endroit bien moins fréquentable, style " enseigne de source thermale "? [...] J'essayai de ne pas y penser mais mes yeux surgissaient malgré moi des images de cette maison, de l'ambiance qui régnait dans les chambres, je les voyais couchés tous les deux. [...] " Je me suis renseignée auprès d'une amie très 'après' " ? - Sans trop savoir pourquoi, je me représentai une chambre carrée délimitée par des murs comme on en trouve dans des locations minables, et les imaginai non sur des futon, mais sur un lit. Bizarrement, il me semblait préférable qu'ils soient sur un lit, plutôt que sur des futon dans une pièce à tatami. Des moyens très artificiels - " des moyens bien plus sordides que la possession " : me venaient à l'esprit toutes sortes de positions, de façon [sic] de placer bras et jambes » (C, p. 122-123).

mère, Toshiko emploie la parole avec une efficacité telle qu'elle pourrait expliquer l'ACV du professeur qui survient peu de temps après. Après cet accident, Toshiko aide son père à réaliser pleinement son fantasme. Confiné à son lit, celui-ci n'est plus apte à rédiger son journal ce qui ne l'empêche pas de continuer à lire celui de sa contrepartie avec un peu d'aide. En effet, Ikuko « [pressentit] que Toshiko avait manœuvré quelque chose » (C, p. 166) en apprenant que sa fille s'était arrangée pour être seule avec son père⁴⁸. Lors du retour a posteriori sur cet épisode, Ikuko reconstitue en détail cette manigance avec la confiance d'avoir rétabli les faits :

Je me rappelai alors que dimanche dernier (24 avril), j'étais déjà sortie dans l'après-midi sur les conseils de Toshiko. Ne s'était-elle donc pas attelée à la tâche ce jour-là? Dès le samedi 23 au matin, quand il s'était retrouvé seul avec moi, le malade avait marmonné « Jou-na, jou-na », pour me signifier qu'il souhaitait le lire. Qui pourrait alors affirmer que dans l'après-midi du 24, pendant mon absence, il n'a pas proféré les mêmes mots devant Toshiko et Mlle Koike (qui était peut-être aussi partie au bain à ce moment-là, mais la bonne dit ne pas se le rappeler avec certitude)? Comme je faisais la sourde oreille, le malade aurait imploré Toshiko. - Il fallait bien admettre que c'était parfaitement plausible. Je n'ai jamais parlé de mon journal à Toshiko. Mais que ce soit ou non par l'intermédiaire de Kimura, elle en aura sans doute eu vent, et elle aura immédiatement compris de quoi il retournait si le malade lui en a parlé. « Commode », aura dit le malade en montrant du doigt la direction du séjour. Toshiko s'y rend alors et, fouillant dans les tiroirs de la commode, découvre que le journal ne s'y trouve plus. « J'y suis, elle l'a sûrement monté à l'étage », dit-elle, et elle va le chercher en haut. Telle est la scène que je me représentais. - Quoi qu'il en soit, ils savaient dès dimanche dernier que mon journal se poursuivait après le 17. Et aujourd'hui, ils ont découvert que j'avais pris la précaution de relier les feuillets en deux cahiers, l'un demeurant en bas, l'autre caché en haut... - Ainsi, tout s'expliquait [C, p. 169-170].

⁴⁸« Je me dirigeai dans la cuisine pour interroger la bonne. Cet après-midi, pendant que j'étais sortie, quelqu'un était-il monté au bureau à l'étage? La réponse me surprit : " Oui, Mademoiselle. " D'après la bonne, un quart d'heure après mon départ, Mlle Koike était partie au bain, et presque aussitôt, Toshiko était montée, pour redescendre à peine deux ou trois minutes plus tard et regagner la chambre du malade; " Je crois qu'elle a parlé avec Monsieur ", ajouta-t-elle. Mais le malade n'était-il pas en train de ronfler, m'étonnai-je. " À ce moment-là, les ronflements avaient complètement cessé, dit-elle. Après avoir discuté un moment avec Monsieur, Mademoiselle est remontée, puis redescendue aussitôt. Ensuite seulement Mlle Koike est revenue du bain. " Je lui dis que quand j'étais rentrée en fin d'après-midi, le malade ronflait toujours. " Les ronflements s'étaient arrêtés pendant votre absence, et ont repris juste avant votre retour ", me répondit-elle » (C, p. 167-168).

Ne pouvant plus lire la contrepartie du mari, Ikuko s'est employée à combler cet espace laissé vacant. Les temps de verbe utilisés dans cette reconstitution, le conditionnel passé et le futur antérieur, établissent un raisonnement par abduction. Bien que cela s'explique du point de vue de l'organisation narrative, comment Ikuko peut-elle justifier avoir poursuivi l'écriture de son journal malgré l'impossibilité apparente de son mari d'en faire la lecture? Il s'agirait plutôt pour elle de poursuivre leur jeu jusqu'à la fin :

« Jou-na, jou-na » : c'est son journal qui semble le tracasser. « Tu veux écrire dans ton journal? Mais tu ne peux pas encore », lui dis-je, ce à quoi il répond « Non », en secouant la tête. « Non? Ce n'est pas de ton journal que tu veux parler? » lui ai-je demandé. « Ton journal », me dit-il. « Mon journal? » Il acquiesce. « Tu... tu continues? » fait-il. « Mais je n'en ai pas! Tu le sais bien! », lui dis-je en feignant, non sans méchanceté, la surprise. Un faible sourire s'est alors dessiné sur ses lèvres, et il a acquiescé, comme s'il voulait dire : « D'accord, je vois. » C'est la première fois que le malade sourit, même imperceptiblement, mais c'est un sourire énigmatique dont je ne saisis pas bien le sens [C, p. 158].

Malgré qu'il soit peu plausible qu'une autre personne que Toshiko ait pu servir de complice au professeur, il demeure qu'Ikuko n'a pas été honnête sur ses intentions réelles. La valeur de son explication appartient au lecteur qui devra, à son tour, procéder à des abductions pour extraire une interprétation dans les replis du récit.

Hormis les efforts initiaux de Toshiko pour vivifier un désir entre sa mère et Kimura, aucun accord tacite ne semble lier les deux femmes. Toshiko ne serait-elle pas plutôt une complice implicite, rendue à la victimisation de sa mère afin de la ranger dans son camp? Ikuko rend compte que Toshiko

se méprend sur les rapports d'alcôve de ses parents, et semble persuadée que c'est son père et non sa mère qui a une nature lubrique. Alors que les excès en la matière sont dangereux pour sa mère, de constitution fragile, son père l'obligerait à se plier à ses désirs et se livrerait à des jeux bizarres, pervers, insensés, auxquels elle serait contrainte de se prêter bien malgré elle (à dire vrai, c'est moi qui me suis arrangée

pour le lui faire croire) [C, p. 56].

Depuis longtemps, Ikuko avoue simuler l'affection d'une maladie pulmonaire. Elle joue entre autres de ce mensonge pour abolir la plainte de son époux sur son propre état de santé. Celui-ci fait d'ailleurs état au début du roman « qu'elle [est] scrofuleuse et, de plus, atteinte de faiblesse cardiaque⁴⁹ ». De toute évidence, Ikuko avait aussi berné depuis longtemps sa propre fille. Si cela a pu servir à attirer la sympathie de son mari, il semble que cela ait servi aussi à gagner Toshiko à sa cause. Sa mère confie toutefois ne pas arriver « à comprendre la psychologie de Toshiko. Elle semble à la fois [l]'aimer et [la] détester, [...] mais ce qui est sûr en tout cas c'est qu'elle hait son père » (C, p. 56). La haine du père est le produit d'un conditionnement opérée par Ikuko afin d'attiser la sympathie de sa fille. Quant à cette part de haine envers elle, elle l'explique par « un complexe du fait de m'être inférieure en beauté et en allure, alors qu'elle a vingt ans de moins » (C, p. 57) mais aussi parce qu'« elle aimait en secret Kimura.⁵⁰ » Comme son époux, Ikuko devine que sa fille en sait davantage qu'il n'y paraît sans saisir pour autant la portée de cette connaissance. Avant de quitter son nid familial pour s'installer dans une maison à Tanaka Sekiden-chô, Toshiko va s'adresser à sa mère. Ikuko raconte :

Hier, quand, passant chercher ses dernières affaires, elle est venue me dire au revoir

⁴⁹« Or (et voilà justement ce qu'elle déteste me voir dire ou écrire sans détour), bien qu'elle soit scrofuleuse et, de plus, atteinte de faiblesse cardiaque, ma femme est en la matière d'une exigence pathologique » (C, p. 12).

⁵⁰« Je savais aussi qu'elle aimait en secret Kimura, et qu'elle ressentait de ce fait " une hostilité croissante à mon égard ". " Alors que les excès en la matière sont dangereux pour sa mère, de constitution fragile, son père l'obligerait à se plier à ses désirs ", croyait-elle, et en ce sens, elle s'inquiétait pour moi et haïssait son père, mais en voyant que, par une étrange fantaisie, son père avait décidé de nous rapprocher, Kimura et moi, ce que nous ne semblions refuser ni l'un ni l'autre, elle s'était mise à me haïr moi aussi. Je m'en étais très rapidement rendu compte. Mais j'avais également deviné que, bien plus sournoise encore que je ne peux l'être, et se sachant " inférieure en beauté et en allure à sa mère, alors qu'elle a vingt ans de moins ", sachant donc aussi que l'amour de Kimura se portait sur moi plutôt que sur elle, elle avait l'intention de me ménager pour ourdir tranquillement ses plans » (C, p. 189).

dans ma chambre, elle est partie en me lançant un avertissement : « Papa va te tuer. » C'était parfaitement inattendu de sa part à elle, adepte, comme moi, du silence. Elle semble secrètement craindre que l'affection pulmonaire dont je souffre ne s'aggrave ainsi et ne devienne vraiment sérieuse, ce pourquoi elle en veut à son père, mais son avertissement m'a paru étrangement empreint de malveillance, venimeux et sarcastique. Je n'ai pas eu l'impression qu'il traduisait l'affection d'une fille inquiète pour sa mère (C, p. 56-57).

Quelle est la nature de cet avertissement? Ikuko propose une hypothèse dans la troisième partie du roman :

Chaque nuit, elle a dû épier le spectacle qu'offrait notre chambre éclairée par cette lampe – le poêle ronflait, si bien qu'elle a pu sans mal dissimuler le bruit de ses pas, – et on peut donc aisément imaginer qu'elle a dû observer dans ses moindres faits et gestes son père éprouvant une infinie jouissance à me mettre nue et à me faire prendre toutes sortes de positions. Et dans ce cas on peut également supposer qu'elle a dû en parler à Kimura. La justesse de ces suppositions m'a été confirmée par la suite, mais je m'étais déjà représenté l'essentiel en lisant le journal de mon mari le 14. Toshiko avait su avant moi que mon mari me devêtait pour faire de moi son jouet, et en avait sans doute informé Kimura (C, p. 188).

Contrairement à celui de ses parents, le voyeurisme de Toshiko ne se pratique pas par l'intermédiaire des journaux intimes. L'écriture ne lui sert pas à influencer le cours des événements. Elle agit plutôt sur le monde physique par le regard, l'action et la parole. Mais puisque la narration n'implique qu'indirectement Toshiko, les actions de celle-ci sont abstraites, d'où la difficulté de saisir ses intentions profondes. Compte tenu que le lecteur est confiné à l'élaboration d'hypothèses pour prolonger sa compréhension du récit, serait-il possible que Toshiko ait, elle aussi, lu le journal de son père? Comment peut-on expliquer autrement qu'elle ait donné suite à ses espérances en organisant le rapprochement entre Kimura et sa mère? Pour ce qui est de l'avertissement donné à sa mère, est-il possible qu'il soit relié à la révélation accidentelle de l'existence du journal

d'Ikuko survenue trois jours auparavant? Si tel est le cas, Toshiko a pris conscience des manigances de sa mère et s'en est libérée. Chose certaine, son comportement est inspiré par la jalousie à l'encontre de sa mère parce qu'« elle aimait en secret Kimura » (C, p. 189). Contrairement à son père, la réalisation de son sentiment se prolonge au delà de l'adultère de sa mère. « Le plan de Kimura consiste à épouser Toshiko quand le moment paraîtra propice, de manière que, les formes étant ainsi respectées, nous puissions vivre tous trois dans cette maison » (C, p. 196), écrit Ikuko à la fin du roman. Est-ce possible que Toshiko envisageait explicitement la mort de son père? Oui, si cela lui permet de se rapprocher de Kimura, même si cela doit reconduire la même dynamique que viennent de subir ses parents. En quelque sorte, Toshiko prend la place laissée par son père « afin de sauver les apparences » (C, p. 196).

3.4.3.2 La participation de Kimura

Lorsqu'au début de récit, Ikuko ne se montre pas ouvertement intéressée par Kimura, son mari constate promptement qu'il pourrait employer ce dernier afin de stimuler sa propre jalousie. Après l'avoir retenu à la maison pour organiser une autre soirée au cognac, il admet considérer sa présence utile, voire nécessaire, à l'épanouissement de son désir. Il écrit :

Dans quel but ai-je ce soir encore retenu Kimura? Je suis moi-même surpris par mes propres émotions. Alors que l'autre soir déjà, le 7, je ressentais une vague jalousie (peut-être pas si vague que cela) à l'égard de Kimura - non, en fait, cela remonte à plus loin, à la fin de l'année dernière -, ne dirait-on pas que, d'un autre côté, j'en jouis secrètement? Depuis toujours, éprouver de la jalousie déclenche en moi des pulsions. C'est pourquoi en un certain sens ce sentiment est pour moi une nécessité et une jouissance. Ce soir-là, en me servant de la jalousie que je ressens envers Kimura, j'ai réussi à donner du plaisir à ma femme. Il m'a donc fallu

admettre que, désormais, notre couple ne saurait continuer à mener une vie sexuelle satisfaisante sans cet indispensable stimulant qu'est devenu Kimura [C, p. 27].

Au delà de la collégialité universitaire, la complicité avec Kimura n'était jamais allée aussi loin que lors des soirées de beuverie au domicile des époux. Lorsqu'Ikuko sombre une première fois dans l'inconscience après une consommation excessive d'alcool, son mari réclame l'aide de Kimura pour la conduire dans son lit. Ce faisant, le corps nu d'Ikuko est offert sans pudeur à Kimura. Cette ouverture à la tentation est réciproque, comme en témoigne une proposition inattendue du son futur gendre qui s'offre de trouver un appareil Polaroid : « L'un des amis de Kimura dispose d'un appareil et de films. " Je peux les lui emprunter, si ça peut vous être utile ", me dit Kimura » (C, p. 51). En comparaison avec la lampe fluorescente qu'emploie le professeur pour contempler le corps léthargique de sa femme, l'usage d'un appareil photo avec développement instantané est une nette évolution technique pour stimuler ses activités sexuelles. De plus, comme le fait savoir Yoshinori Shimizu⁵¹, la photographie permet de capturer la beauté du corps de Ikuko et d'en préserver l'image, ce qui aurait permis d'assouvir pleinement son désir. Tenant compte de la nécessité de partager les fruits de son érotisme avec sa femme, il décide toutefois d'utiliser un appareil photo plus conventionnel. Se voyant confié le

⁵¹« Ce désir de prendre des photos de ce genre n'est rien d'autre que le désir de posséder la beauté de la vie en perpétuel changement, l'aspect de l'instant en tant que " chose " comme l'a exprimé Susan Sontag dans " Meurtre en douceur " (cf. *La Photographie*), rien d'autre que le désir de posséder l'objet après l'avoir acculé à " une mort dorée ". Mais si c'est là une possession définitive, l'histoire du désir en soi prend fin avec cette possession. La possession est, dans tous les sens du mot, la mort du désir, la mort de l'histoire.

Ce que Tanizaki a choisi pour prolonger son histoire, c'est d'éviter ou de retarder l'accomplissement du désir, c'est-à-dire qu'au lieu de se rapprocher de la possession, il a plutôt choisi de s'en éloigner. Ne se satisfaisant pas de la seule possession secrète de photos de sa femme nue, le professeur, à partir du moment où il les montre à une tierce personne, voit les limites de sa possession disparaître et commencer à flotter en tant que produit d'une imagination relative que l'on ne peut fixer : ceci est-il à moi ou à cette tierce personne? » Shimizu, Yoshinori (2001 [1970]), « Paradoxe de la réalisation et de la possession », *Europe; revue littéraire mensuelle*, traduit du japonais par Noriko Nakamura, Paris, Les Éditions Denoël, vol. 79, n°. 871, p. 99.

développement de la pellicule, Kimura est témoin des clichés obtenus par son futur beau-père. « Tant pis si les clichés sont vus, à condition que ce ne soit que par vous » (C, p. 66-67), lui dit-il. Si, selon Shimizu, le partage des photographies est une stratégie pour prolonger le récit, il s'agit surtout de ne pas trahir l'image fuyante qu'Ikuko doit incarner selon l'esthétique de l'ombre. De plus, le geste du mari a une importance symbolique, car en offrant à Kimura de voir les photographies, c'est sa femme qu'il donne en partage.

Mais Kimura exige bien davantage que le partage d'Ikuko. Il œuvre à la posséder entièrement en forçant la scission du couple à la toute fin de la deuxième partie. Ikuko en fait ouvertement état : « Kimura, qui fait preuve d'une sorte de sixième sens pour ce genre de choses, avait prédit depuis longtemps, sans avoir l'air d'y toucher, que la ruine physique de mon mari était proche » (C, p. 195). Pour ce faire, il fallait bien que le couple Kimura-Ikuko innove afin d'augmenter la stimulation qui allait précipiter la chute du professeur. Ikuko décide alors d'organiser leurs rencontres à même le domicile du couple. Elle explique comment se font ces rendez-vous :

« Quand vous arriverez, attendez dans le jardin jusqu'à ce que je vienne vous retrouver en passant par la porte de service. Ne sonnez surtout pas à l'entrée. Si vous ne me voyez pas arriver, cela signifiera qu'il y a empêchement, auquel cas je vous demande de vous retirer » : voilà ce que je lui ai répondu au téléphone, en parlant le plus bas possible. Un quart d'heure plus tard, j'ai entendu des bruits de pas furtifs dans le jardin [C, p. 154].

Trois jours plus tard, le 22 avril, Ikuko écrit : « À 11 heures pile, j'entends des pas dans le jardin » (C, p. 159). Le 25 avril, le journal indique à nouveau : « à 11 heures, j'entends des pas dans le jardin » (C, p. 164). Il en va de même du 28 au 30 avril où le détail de ces rendez-vous se limitent à l'expression « [...] à 11 heures, j'entends [...] » (C, p. 164).

L'heure du rendez-vous devient pour le mari une appréhension conditionnée. Or, cela n'aurait pu avoir l'efficacité espérée sans qu'il n'ait pu lire le journal de son épouse, ce qui renforce l'hypothèse d'une implication active de Toshiko.

Pour Ikuko, la fréquentation de Kimura lui permet de résoudre une énigme qui s'est posé à elle lorsqu'elle était victime d'hallucinations causées par son ivresse au cognac. C'est en effet à ce moment que le désir de Kimura est apparu aux frontières de sa conscience, heurtant ainsi le dogme de ses valeurs traditionnelles :

Jamais mon mari ne m'avait donné pareil plaisir. Cela n'avait absolument rien à voir avec ce qu'il me faisait goûter depuis vingt et quelques années que nous avons des rapports conjugaux, quelque chose de parfaitement tiède, inaccompli, et qui me laissait un arrière-goût des plus déplaisants. Rétrospectivement, il m'apparaissait que ça n'avait pas été de vrais rapports sexuels. Voilà ce que ça devait être, un véritable rapport. Et c'était M. Kimura qui me l'avait révélé [C, p. 43].

Jacques Fontanille dirait que la manifestation onirique de Kimura apparaît comme un éclat de lumière dans la pénombre de ses mœurs sexuelles conservatrices⁵². Elle répondrait au désir latent de réformer les traditions qui lui sont imposées. Depuis qu'elle est survenue, un doute s'est installé. Qui, de la présence imaginaire de Kimura ou de l'emprise réelle de son mari était responsable de l'extase d'Ikuko? Contrairement à son

⁵²« Au-delà ou en deçà de la manifestation lexicale, c'est un parcours véridictoire complet qui s'organise dans les jeux de l'ombre et de la lumière : la lumière crue affiche l'*évidence* du monde sensible, la pénombre, en lui ôtant son paraître le plus immédiatement perceptible, le renvoie au *secret*, et la lumière affaiblie et filtrée le rend à son *authenticité*. Rapporté au modèle traditionnel de la véridiction, ce parcours ne serait rien d'autre qu'un aller et retour entre la vérité et le secret. Mais deux paramètres viennent compliquer le processus.

Tout d'abord, le doute fait naître l'hypothèse d'une possible illusion : l'éclat entrevu, la lueur fugitive, inattendus ou improbables, sont provisoirement suspectés de n'être qu'une invention des sens abusés, c'est-à-dire un paraître sans être.

Ensuite, le rapport entre l'être et le paraître s'est inversé entre la phase initiale et la phase finale : sous la lumière crue, c'est le paraître qui manifeste l'être, suscitant ce que nous avons appelé l'effet d'"évidence"; sous la lumière atténuée et noyée dans l'ombre, c'est l'être (matériel, profond, chromatique, notamment) qui vient authentifier le paraître. En lumière crue, le paraître spécifie (au sens hjelmeslévien) l'être; en lumière filtrée, l'être spécifie le paraître. » Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible, op. cit.*, p. 180-181.

époux, Ikuko ne se satisfait pas des incertitudes. La spontanéité de cet éclat onirique impose des hypothèses dont elle s'applique à éprouver la potentialité. La fréquentation de Kimura s'avère en outre nécessaire afin de renouer avec le sentiment originel : « Parce que j'avais envie de toucher son corps nu dans la lumière du jour, sous les rayons de soleil resplendissants de santé, à un moment où je ne suis nullement sous l'emprise de l'alcool » (C, p. 107), explique-t-elle tout en déplorant qu'« à l'instant crucial, celui où nous nous étreignons peau contre peau, je sombre toujours dans l'ivresse » (C, p. 107). Dans ce contexte, l'ivresse n'a rien à voir avec celle que lui procure le cognac. Il s'agit effectivement de ce lieu d'indétermination inaliénable qui ne peut se résoudre que par la consommation de l'adultère⁵³. La véritable distension au sein du couple se situe bel et bien à un niveau où le mari profite de la lumière pour jouir des jeux d'ombres ainsi créés alors qu'à l'opposé, sa femme s'engage à les dominer. Par l'expérience de ce désir naissant pour Kimura, celui du conjoint décline de manière inversement proportionnelle. Ikuko n'est donc aucunement exaltée par les ambivalences⁵⁴, elle les emploie à dessein comme elle incarne les valeurs de l'ombre sans toutefois souhaiter se soumettre à elles.

À propos de sa fille, Ikuko se demande « dans quelle mesure s'était-elle mise d'accord avec Kimura pour jouer les intermédiaires entre nous? » (C, p. 189). La concession de Kimura lors de la première soirée de beuverie n'a pu se faire sans heurt si Toshiko ressentait de l'affection pour son fiancé. Sa jalousie pourrait en outre expliquer son absence lors des soirées subséquentes. Malgré tout, son affinité avec Kimura l'engage à contribuer à installer un lien de confiance avec son père. En effet, lorsque celui-ci se

⁵³« [...] c'est le 25 mars que l'ultime barrière entre nous [Kimura et Ikuko] est tombée » (C, p. 193).

⁵⁴« J'éprouvais autant d'amour que de haine pour mon mari, mais ces temps-ci, j'incline de plus en plus vers la seule haine » (C, p. 109).

demande comment Kimura a pu deviner son intérêt à prendre des photographies⁵⁵, l'implication de Toshiko pourrait être mise en cause. Or, si l'appareil Polaroid profite indirectement à Kimura, il en va autrement pour Toshiko qui découvre les photographies de sa mère dans un livre que son fiancé lui a prêté. Cette anecdote s'avère être mimétique puisque le professeur a lui aussi glissé des photographies dans son journal à l'intention de sa femme. Pour sa part, celui-ci dévoile, entre autres raisons, vouloir « faire éprouver ainsi la plus extrême humiliation, et voir jusqu'où elle pourra continuer à ne faire semblant de rien » (C, p. 60). C'est du moins la réaction qu'a Toshiko lorsqu'elle voit les images⁵⁶. Consciente de la situation et afin de ne pas se compromettre, Ikuko la laisse « imaginer les raisons pour lesquelles [son père la] faisait dormir ainsi, prenait de pareilles photos et les avait fait développer par M. Kimura au lieu de s'en occuper lui-même » (C, p. 80). En l'invitant à imaginer une explication aux événements, Toshiko est amenée à stimuler sa propre jalousie envers sa mère. En plus d'être humiliée à la vue de ces photographies qui trahissent un rapport intime avec son fiancé, Toshiko se sent « inférieure en beauté » (C, p. 57). Sans le savoir, cette rivalité avec sa mère est réciproque. Celle-ci écrit :

Si Toshiko était jalouse de moi, j'éprouvais intérieurement une assez violente jalousie à son égard. J'ai pourtant pris grand soin de n'en rien laisser paraître, et me suis gardée d'en rien dire dans mon journal. Cela tient bien sûr à ma nature sournoise, mais je voulais surtout préserver mon amour-propre, persuadée que

⁵⁵« En l'entendant, une idée me traversa aussitôt l'esprit, mais comment avait-il deviné que je serais content de savoir qu'il existait un appareil de ce genre? C'est très étonnant. Je suis bien obligé de croire qu'il est parfaitement au courant du secret que nous partageons, ma femme et moi. » (C, p. 51)

⁵⁶« Toshiko est arrivée dans la matinée en l'absence de mon mari : " Je voudrais te parler ", me dit-elle. Elle avait l'air grave. Je lui ai demandé ce qui se passait. " J'ai vu hier des photos de toi chez M. Kimura ", me dit-elle en me regardant dans les yeux. Comme je ne voyais toujours pas ce qu'elle voulait dire, je lui ai posé la question " J'ai toujours été de ton côté, alors dis-moi la vérité ", répondit-elle. La veille, devant emprunter un livre de français à M. Kimura, elle était passée chez lui. Il était absent, mais elle était entrée dans sa chambre et, ayant pris le livre en question dans sa bibliothèque, elle avait découvert plusieurs photos de format standard glissées entre les pages » (C, p. 79).

j'étais de surpasser de toute façon ma fille. En outre, je redoutais plus que tout que mon mari sache que j'avais des raisons d'être jalouse d'elle - autrement dit que Kimura aurait pu être aussi amoureux d'elle [C, p. 190].

Ikuko s'inquiète surtout de ce qu'elle ignore. La nature de l'accord entre Kimura et Toshiko lui demeurant inconnu, elle se questionne sur l'ampleur de son emprise sur son amant et maintient un doute sur la confiance qu'elle peut lui accorder :

Si par exemple elle a choisi de louer cette chambre à Sekiden-chô, ce n'est sans doute pas seulement parce qu'elle était excédée des scènes éclairées par la lampe fluorescente; probablement avait-elle pris en compte dès le début que le logement de Kimura se retrouverait ainsi à proximité. Mais l'idée lui a-t-elle été suggérée par Kimura, ou y est-elle parvenue seule? Kimura prétend que Toshiko a tout manigancé sans lui demander son avis, que lui n'a fait qu'en profiter, mais qu'en est-il en réalité? Sur ces questions-là, je ne lui fais toujours guère confiance [C, p. 190].

Serait-il possible que Kimura entretienne parallèlement une liaison avec Toshiko? C'est ce que laisse entendre Ikuko à la fin de la troisième partie alors qu'elle se questionne sur la chambre à Ôsaka trouvée par Toshiko : « N'a-t-elle pas eu elle-même recours à cette auberge avec quelqu'un, et ne continue-t-elle pas à la fréquenter? » (C, p. 196). Même s'il est difficile de prouver cette hypothèse, Ikuko indique faire « tout ce que M. Kimura [lui] demandait » (C, p. 132) par crainte de perdre son intérêt. Est-il possible que celui-ci ait profité du fait que le corps d'Ikuko « ignore le refus » (C, p. 124) et qu'il « accueillera le tentateur avec joie » (C, p. 124) pour imposer sa volonté? En outre, est-il possible que Kimura ait profité de l'attirance aveugle que lui voue Ikuko pour attiser la jalousie de Toshiko et ainsi stimuler son propre désir? C'est du moins ce que le professeur augure dès les premières pages du roman :

D'Ikuko ou Toshiko, laquelle l'attire? À sa place, il est certain que ce serait la mère,

bien qu'elle soit plus âgée. Mais je ne sais pas ce qu'il en est pour lui. Peut-être son objectif ultime est-il en fait Toshiko? Comme elle ne semble pas vraiment désireuse de l'épouser, essaie-t-il, dans un premier temps, de se concilier les bonnes grâces de la mère pour, avec son aide, faire changer d'avis la fille [C, p. 26-27]?

Bref, il est difficile de définir la motivation de Kimura dans cette histoire. Il est toutefois intéressant de soulever l'hypothèse qu'il aurait pu suivre un mouvement parallèle à celui du mari et chercher à son tour à épanouir son désir en instrumentalisant le sentiment de jalousie. Quoi qu'il en soit, en plus d'être « l'amorce d'une nouvelle situation perverse⁵⁷ », la conclusion du roman suppose la réincarnation d'un même modèle fictionnel.

3.5 Conclusion

La Clef trouve son intérêt dans sa configuration suggestive construite avec des fragments de journaux intimes. Le récit se révèle au lecteur aussitôt que celui-ci se saisit de la clef d'interprétation, celle-ci se constituant dans la valeur dialogique des journaux intimes. Umberto Eco parle du texte comme « un tissu de non-dit »⁵⁸. Chez Junichirô Tanizaki, on pourrait parler d'un tissu d'obscurité. L'emploi qu'il fait des différentes manifestations de l'ombre sont représentatives d'une expression culturelle nipponne. En présentant la dichotomie entre l'Occident et l'Orient, l'auteur dégage l'articulation d'une esthétique aux vertus progressistes. En effet, il propose que la modernité japonaise gagnerait à se mettre en évidence en empruntant les attributs de la lumière auxquels il associe l'Occident. Roland Barthes décrit ainsi comment la littérature doit opérer avec cette

⁵⁷Cecchi, Annie, « Perspectives multiples, voyeurisme et mise en abyme », *loc. cit.*, p. 441.

⁵⁸Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 62.

esthétique : « Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre *clair-obscur*.⁵⁹ » Tanizaki exploite la considération sémiotique de l'ombre de sorte que son efficacité repose sur une application parcimonieuse de ses effets. Car l'ombre, comme absence, ne peut réellement stimuler l'imaginaire qu'en étant contextualisée.

Étant donné l'universalité des lois régissant la perception, les jeux d'interprétation du couple d'auteurs font la démonstration de certains traits propres à la lecture. À l'instar des appréhensions de lecture du mari et de la femme, les actions des quatre acteurs du récit ne sont en réalité que des projections interprétatives. Leur portée ne dépend que de l'instance narrative qui, en tant que grande organisatrice du récit, dirige la portée du sens. Quant à leur efficacité, elle dépend de leur potentiel de subversion qui ne peut s'opérer que dans ses indéterminations. Barthes affirme à cet égard que « le plaisir du texte ne fait pas acception d'idéologie. *Cependant* : cette impertinence ne vient pas par libéralisme, mais par perversion : le texte, sa lecture, sont clivés. Ce qui est débordé, cassé, c'est *l'unité morale* que la société exige de tout produit humain.⁶⁰ » Dans l'expression des contrastes, l'ombre révèle que les forces antagonistes du désir et de la fuite alimentent l'ébranlement sémantique. La première cherche l'abolissement de l'indéterminé tandis que la seconde veut son maintien. La conclusion du récit en fait une démonstration éloquente bien que radicale : le mari trouve la mort dans l'accomplissement de son désir alors qu'Ikuko s'apprête à perpétuer la dynamique du couple avec Kimura. L'application

⁵⁹Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁰*Ibid.*, p. 44-45.

de ces forces enrichit indéniablement la réflexion sur le phénomène de la lecture. Toutefois, si la notion de désir peut s'appréhender dans une théorie de l'érotisme, celle de la fuite devra être approfondie ultérieurement afin d'en dégager des éléments d'universalité. Est-elle réellement subversive, constante et insaisissable comme le suggère la personnalité d'Ikuko?

4 *Trou de mémoire*

En cela, je reconnais que je procède mentalement comme ceux de ma race, et que j'ai tendance, trop souvent, à substituer à la raison un système séméiologique de remplacement.¹

Rachel m'a prié de vous saluer en me disant que la seule mention de son nom vous rappellerait des souvenirs... Lesquels? Je le devine un peu depuis que je récapitule, au passé défini, les ellipses et les notations allusives que j'ai retenues des propos de Miss Rachel Ruskin [*T*, p. 12].

Le texte s'écrit continuellement dans le texte ou le long des marges d'un autre texte. Le moi est un intertexte, la conscience du moi un commentaire désordonné – marginalia parfois indiscernable mais pourtant toujours formante, instauratrice. Le fini est bordé délicatement par son propre infini; c'est comme si une ombre lumineuse enveloppait la lumière assombrissante de l'intelligence.²

4.1 Introduction

Trou de mémoire incarne une volonté de transformation du réel. Sa structure fragmentaire traduit la condition sociale du Québec. Sa forme oppose des disciplines contraires, tels les arts et les sciences, à des fins heuristiques. Umberto Eco soutient à cet effet que la relativité d'Einstein a permis la réunion de ces différentes disciplines sur une base commune afin de saisir une réalité mobile aux perspectives multiples³. Les personnages de *Trou de mémoire* portent les différentes facettes d'une unité polysémique où chacun d'eux trouve son double ou son contraire dans le roman. Leurs voix narratives se contestent mutuellement et complexifient une structure livresque qui résiste à une analyse

¹Aquin, Hubert (1993 [1968]), *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, p. 4. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *T*, suivi du numéro de la page, et placées dans le corps du texte.

²*Idem* (1982 [1976]), « Le texte ou le silence marginal? », *Blocs erratiques*, Montréal, les Quinze, collection. « Québec 10/10 », p. 271.

³« Mais qui dit convergence, ne dit pas parallèle. C'est ainsi que l'œuvre en mouvement peut être simultanément le reflet non d'une mais de plusieurs situations épistémologiques opposées contradictoires, ou jusqu'ici inconciliées. Et de fait, si l'ouverture et le dynamisme se rattachent, comme nous venons de le voir, à l'indétermination et à la discontinuité de la physique quantique, ils vont maintenant nous apparaître comme des illustrations de certaines situations einsteiniennes. » Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 33.

linéaire. Il incombe au lecteur de tisser le sens avec rigueur : le qualificatif « tissu d'art » (*T*, p. 57) utilisé dans le roman est, par ailleurs, évocateur. La logique permettant la résolution de cette énigme littéraire a été inspirée du genre policier, une forme romanesque présentée par le protagoniste-écrivain Pierre Xavier Magnant comme étant la plus importante de l'histoire littéraire. Elle exige l'investissement du lecteur dans ses capacités d'enquêteur afin de parvenir à la résolution de l'énigme de l'œuvre. Les stratégies de subversion demeurent nombreuses. La référence au tableau de Holbein, *Les Ambassadeurs*⁴, est symptomatique d'une telle approche qui encode son propre mystère en avant-plan. Cette œuvre contient une anamorphose, une image déformée qui oblige son spectateur à l'observer virtuellement afin d'en comprendre la signification. Une telle disposition met en abyme l'interprétation du trou de mémoire. Pour Magnant, cela relève d'une réalité intolérable représentée par le meurtre de son amante Joan Ruskin. Le recul exigé pour la compréhension de ce roman d'Hubert Aquin permet d'accéder à une vision d'ensemble du projet révolutionnaire de l'auteur. La symbolique du récit de Pierre X. Magnant traduit la réalité sociale des peuples colonisés affligés d'une amnésie culturelle qu'ils subissent depuis qu'ils sont dominés par une autre puissance. La révolution d'Aquin se situe dans cette violence qui renverse un paradigme institué. C'est avec cette même violence que le lecteur doit se dégager de la réalité aliénante d'une lecture

⁴« Le " Mystère des deux Ambassadeurs " de Holbein a été réalisé en 1533. Le tableau a été peint en Angleterre, où l'artiste s'est installé définitivement en 1532. Le tableau représente deux ambassadeurs français, Jean de Dinteville et Georges de Selve; les deux ambassadeurs sont représentés grandeur nature devant un rayonnage recouvert d'un tapis oriental. Le pavement est un dallage de marbre incrusté reproduisant la mosaïque du sanctuaire de Westminster. Dinteville est vêtu d'une large veste fourrée, à manches bouffantes. Le poignard qui pend à son côté indique son âge : il a vingt-neuf ans. Les deux ambassadeurs, selon un grand historien de l'art, " se dressent comme les supports des armes de la mort, surchargés de Vanités. Combiné comme un blason, le tableau acquiert une noblesse hiératique... " La présence secrète de la mort, figurée par l'anamorphose étrange d'un crâne, confère un aspect tragique à cette œuvre. *Note de l'éditeur.* » (*T*, p. 148)

traditionnelle pour adopter une lecture libératrice. Pour en comprendre le procédé, il sera avisé de rendre compte du contexte de production, celui-ci nécessitera par ailleurs un regard sur la pensée de l'auteur qui est intimement liée à son œuvre. Puis, il faudra soulever la nature de cette amnésie culturelle et en quoi elle affecte le récit en tant qu'absence ontologique avant de finalement constater comment la démarche révolutionnaire devrait la résorber.

4.2 L'auteur en train d'écrire

4.2.1 La vie, l'œuvre et l'engagement

Hubert Aquin se déclare intimement lié à son pays auquel il se réfère dans sa forme immatérielle, une culture qui s'exprime dans le contexte social et politique de la Révolution Tranquille. « Au fond, ce qui m'attire le plus c'est ce pour quoi je sacrifierais beaucoup tout de suite – c'est la politique⁵ », indique-t-il à propos de son orientation intellectuelle avant de préciser : « Je suis intéressé par tout ce qui touche à l'organisation communautaire humaine beaucoup plus, je crois, que par les raffinements de la recherche littéraire.⁶ » La littérature qu'il s'applique à produire n'a de sens que dans l'action collective. Aux écrivains promoteurs de l'identité sélective, apatrides volontaires et autres « citoyens du monde », il donne cette leçon :

L'axe du pays natal coïncide implacablement avec celui de la conscience de soi. Je ne crois plus à l'immunité scripturaire qui dispense l'écrivain – engagé exclusivement dans son œuvre – d'habiter son pays. Il est stérile de n'utiliser son propre pays que par tranches de vie qui, par leur statut anthropologique, établissent nettement le déracinement de l'écrivain. Dans cette voie, l'écrivain finit par conférer à son expérience « intérieure » un statut d'exception, ce qui revient à

⁵Aquin, Hubert (1999 [1992]), *Journal*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 171.

⁶*Ibid.*, p. 171.

l'éviscérer d'avance quand il ne se trempe pas lui-même dans un bocal de formol tel un spécimen de tourte triste, espèce d'oiseaux en voie de disparition – comme nous! Dans un pays en gestation ontologique, la vocation d'écrivain ne peut demeurer inchangée, non plus qu'être poursuivie, même avec courage, selon les catégories futiles du sublime et de l'important.⁷

Aquin s'inspire de la pensée de Sartre qui disait des sociétés féodales et capitalistes qu'elles aliènent les hommes. Que la considération d'Aquin pour son appartenance culturelle l'ait inspiré n'est donc pas le signe de déracinement élitiste. Il est pour lui inévitable que la qualité de son écriture est un symptôme identitaire. L'expérience de l'homme contribue à la richesse du terreau social dans lequel il plonge ses racines. Inversement, « le collectif agrandit le moi et transforme la perception du réel.⁸ » Il souhaite par ailleurs « dépayser [son] lecteur par [son] propre enracinement⁹ », par la « rencontre positive entre un idéal esthétique personnel exigeant et un destin collectif problématique¹⁰ ». Le pays n'est pas une masse de fragments qu'on peut évoquer à la pièce mais bien une réalité signifiante qui, si elle doit être changée, doit l'être totalement au nom de sa cohérence intégrale. Le procédé d'écriture doit donc être davantage qu'une activité ludique. Il est un passage à l'acte compensatoire :

Un roman est pour moi une aventure intellectuelle absolument passionnante – une sorte de défi que je me sens forcé de relever avec élégance et force. S'il n'y avait pas cet aspect de difficulté intellectuelle et technique, je crois que je [ne] serais pas porté à faire de romans. C'est chez moi l'aspect proprement artistique du besoin d'écrire qui compte – car sans cela je m'exprimerais autrement sans trop de difficulté : par l'action, je veux dire.¹¹

L'engagement politique de l'écrivain n'a pas de limite quant à sa portée véritable. En

⁷*Idem* (1995 [1971]), « Profession : écrivain », *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 56-57.

⁸*Idem*, « Le texte ou le silence marginal? », *loc. cit.*, p. 270.

⁹*Idem*, *Journal*, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰De La Fontaine, Gilles (1977), *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Les Éditions Parti Pris, coll. « Frères Chasseurs », p. 44.

¹¹Aquin, Hubert, *Journal*, *op. cit.*, p. 143.

même temps, Aquin ne peut concevoir l'écriture autrement qu'au diapason d'un intérêt supérieur. Afin de se réaliser pleinement, l'expression de l'art doit être totale. La réalité sociale est formée de différents éléments inextricables qui ne peuvent se transformer sans qu'une action ne soit faite sur le socle commun qui les unit. Ce socle, c'est le matériau du langage que Roman Jakobson disait être « réellement les fondations mêmes de la culture. Par rapport au langage, tous les autres systèmes de symboles sont accessoires et dérivés.¹² » Le langage permet donc à Aquin de se lier intimement à son pays dans un même bouleversement : « Le Canada français a un problème révolutionnaire dont on trouvera des solutions linguistiques ou symboliques!¹³ » Il jugeait par le fait même nécessaire d'écrire une épopée « au second degré, intérieure, originelle¹⁴ » où « les réalités sont interchangeable¹⁵ ». Comme la révolution ne peut qu'être globale¹⁶, le roman doit trouver moyen de transmettre cette représentation totale. Pour Gilles De La Fontaine, l'épopée comble certaines lacunes structurelles du roman¹⁷ :

Par ailleurs, dans la mesure où les éléments essentiels de l'épopée proprement dite – effacement du sujet et totalité – y font plutôt place aux éléments problématiques et incertains constitutifs du roman, l'œuvre Aquinienne se présente tout autant, voire davantage à tout prendre, comme une transposition sur le plan imaginaire d'une réalité politico-sociale trouble et traumatisante; transposition dont l'inspiration (soit la fonction émotive du langage), tend et aspire de tout le vibrant

¹²Roman Jakobson (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, éditions de Minuit, p. 28.

¹³« Mais j'ai l'esprit vide de tout ce qui ne me parle pas de cette liaison folle et dégradante entre mon pays réel et moi. Peut-être pourrais-je faire un roman dans cet axe d'obsession : quelque chose qui serait le bordel insurrectionnel [...] qui me gave à jamais de ce qui nourrit toutes mes pensées, toutes mes conversations. Alors – le seul niveau possible est celui du langage, du parler. C'est dans la langue que je peux forniquer ce pays maudit, irréel en tout sauf dans la langue par laquelle on le décrit! Irlande au second degré. Le Canada français a un problème révolutionnaire dont on trouvera des solutions linguistiques ou symboliques! » Aquin, Hubert, *Journal*, *op. cit.*, p. 247.

¹⁴*Ibid.*, p. 185.

¹⁵*Ibid.*, p. 185.

¹⁶« Quand on est engagé sur la voie de révolution, on ne peut la vouloir à demi et imparfaitement : la révolution au Québec. Et je cite une parole de Marcel Rioux, la révolution sera globale ou ne sera pas... » Aquin, Hubert, « L'existence politique », *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁷Comme la révolution ne peut se réaliser que totalement, le roman doit trouver moyen de tout englober.

éclat de l'écriture (soit la fonction poétique du texte), vers un thérapeutique redressement de cette situation collective (jouant ainsi sur la fonction référentielle toujours présente [...] même si progressivement effacée ou implicite).¹⁸

De La Fontaine soutient que l'épopée profite de son chevauchement du mythe et du réel. Le mythe est le récit fondateur d'une psyché qui rabat une situation collective au niveau intimiste. Plutôt que d'être confronté à la difficile entreprise d'expliquer la complexité du monde, Aquin préfère habiter un environnement narratif qui lui est familier : celui de sa conscience. Au risque d'assimiler son appartenance au monde à une démarche schizophrène, il a la conviction que son récit intérieur est chargé d'une logique implacable :

Tout en moi est vrai. Et par conséquent tout est épique, fait partie d'un « récit ». [...] J'élèverai toute ma vie à la hauteur d'une épopée : rien en moi ne m'est étranger. Je veux m'exprimer tout entier, me consumer tout entier dans une œuvre. [...] Ah, comme je veux comprendre : comme je veux me saisir tout à fait, vivre à plein, connaître la seule inspiration et retrouver l'élan germinal de ma genèse.¹⁹

Tout au long de son œuvre, la représentation propre de l'auteur demeure une constante, une figure inaliénable; tout tourne autour de lui. « L'écrivain ne parle que de lui!²⁰ », confie-t-il à son journal après avoir lancé une idée qui connotera l'ensemble de son œuvre :

Si je me dévoilais! Si, au fond, je racontais tout simplement l'histoire lamentable d'un homme impuissant, dégoûté, privé d'âme, épris de grandeur mais condamné à la réalité. L'histoire d'un homme qui vit toujours en dessous : qui rêve de transe, de possession, de voyage, et stagne sur place. L'histoire de l'écrivain qui peine pour trouver son histoire et qui vit en deçà de ce qu'il imagine.²¹

¹⁸De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, op. cit., p. 111.

¹⁹Aquin, Hubert, *Journal*, op. cit., p. 192.

²⁰*Ibid.*, p. 221.

²¹*Ibid.*, p. 220.

Son imagination dépasse sa capacité d'action par fragments que véhiculent ses personnages. En témoigne ce passage de *Trou de mémoire* qui a l'apparence d'une réinterprétation, par Pierre X. Magnant, des mots cités précédemment : « Le roman, d'ailleurs, c'est moi : je me trouble, je me décris, je me vois, je vais me raconter sous toutes les coutures, car, il faut bien l'avouer, j'ai tendance à déborder comme un calice trop plein » (*T*, p. 17). Aquin fait sienne la condition de son pays dans lequel s'anime un raisonnement égocentrique. Outre une implication intime dans la fiction, fusionner avec le monde lui importe tout autant. « Il faut que je sois de plus en plus conscient de cette découverte non écrite de la littérature moderne qui consiste à dire que les réalités sont interchangeable.²² » Par son inspiration épique, la sémantique intimiste est destinée à des répercussions collectives. Le récit originel devient genèse populaire transcendante. Guylaine Massoutre soulève l'existence de cette cohésion des univers de l'intime et du réel dans la préface de *Point de fuite* :

Le temps vécu et le temps du monde se rejoignent chez Aquin par l'acte de lecture, si présent à travers les références culturelles du texte : mémoire d'autrui sélectionnée, consommée, pointée, interpellée, glace sans tain dans laquelle se mire Narcisse qui s'aperçoit sans s'identifier. L'image traditionnelle de l'auteur, comme principe de cohérence et d'unité narratives, s'en trouve bouleversée : l'auteur du recueil se profile de texte en texte, comme le visiteur d'un palais vide, mettant en scène l'absence de sa mémoire et l'oubli comme une irrésistible tentation d'écriture.²³

Le « temps du monde » est la logique externe du monde consensuel et objectif dans lequel s'articule un « temps vécu », la logique interne de l'auteur. Pourtant, même si tout en lui est vrai, le monde extérieur lui impose le doute. L'auteur est un observateur affligé

²²*Idem*, *Journal*, *op. cit.*, p. 185.

²³Massoutre, Guylaine (1995), « Présentation. Du recueil à l'essai, ou la cohérence du disparate » dans Aquin, Hubert, *Point de fuite*, *op. cit.*, p. LVI.

d'une incertitude ontologique qu'il cherche à définir par un tâtonnement d'essais philosophiques et d'exercices de création littéraire se défilant sur une toile de fond autobiographique. « L'écriture intime et la présence autobiographique importante dans l'œuvre sont autant de gestes auxquels sur un autre plan répond la consignation polyphonique du souvenir²⁴ », note Massoutre à propos de cette figure de l'auteur qui définit en quelque sorte le dessein de *Trou de mémoire*. Le livre accueille indistinctement en ses pages les réflexions et expériences de vie d'auteurs dont Aquin mêle les pensées aux siennes. S'il semble y avoir paradoxe dans une considération égocentrique de la collectivité, c'est sans compter la condition aliénée de la personnalité concentrique d'Aquin habitée par un imaginaire béant qui transcende la nécessité de l'art et de la révolution au Québec.

4.2.2 Recherche d'un contexte

Le choix esthétique d'Aquin trouble jusqu'à la définition générique de l'œuvre. D'une part, « le texte ne s'y épanouit jamais en un univers " plein ", comme dans le roman traditionnel; d'autre part il n'ouvre pas non plus, avec cette prétention un peu naïve du Nouveau Roman, vers l'illustration quasi exclusive de son propre dispositif de production²⁵ », note René Lapierre. La particularité de *Trou de mémoire* réside dans sa finalité autant ludique que didactique. L'emploi de la fiction pour se libérer d'un engagement envers le réel donne le jeu nécessaire pour enregistrer de multiples degrés de lecture comme autant de perspectives argumentaires. Se référant à l'épisode de *Trou de*

²⁴*Idem* (1992), *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 11.

²⁵Lapierre, René (1981), *L'imaginaire captif. Hubert Aquin*, Montréal, Les Quinze, collection « prose exacte », 1981, p. 79.

mémoire où la fausse RR (Rachel) analyse le tableau de Holbein *Les Ambassadeurs* (*T*, p. 139-153) que l'éditeur plaque ensuite sur le récit de Pierre X. Magnant (*T*, p. 155-167),

Patricia Smart soutient qu'il s'agit d'une métaphore fondamentale :

Comme le tableau de Holbein qui est au centre de *Trou de mémoire*, les romans d'Aquin exigent une distanciation de la part du lecteur. Leurs énigmes ne se résolvent que lorsque, ayant toutes les possibilités de signification unilatérale, il abandonne la tentation d'une lecture réaliste et se retire de l'œuvre. C'est alors qu'il l'aperçoit comme un artifice, une image, un chiffre du réel, dont la puissance dépend précisément de son écart avec la vie. Dans cette œuvre qui détruit tour à tour chaque point de vue qu'adopte le lecteur, la seule perspective qui ne soit pas trompeuse est celle de l'auteur en train d'écrire. Une fois déchiffrée, l'œuvre nous révèle en dernier lieu la présence souveraine de l'auteur, en lutte avec le réel par le moyen de l'écriture.²⁶

Aquin profite de la fiction pour créer un maillage de concepts et d'idées dont il veut faire la promotion. La description du récit de Pierre X. Magnant par l'éditeur met en abyme la considération propre du roman : « Comme le tapis oriental du tableau, la prose du récit est sans profondeur, mais non sans pli. Elle a l'épaisseur d'un voile; mais qu'est-ce qu'un voile sinon un masque, la peau d'une peau? » (*T*, p. 167). Pour Patricia Smart, l'image proposée du « tissu d'art » (*T*, p. 57) prend tout son sens alors que chaque maille est un mot en relation avec d'autres mailles pour former une étoffe

tissée d'un réseau complexe d'allusions à d'autres ouvrages; ce qui a pour effet de situer l'ouvrage à l'intérieur de certaines traditions culturelles tout en montrant de quelle façon il rompt avec ces traditions et ce qu'il a de particulier en tant que produit du Québec contemporain.²⁷

En se dérochant à toute forme d'engagement envers une forme esthétique définie, la fiction devient proprement novatrice. Elle « établit un " contexte " culturel pour [le]

²⁶Smart, Patricia (1973), *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, collection « Lignes québécoises », p. 23.

²⁷*Ibid.*, p. 77.

roman²⁸ » par toutes les formes de manipulations possibles, que ce soit de la perversion de la réalité ou de la pure invention, pour se subordonner à la représentation de l'auteur en train d'écrire, point de fuite de la création.

4.2.3 Possession identitaire

Lutter contre le réel, c'est lutter contre une forme d'aliénation. Aquin condamne la dépossession de l'écrivain dans la pratique de son art. Il cherche la « destruction du conditionnement historique qui fait de [lui] un dominé²⁹ » et déplore l'investissement de ses confrères dans la culture dominante au détriment de leur identité propre. Dans *Trou de mémoire*, cette critique rappelle le rapport Durham³⁰ dans la foulée duquel Pierre X. Magnant constate l'absence d'une histoire et d'une littérature propres à son peuple :

Mais justement, ce pays n'a rien dit, ni rien écrit : il n'a pas produit de conte de fée, ni d'épopée pour figurer, par tous les artifices de l'invention, son fameux destin de conquis : mon pays reste et demeurera longtemps dans l'infra-littérature et dans la sous-histoire. C'est tout juste s'il enfante quelques malades comme moi, de ci de là, en pur gaspillage et sans les nommer... Les fabricants d'histoire ne savent plus où donner de la tête : ils s'en vont dans la vie, avec quelques bonnes répliques, mais il n'y a pas de contexte, ni même de sous-textes dans lesquels ils pourraient insérer leurs périodes [T, p. 58].

Le trou de mémoire est cet espace de la conscience québécoise occupé par la culture dominante dans l'inconscient collectif. « Oui », indique Aquin, « le dominé vit un roman

²⁸*Ibid.*, p. 77.

²⁹Aquin, Hubert, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 51.

³⁰« Les parlementaires britanniques sont donc amenés, dès 1838, à se pencher sur les causes des soulèvements simultanés du Haut et du Bas-Canada et plus particulièrement sur les revendications des rebelles. Le gouvernement charge donc un enquêteur de faire le tour de toutes les provinces britanniques de l'Amérique du Nord, de produire un rapport et de proposer des solutions aux problèmes existants. La tâche est confiée à John George Lambton, Lord Durham, parlementaire considéré comme libéral radical en raison de ses nombreuses luttes pour la défense des classes défavorisées. » Laporte, Gilles, « Le Rapport Durham et l'union des Canadas », *Les Patriotes de 1837@1838*, [En ligne], mis en ligne le 20 mai 2000, consulté le 17 février 2011.

URL : <http://cgi2.cvm.qc.ca/glaporte/1837.pl?out=article&pno=analyse22&cherche=durham>

écrit d'avance; il se conforme inconsciemment à des gestes assez équivoques pour que leur signification lui échappe.³¹ » Pour cette raison, Pierre X. Magnant projette la rédaction d'une œuvre qui définit l'aliénation populaire afin d'en assurer la mesure révolutionnaire : « Il faut tout nommer, tout écrire avant de tout faire sauter; il faut tout épeler pour tout connaître, appeler la révolution avant de la faire. L'écrire minutieusement, c'est préfacier sa genèse violente et incroyable... » (*T*, p. 57-58). Pivot d'un imaginaire du monde, la figure de l'auteur désenclavée de son aliénation réinvestit l'espace libéré de son « trou de mémoire », précurseur des possibles qui tend entre le désir et la possession de son identité collective. Selon Lapierre,

lire, écrire [constituent] les simples épisodes d'une quête de la connaissance et de l'identité condamnée à s'étourdir dans le vertige du texte spéculaire. Le travail de la lecture (et de l'écriture) se poursuit en quelque sorte à l'intérieur d'une réflexivité sans fin, dans un espace du repliement et du miroir qui n'offre jamais vraiment de terme – d'objet, de fin – à notre regard...³²

Pour expliquer ce façonnage d'une conscience entière, la perception ontologique se conjugue à une sémiotique de l'art. Umberto Eco définit la mesure de ce phénomène d'interprétation dans un échelonnement empirique qui peut, en théorie, être infini :

Plus la compréhension se complique, plus l'expression originelle – dans la matière qui la constitue – loin de s'épuiser, se renouvelle, se prête à des « lectures » approfondies. Il se produit ainsi une véritable réaction en chaîne, caractéristique du champ stimulant esthétique et de cette organisation des stimuli qu'on appelle généralement la « forme ».³³

Cette forme est conditionnée par la fiction pour remplir « le " trou de mémoire " qui en

³¹Aquin, Hubert, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 51.

³²Lapierre, René, *L'imaginaire captif. Hubert Aquin, op. cit.*, p. 12.

³³Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte, op. cit.*, p. 56.

est le sujet principal³⁴ » dans un mouvement à la fois spéculaire et centrifuge. Étant donné qu'elle est en constante évolution, cette construction ontologique est dynamique. Le principe rappelle la pratique de lecture en deux temps de Michael Riffaterre qui est heuristique puis herméneutique : « Au fur et à mesure de son avancée au fil du texte, le lecteur se souvient de ce qu'il vient de lire et modifie la compréhension qu'il en a eue en fonction de ce qu'il est en train de décoder. Tout au long de sa lecture, il réexamine et révisé, par comparaison avec ce qui précède.³⁵ » Cette conception a inspiré Bertrand Gervais dans sa poétique de la lecture littéraire qui « consiste à la fois à progresser et à comprendre, et la variété de ses manifestations dépend de l'importance accordée à l'un ou l'autre de ces gestes. La complémentarité de ces deux procès est en fait un trait fondamental de la lecture.³⁶ » Donc, la conscience affligée d'un « trou de mémoire » enrichit sa forme ontologique avec temps et énergie de la même manière que le lecteur se consacre à son livre. L'écriture concrétise cette compréhension par la transmission d'une pensée et d'une intertextualité.

4.2.4 Intériorisation et extériorisation de l'intertexte

Les différents protagonistes de *Trou de mémoire* contribuent à représenter les pôles d'une conscience entière. En référence aux passages signés par Magnant, Sylvia Söderlind écrit : « L'orientation référentielle de l'autobiographie fictive, c'est-à-dire sa relation au hors-texte, est donc centripète; replié sur la question centrale " qui parle? ", ce type de texte incorpore principalement des éléments référentiels pour définir et circonscrire le

³⁴Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 77.

³⁵Riffaterre, Michael (1983 [1978]), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, p. 17.

³⁶Gervais, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, *op. cit.*, p. 19.

sujet parlant ou écrivain.³⁷ » Le jargon de Magnant incorpore une littérature scientifique et littéraire. Par l'emploi de termes pharmacologiques, il garantit une crédibilité et une spécificité intellectuelle à laquelle il ajoute une dimension référentielle lyrique qui n'apparaît évidente qu'à un lecteur attentif. Par exemple, cette phrase incorpore une réplique d'Hamlet : « On avait laissé le TV set bursting with foolish light and with words, words and words³⁸ of your mother language; nous, on avait commencé de se taire, but we were still hearing the voice of... qui jouait dans une pièce d'un grand auteur italien » (*T*, p. 102) ». Loin de vouloir justifier ces emprunts intertextuels, Magnant les a assimilés à son discours pour se constituer un contexte identitaire. À l'autre pôle, l'éditeur et RR se chargent d'annoter et d'approfondir ces référents, une activité qu'ils appliquent mutuellement. Pour Söderlind, ils dirigent le rapport à l'intertexte dans une orientation contraire :

Selon les conventions génériques, le discours éditorial est secondaire et marginal par rapport au texte commenté. Il a deux fonctions principales; premièrement, s'interposant entre le texte et le lecteur, il sert de médiateur entre les deux, établissant un dialogue avec celui-ci au sujet de celui-là. Deuxièmement, s'orientant vers le monde, il érige un cadre référentiel dans lequel s'instaure le texte. Ainsi axée sur le hors-texte (le lecteur et la référence), l'orientation référentielle de ce discours marginal est plutôt le contraire de celle de l'autobiographie fictive; c'est un mouvement centrifuge, se dirigeant du texte vers le monde. *Trou de mémoire* serait donc le produit d'une rencontre de deux discours d'orientation référentielle opposée.³⁹

Cependant, comme l'ont démontré Janet Paterson et Marilyn Randall dans

³⁷Söderlind, Sylvia (1984), « Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose » dans Martel, Jacinthe et Pleau, Jean-Christian (dir.) (2006), *Hubert Aquin en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, collection « De vives voix », p. 102.

³⁸« (Polonius) Que lisez-vous là, monseigneur? (Hamlet) Des mots, des mots, des mots! » Shakespeare, William (1984 [1601]), « La tragédie d'Hamlet », *Hamlet, Othello, Macbeth*, traduit par François-Victor Hugo, Paris, Livre de poche, p. 44.

³⁹Söderlind, Sylvia, « Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose », *loc. cit.*, p. 102.

l'établissement de l'édition critique de *Trou de mémoire*, les références ne sont pas toutes authentiques. Aquin les manipule au gré d'un intérêt esthétique qui révèle en quelque sorte la soumission de la matière du monde à la conscience souveraine de l'auteur. Mais aussi, l'auteur discrédite l'hégémonie de la science dans sa capacité d'une représentation objective du monde. Cette constante remise en question est proprement baroque et s'oriente vers une plus grande ouverture. Selon Umberto Eco, l'œuvre est « " ouverte " au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. L'" ouverture " devient instrument de pédagogie révolutionnaire.⁴⁰ » Cette forme contre-productive incite le lecteur à poser lui-même les conditions de lisibilité du texte. Patricia Smart ajoute qu'elle engage le lecteur

dans un processus de découverte et de création au cours duquel nous en venons à rassembler les fragments de notre expérience et à saisir l'unité profonde de domaines apparemment opposés, tels l'art et la science, la politique et la vie intérieure, l'intellect et les émotions, le particulier et le général.⁴¹

Il n'y a de vérité que celle que le sujet-observateur peut imposer. Aquin met tout en œuvre pour en supprimer les irritants.

4.3 Critique d'une aliénation sociale

4.3.1 L'art de la défaite

Dans un texte intitulé « L'art de la défaite⁴² », Hubert Aquin décrit la rébellion des Patriotes de 1837 et 1838 comme « une véritable anthologie d'erreurs sanglantes, de négligences et d'actes manqués, [qui] a été conduite et vécue par les Patriotes comme une

⁴⁰Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 25.

⁴¹Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, op. cit., p. 129.

⁴²Aquin, Hubert, « L'art de la défaite », *Blocs erratiques*, op. cit., p. 113-122.

guerre perdue d'avance.⁴³ » Pire, les Patriotes du Bas-Canada seraient allés jusqu'à « fomenter leur propre défaite⁴⁴ ». Dans ce passage emblématique de l'histoire du pays, Aquin se demande pourquoi les vainqueurs de la bataille de St-Denis n'ont pas donné la chasse aux troupes du général Gore qui étaient en pleine déroute. Pourtant, « cette victoire contenait des vertus motrices dont il fallait profiter pour mobiliser les esprits et les troupes⁴⁵. » Cette erreur stratégique s'expliquerait par un conditionnement à la défaite des rebelles bas-canadiens. Une victoire aurait donc suffi pour la dynamiser à nouveau. Aquin reproche effectivement cette « passivité du vaincu⁴⁶ » dans laquelle « l'homme [...] ne s'étonnera jamais de perdre, mais sera désarmé de gagner.⁴⁷ » Puis, il se désole de la manière avec laquelle ces rebelles se sont imposés comme des idoles de l'échec révolutionnaire :

Ce qui m'afflige encore plus, c'est que leur aventure ratée avec insistance véhicule, de génération en génération, l'image du héros vaincu : certains peuples vénèrent un soldat inconnu, nous, nous n'avons pas le choix : c'est un soldat défait et célèbre que nous vénérons, un combattant dont la tristesse incroyable continue d'opérer en nous, comme une force d'inertie. Ce n'est pas une petite affaire, à ce moment-là, d'entreprendre une révolution nationale que nos ancêtres ont si parfaitement ratée. Ils l'ont même ratée avec un courage exemplaire. Désespérés, les Patriotes l'ont été avec une persévérance aberrante : ils ont fait la guerre, mais jamais on ne pourra leur reprocher d'avoir voulu la victoire à tout prix ! C'est là, sans doute, ce qui explique leur blanc de mémoire, après la victoire de Saint-Denis, et le style suicidaire de leur art militaire. Leur rébellion, si tragique dans son désordre, ressemble à l'entreprise poétique d'un homme devenu indifférent quant aux modalités de son échec.⁴⁸

D'après l'expression empruntée à Bertrand Gervais, le « blanc de mémoire » apparaît ici

⁴³*Ibid.*, p. 113.

⁴⁴*Ibid.*, p. 113.

⁴⁵*Ibid.*, p. 115.

⁴⁶*Ibid.*, p. 117.

⁴⁷*Ibid.*, p. 117-118.

⁴⁸*Ibid.*, p. 118.

comme la manifestation d'une figure contemplée jusqu'à la « perte de soi⁴⁹ ». Elle n'est pas pure absence mais bien impasse psychologique de la collectivité canadienne-française. Par ailleurs, lorsque Magnant affirme que « la révolution est un crime (*T*, p. 92) », il évoque l'impossibilité populaire de manifester son émancipation dans l'espace de son intégrité identitaire. Aquin déplore à cet égard le manque de créativité dans la stratégie militaire des Patriotes. L'usage des méthodes britanniques aurait été une manière de jouer le jeu de l'ennemi. « Il faut à mesure que progresse le combat armé, s'approprier les armes de l'ennemi, mais jamais sa stratégie!⁵⁰ » S'inspirant d'autres mouvements révolutionnaires, Aquin souligne l'efficacité des méthodes adaptées comme la guérilla pour appuyer la nécessité de faire une révolution totale dans sa volonté et sa manière. Pour cette raison, Magnant désire faire de son œuvre une « guérilla sans pitié » (*T*, p. 37) car « si la révolution n'est pas un cri, elle est une oraison funèbre, chant aphone et funéraire » (*T*, p. 107). La radicalité seule ne suffit pas. Le cri auquel il fait référence est celui du « sauvage absolu » (*T*, p. 38) qui rappelle l'état naturel pré-colonial du peuple Cri dont Magnant revendique le métissage. Il déplore avoir « désappris – avant de naître – les danses de guerre de [son] peuple conquis par des Français en dentelle qui, une fois encabanés ici, ont été conquis inlassablement et infiniment sur écran géant avec sous-titres en anglais » (*T*, p. 38). Les différents épisodes de colonialisme ont épuisé une culture guerrière qui a laissé sa place au dogme de la soumission en réprimant toute tentation à la rébellion. La filiation de cette passivité du vaincu paraît irrémédiable. Elle inflige jusque dans la langue les indices de sa résignation. Magnant dénonce comment

⁴⁹Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I, op. cit.*, p. 32.

⁵⁰Aquin, Hubert, « L'art de la défaite », *loc. cit.*, p. 115.

celle-ci porte les cicatrices culturelles :

Les jeunes filles de bonne famille (des agace-p., toutes sans exception!) que j'ai poursuivies avec une assiduité incalculable, m'ont obligé à châtier mon langage, à me châtrer ni plus ni moins, c'est-à-dire : à me priver de mon identité de pauvre CF [canadien-français] condamné, par deux siècles de délire, à parler mal, sans plaisir, voir même à forniquer incestueusement avec ma langue maternelle dans une succession de suceries hautement basses et de courbettes infirmes, tour à tour fourrant et étant fourré, car la langue majestueuse et maternelle – il faut bien le dire et le constater – a un statut de langue morte [*T*, p. 106]!

Conscient de la filiation de cette impossibilité culturelle de fomenter sa révolte, Magnant blâme le chef des Patriotes, Louis-Joseph Papineau, d'avoir occupé un siège au parlement du Canada-uni des années après l'échec de la rébellion. Puis, il signale comment son père s'inscrit malgré lui dans la perpétuité de cette démission :

Mon cri à moi a été tué dans toutes les gorges depuis que Louis-Joseph, après l'amnistie anglaise, est revenu s'asseoir sur les bancs de la reine, abdiquant à jamais le droit des peuples au blasphème. Mandaté, ce cher calice (mais qu'on l'éloigne de moi...), pour tuer la révolution, il s'est acquitté noblement de son mandat honteux; mais je ne dois pas lui en vouloir pour autant..., car il n'a fait que son devoir : il me fait penser à mon père esclave, rentrant à la maison après avoir raté sa révolution quotidienne, tous les jours ouvrables pendant des siècles et des siècles et jusqu'à l'âge de la retraite [*T*, p. 107-108]...

Magnant entame sa révolution collective par la rédaction d'un discours qu'il doit prononcer lors d'une assemblée politique. Les arts oratoires sont communément liés aux cultures dominées, laissant l'écriture aux sociétés dominantes. Par la prise de parole, « tout se passe sous le signe du blasphème et de l'action » (*T*, p. 60). Elle envenime et radicalise les méthodes révolutionnaires de Magnant qui écrit « au maximum de la fureur et de l'incantation » (*T*, p. 36) afin de chercher l'aval populaire avec la « certitude sanglante de tremper [...] dans une conspiration criminelle (*T*, p. 35) ». Derrière le

réfèrent blasphématoire, il y a la détermination de purger le dogme de la défaite afin de se réappropriier le moteur de la révolution à même le langage. Mais stigmatisée par son aliénation, la voix de la contestation porte en elle les affres des défaites historiques. « La révolution qui opère mystérieusement en chacun de nous débalance l'ancienne langue française, fait éclater ses structures héritées qui, par la rigueur même de ceux qui les respectaient, exerçaient une hégémonie unilatérale sur les esprits.⁵¹ » Toute pensée révolutionnaire semble donc imprégnée des modalités d'une chute qu'elle reproduira inlassablement.

4.3.2 La fatigue culturelle du Canada français

Magnant écrit en amorce de la première partie de son récit : « J'étonne, j'éblouis, je m'épuise. Au lieu de me mettre à écrire avec suite et un minimum d'application, je tourne en rond » (*T*, p. 35). « La fatigue, à plus forte raison, ne fait que réitérer la grande déception de toute vie : c'est une variante sans imagination du néant que chacun porte en soi » (*T*, p. 127), ajoute-t-il plus loin en évoquant la présence d'un trou de mémoire collectivement partagé. Celui de Magnant l'épuise comme « Joan [l]'épuise et [l]'obsède » (*T*, p. 35). Bien que né d'une tension entre résistance et aliénation, le comportement national s'aliène résolument dans l'impasse de son indétermination. Or, Patricia Smart avance que « l'amnésie est l'autodéfense naturelle d'un peuple conquis, le refus inconscient d'affronter lucidement une situation qui semble sans issue.⁵² » Cela est d'autant plus évident que, selon Bertrand Gervais, « tout peut devenir une obsession [...]

⁵¹*Idem*, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 58.

⁵²Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 111.

y compris une absence.⁵³ » Dans son impasse ontologique, la pensée collective entretient une relation malsaine avec sa propre genèse. Cette « figure est l'objet d'un dessaisissement, d'une perte de soi dans la contemplation de sa forme⁵⁴ ». Par conséquent, Aquin constate que « le Canada français est en état de fatigue culturelle et, parce qu'il est invariablement fatigué, il devient fatigant⁵⁵ ». La psyché du Canadien français se forme en réaction à une multitude de stimuli, indistinctement de son environnement physique ou de ses composantes sociales. Cette manière de définir une telle existence empirique invite à la relecture du procédé sémiotique d'Umberto Eco qui a été cité précédemment. Toutefois, ce dernier indique que le caractère infini d'une forme stimulée par le cumul de ses réinterprétations peut s'interrompre, voire s'éteindre :

Théoriquement, cette réaction est illimitée; en fait, elle ne s'interrompt que lorsque la forme cesse d'être pour nous stimulante; et ce recul a évidemment parmi ses causes un relâchement de l'attention, une sorte d'accoutumance aux stimuli : d'une part, les signes qui les composent, à force d'être mis au point – comme un objet trop regardé ou un mot dont on s'est représenté le signifié jusqu'à l'obsession – engendrent une sorte de satiété et semblent émoussés (mais au vrai, c'est la sensibilité seule qui est momentanément émoussée); d'autre part, les souvenirs qui viennent s'intégrer à la perception, au lieu de rester les produits spontanés d'une excitation de la mémoire, se présentent, avec l'habitude, comme des schémas tout faits, des résumés depuis longtemps élaborés. [...] Nous n'éprouvons plus en fait aucune émotion, et la sensibilité, n'étant plus stimulée, cesse d'entraîner imagination et intelligence dans de nouvelles aventures de la compréhension. La forme s'est pour un temps épuisée.⁵⁶

Les causes indiquées par Eco semblent bien avoir pour conséquence cet état de fatigue culturelle. Engagé dans un « processus symbolique⁵⁷ » nourri du mythe de la Conquête, le dominé procède par ce qu'Olympe Ghezso-Quénum appelle un « système séméiologique

⁵³Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I, op. cit.*, p. 32.

⁵⁴*Ibid.*, p. 32.

⁵⁵Aquin, Hubert (1962), « la fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques, op. cit.*, p. 89.

⁵⁶Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte, op. cit.*, p. 57.

⁵⁷Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I, op. cit.*, p. 32.

de remplacement » (*T*, p. 4) qui transpose par mimésis ses drames les plus traumatisants. Aquin perçoit les affres de la condition culturelle de sa collectivité et vise en outre à critiquer le statut de l'écrivain dans la pratique de son art et dans son rapport au monde. Il signe un texte intitulé *La fatigue culturelle du Canada français* dans lequel il dénonce la perversion identitaire qui afflige les siens :

Le Canadien français est, au sens propre et figuré, un agent double. Il s'abolit dans l'« excentricité » et, fatigué, désire atteindre au *nirvana* politique par voie de dissolution. Le Canadien français refuse son centre de gravité, cherche désespérément ailleurs un centre et erre dans tous les labyrinthes qui s'offrent à lui. Ni chassé, ni persécuté, il distance pourtant sans cesse son pays dans un exotisme qui ne le comble jamais. Le mal du pays est à la fois besoin et refus d'une culture-matrice. Tous ces élans de transcendance vers les grands ensembles politiques, religieux ou cosmologiques ne remplaceront jamais l'enracinement; complémentaires, ils enrichiraient; seuls, ces élans font du Canadien français une « personne déplacée ».

Je suis moi-même cet homme « typique », errant, exorbité, fatigué de mon identité atavique et condamné à elle. Combien de fois n'ai-je pas refusé la réalité immédiate qu'est ma propre culture? J'ai voulu l'expatriation globale et impunie, j'ai voulu être étranger à moi-même, j'ai déréalisé tout ce qui m'entoure et que je reconnais enfin, aujourd'hui, j'incline à penser que notre existence culturelle peut être autre chose qu'un défi permanent et que la fatigue peut cesser. Cette fatigue culturelle est un fait, une actualité troublante et douloureuse; mais c'est peut-être aussi le chemin de l'immanence. Un jour, nous sortirons de cette lutte, vainqueurs ou vaincus. Chose certaine, le combat intérieur, guerre civile individuelle, se poursuit et interdit l'indifférence autant que l'euphorie. La lutte est fatale, mais non sa fin.⁵⁸

L'agent double auquel Aquin fait référence est peut-être un espion à l'habileté passe-partout, mais dans son imaginaire, il met en évidence le confinement aux marges de la certitude existentielle du Canadien français. L'enrichissement ontologique aurait connu sa première entrave au moment de la Conquête, charnière entre deux époques et deux dimensions culturelles qui, depuis, se convertit en culture de fond passéiste et honteuse,

⁵⁸Aquin, Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français », *loc. cit.*, p. 96-97.

conséquence d'un malaise identitaire provoqué par cette décentralisation du discours des origines. Vaincu par la méconnaissance et le désintérêt de sa propre histoire, le Canadien français tente en vain de réinvestir son point de fuite. L'importance considérable accordée à la Conquête dans le mythe fondateur consacre ce rejet identitaire. Son traumatisme, en plus de conditionner tout comportement émancipateur vers un échec prédéterminé, obnubile toute sa zone référentielle. D'une part, sa considération se cristallise dans des schémas de compréhension statiques. D'autre part, tout simulacre compensatoire se heurte à un blocage invariablement mimétique. En s'appuyant sur l'analogie du point de fuite, la « fuite » évacue son « point » d'origine et devient conséquemment une errance identitaire dans laquelle le regard auto-descriptif se console dans une reformulation exotique. « L'exotisme », observe Aquin, « ressemble à une négation euphorique du réel : le dépaysement tant chéri la rupture totale avec la réalité. L'exilé rêve d'être à lui seul, et sans attaches, son propre univers autarcique et divinement clos!⁵⁹ » Bref, tout échappatoire à un enracinement identitaire est salvateur. Le désengagement du corps social est la répercussion principale de son rejet. Toutefois, sa dilution est le prélude à sa disparition : « La fuite, même la plus extatique, est le prélude de la mort et son pressentiment!⁶⁰ » En somme, *Trou de mémoire* pose son action « entre une tentative de révolution et une tentative de suicide » (*T*, p. 38) et investit en ce sens les figures spéculaires de la mort.

⁵⁹*Idem, Journal*, Montréal, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁰*Ibid.*, p. 197.

4.3.3 La figure de la fuite

« Traître de part en part, c'est peut-être par la trahison même que j'atteins ma plénitude existentielle » (*T*, p. 126). Cette façon de se constituer une identité à l'arraché est un geste symptomatique d'une personnalité amnésique. Elle détermine l'écriture d'Aquin par des affects d'action et non de réaction. Or, Aquin déclare en entrevue :

C'est dans l'action que l'homme se révèle à lui-même. On dit que tout ce qu'on a fait nous détermine. Je ne crois pas à cela : vivre est un projet. Si un homme peut se définir, c'est par ce qui vient, par ce qui le pousse en avant, non par ce qu'il a été. Le passé ne m'intéresse pas et je ne me reconnais pas en lui. Je suis un homme sans mémoire – et il est significatif que mon deuxième roman s'intitule *Trou de mémoire*.⁶¹

L'expression « homme sans mémoire » présage à tort une écriture sans fondement. Aquin prétend plutôt dissocier sa personnalité d'un déterminisme socioculturel. Entérinant le « je est un autre » de Rimbaud, l'auteur se dit perpétuellement dans un phénomène d'altérité. L'acte créateur serait ainsi aseptisé d'un passé aliénant, une condition nécessaire afin que sa plume soit proprement révolutionnaire et, par le fait même, pleinement consciente de la condition humaine. Bien qu'une telle approche profite à une objectivation du regard introspectif, Aquin « ne [croit] pas qu'on puisse saisir un homme selon des catégories définies, le figer dans un moment de sa vie.⁶² » La pensée structurale échapperait donc à la définition de l'homme. En observant l'évolution de ses notes personnelles et de ses publications, on constate que sa propre pensée intellectuelle fuit toujours vers l'avant. Elle se constitue ponctuellement par îlots autonomes ne se voulant pas des reconstructions d'affirmations passées comme s'il s'agissait de prémisses. À cet

⁶¹*Idem*, « Écrivain, faute d'être banquier », *Point de fuite*, *op. cit.*, p. 15.

⁶²*Ibid.*, p. 15.

égard, « rares sont les retours en arrière, les correctifs apportés après coup, les échos repris et différés de notations, effets de mémoire qui brouillent la pure linéarité chronologique, comme si le diariste refusait de tisser des liens entre les instants ou les moments laissés à leur autonomie⁶³ », note Bernard Beugnot dans le texte de présentation de l'édition critique du journal d'Aquin. Cette façon de faire rappelle le titre du recueil de textes *Point de fuite* qui a été inspiré par des lectures sur le point de concentration de la perspective élaborées depuis Léonard de Vinci. Comme pour Dante dont l'intérêt marqué pour le phénomène s'envisage dans l'angle de la focalisation divine, cela sert sa démarche de création littéraire. Mais contrairement au poète italien, sa poétique fait du « point » une considération ontologique moins importante que ne peut l'être la « fuite ». Car la fuite dépasse cette notion de tracé convergent d'un objet dans son occupation spatiale selon la perspective donnée du sujet-observateur. Bien avant la parution de *Prochain épisode* et de *Trou de mémoire*, Aquin confie à son journal son intérêt pour le sujet au point d'en faire la thématique centrale d'un éventuel projet artistique :

Depuis un mois, j'ai trouvé le sujet de mon roman. J'ai goûté vivement à l'expérience du cinéma, au point que je rêve de tourner un long métrage. Un long métrage dont le sujet (donc la forme!) serait une fuite : non qu'une fuite soit autre chose que gratuite, celui qui fuit doit fuir un acte terrible, une culpabilité noire, intolérable – une certaine image de lui-même qu'il renie. Je voudrais d'un sujet tout en fuite et dont le mouvement engendre la réalité fuie si passionnément. La fuite, même la plus extatique, est le prélude de la mort et son pressentiment!⁶⁴

Il est intéressant de noter que cette énumération des applications possibles du thème de la fuite s'est retrouvée autant dans les courts métrages que dans les textes d'Aquin. Il s'agit indéniablement d'un sujet auquel il accordait une attention particulière au point où,

⁶³Beugnot, Bernard, « Présentation. Hubert Aquin diariste » dans Aquin, Hubert, *Journal, op. cit.*, p. 26.

⁶⁴Aquin, Hubert, *Journal, op. cit.*, p. 197.

comme l'a souligné Beugnot, cela a marqué son style dans un mariage fusionnel du fond et de la forme. En effet, dans sa présentation de l'édition critique de *Point de fuite*, Guylaine Massoutre constate que

le terme de « fuite » apparaît comme une thématique récurrente dans l'œuvre d'Aquin, par exemple dans son *Journal* en 1952, en mai 1962 dans « La fatigue culturelle du Canada français », en 1966 dans *Prochain épisode*. À l'échec personnel, à la subordination collective, au mépris de soi, il oppose la fuite tantôt comme libération, tantôt comme exil.⁶⁵

Le traitement de ce sujet dépasse l'approche personnelle pour atteindre des considérations collectives. Il écrit à cet égard que « les peuples sont ontologiquement indéterminés, et cette indétermination est le fondement même de leur liberté. L'histoire à venir d'un groupe humain n'est pas fatale, elle est imprévisible. " Un homme se définit par son projet ", a dit Jean-Paul Sartre. Un peuple aussi.⁶⁶ » Cette forme de liberté n'est profitable que si elle est transformée en action. Or, dans *Trou de mémoire*, l'écriture d'un roman « à l'image du Québec » (*T*, p. 135) transpose les dispositions possibles soulevées par Massoutre. Comme la pensée d'Aquin est en fuite d'un certain déterminisme qui se bute « à l'échec personnel » et « à la subordination collective », il présente des personnages qui incarnent cette lutte contre l'aliénation. Dans la présentation du roman *Trou de mémoire*, Janet Paterson et Marilyn Randall constatent que « c'est l'échec qui domine dans ce roman, l'absence d'histoire et de littérature, l'impuissance politique, culturelle et personnelle.⁶⁷ » Le désir d'écrire de Magnant transcende la dynamique de la dépossession ontologique des Canadiens-français depuis qu'ils ont été conquis par la

⁶⁵Massoutre, Guylaine, « Présentation. Du recueil à l'essai, ou la cohérence du disparate » dans Aquin, Hubert, *Point de fuite*, *op. cit.*, p. LXVII-LXVIII.

⁶⁶Aquin, Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁷Paterson, Janet M. et Randall, Marilyn, « Présentation » dans Aquin, Hubert, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. XV.

couronne Anglaise. Aquin adopte la thèse d'Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé* et son *Portrait du colonisateur* ainsi que celle de Franz Fanon, auteur des *Damnés de la terre*, sur la condition des hommes dans une situation coloniale et endosse à son compte les conséquences psychologiques de l'état de soumission politique et de mise en minorité :

Le conquis, aussi longtemps qu'il se perçoit comme conquis, est enclin aux diverses modalités de la subversion; c'est un être humilié, contrarié, irritable, ombrageux. Comme il a été spolié et privé de ses droits, il s'octroie, par surcompensation, le droit à l'hésitation politique, le droit à l'indétermination, le droit aux contradictions et le droit à tous les droits. Le colonisé est profondément ambivalent : il hésite, il oscille et se sent coupable de le faire, il freine toujours ce qu'il croit être des impulsions, il redoute de poser des actes regrettables et, de cette façon, se tient toujours sur le seuil de la paralysie. Aux yeux des presque paralysés, seules la violence et la subversion sont de l'action.⁶⁸

Pour Patricia Smart, « le " trou de mémoire " du Canada français, c'est l'" amnésie culturelle " dont parlent les spécialistes de la psychologie des peuples colonisés; c'est l'absence, depuis le " traumatisme " de la Conquête, d'un " contexte ", pour l'art et pour l'action révolutionnaire au Québec.⁶⁹ » L'incapacité de Magnant à achever son roman « à l'image du Québec secoué par ses propre efforts pour obtenir un spasme révolutionnaire qui ne vient jamais » (*T*, p. 135) résulte d'un blocage, source de frustration qui le fait « écrire en spirale comme un colonisé » (*T*, p. 135). « Cette privation de la possibilité d'agir, voilà ce qui caractérise, on pourrait même dire : constitue, la personnalité et le comportement du héros québécois du roman, Pierre X. Magnant, ainsi que la personnalité et le comportement de son double africain, Olympe Ghezso-Quénum⁷⁰ », constate Gilles

⁶⁸Aquin, Hubert (1974), « Le Joual-refuge », *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁹Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 21-22.

⁷⁰De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, *op. cit.*, p. 65.

De La Fontaine. En l'absence de point de fuite, il y a déraillement significatif. Les personnages d'Aquin s'inscrivent dans les modalités de la fuite, restreignant leurs actions dans le cercle concentrique d'un trou de mémoire qui pourrait bien les aspirer. Son œuvre est le « prélude de la mort et son pressentiment⁷¹ », l'expression d'une fatalité qui détermine l'orientation de cette fuite. « L'échec, voilà mon obsession – ma seule passion et celle que je retrouve, à un niveau collectif, dans l'histoire du Canada français⁷² », confie-t-il en soulevant le lien de transcendance fondamental entre lui et sa collectivité et avec lequel il compte se réaliser artistiquement. Il poursuit :

Mobile secret du roman que j'ai entrepris, l'échec – celui même du roman – c'est ce qui m'est donné d'être le *substrat* ontologique, une forme – et je ne puis me réaliser que dans le sens de cet échec : le succès pour moi n'aura d'autre visage que celui de cet échec assouvi, accompli. L'échec ne peut se situer aux niveaux des problèmes d'accession ou de promotion sociale. Non, même si selon les critères des autres, je réussis, moi je sais qu'en ce moment et depuis ma naissance (premier échec) je rate lamentablement la totalité de ma vie. Le seuil de l'échec s'en trouve pour ainsi dire repoussé – si bien que celui du succès se trouve encore plus loin.⁷³

Dans son documentaire portant sur l'univers d'Hubert Aquin⁷⁴, Jacques Godbout aborde la perte totale d'inspiration de l'auteur avant son suicide. Avec l'élection du Parti Québécois en 1976, son pays prenait un sens dont il entachait l'espérance révolutionnaire par sa mémoire conditionnée à l'échec. Son ultime projet, *Obombre*, est un manuscrit qui n'a de contenu que son titre. Or, certains insistent pour l'inclure dans le corpus de l'auteur puisqu'il ressemble à l'ultime œuvre ouverte balayant toute détermination culturelle.

⁷¹Aquin, Hubert, *Journal, op. cit.*, p. 197.

⁷²*Ibid.*, p. 251.

⁷³*Ibid.*, p. 251.

⁷⁴Godbout, Jacques (1979), *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, Montréal, Office national du film, [En ligne], http://www.onf.ca/film/Deux_episodes_dans_la_vie_d_Hubert_Aquin/ (page consultée le 12 mars 2011), 56 minutes 50 secondes.

4.4 Démarche révolutionnaire

4.4.1 Personnification du trou de mémoire

En aucun cas, une étoffe ne comble le trou de mémoire. Au mieux, elle ne fait que le recouvrir. Le roman est non pas la révolution souhaitée par l'auteur mais bien le désir de sa réalisation. Devant l'échec apparent du discours que Pierre X. Magnant entreprend d'écrire, les incarnations possibles de son texte s'abîment dans ses nombreux miroirs.

René Lapierre ajoute :

Le récit, effectivement, porte en lui-même une faille qui le perd, un piège que la narration tout entière se prend à reconstituer; il mime ainsi sa recherche aussi bien que sa malédiction, celle-là même qui le voue (pour avoir voulu autarciquement accéder à sa propre essence et être soi-même symbole, totalité) à la disparition et au recommencement.⁷⁵

Joan est l'icône de cette faille contre laquelle Magnant se bute, entretenant avec elle une relation emblématique. Indistinctement évoquée morte ou vivante, elle apparaît inévitablement dans l'impasse de son inspiration d'écrivain. Elle inaugure les dérives spéculaires contenues dans son manuscrit, faisant du trou de mémoire de Magnant un vecteur de rétention. Le lecteur a beau jeu de se perdre dans l'étoffe du roman, son maillage constitue un véritable labyrinthe d'interprétation. Pour l'éditeur, le manuscrit est un « masque absolu, un voile opaque, chargé d'hyperboles, un voile aveugle qui cache la réalité et doit la cacher [Joan]! » (*T*, p. 57). En accolant les *Ambassadeurs* de Holbein au manuscrit de Magnant, il découvre une position interprétative qui profite à la lecture des deux œuvres. Il constate, d'une part, que sa compréhension repose sur la stimulation de son imaginaire. D'autre part, il parvient à concevoir le manuscrit de Magnant comme un

⁷⁵Lapierre, René, *L'imaginaire captif*. Hubert Aquin, *op. cit.*, p. 76-77.

roman policier dans le reflet de son analyse du tableau de Holbein :

ce que je sais ressemble de plus en plus à ce qu'on devine. Ainsi, le tableau de Holbein me paraît composé selon les lois du roman policier plus encore que d'après les canons de l'art héraldique. C'est un tableau en forme d'histoire de meurtre et, en quelque sorte, le double antérieur du roman [*T*, p. 166].

Le roman tend à laisser croire qu'il dissimule le meurtre de Joan. Or, comme pour le crâne déformé par anamorphose dans le tableau de Holbein, les perspectives du meurtre de Joan, fragmentées et disséminées dans les différentes parties du manuscrit de Magnant, apparaissent comme une déconstruction en forme d'énigme invitant à sa résolution. « Le meurtre de Joan est le socle sombre du roman » (*T*, p. 165), commente l'éditeur. Ainsi, le roman ne dissimule pas le meurtre de Joan. Au contraire, si on peut y voir une allusion à Jakobson qui prétend que le langage est le socle de la culture, celle-ci est fortuite mais néanmoins révélatrice car, étant son socle, la mort de Joan fait éclore le roman. Elle est « le point de fuite vers lequel convergent toutes les lignes de ce texte, rétablissant ainsi la perspective qui redonnerait à ce tissu de mystère sa vraie profondeur » (*T*, p. 161-162). La présence de Joan constitue le matériau contextuel du roman de Magnant, son meurtre est le vecteur structurel de la fiction. Il écrit : « En amour, je me tiens près du degré zéro et ne suis bon qu'à m'acharner à profiter (sans profit réel!) de Joan et des autres femmes... » (*T*, p. 134). En littérature également, l'inspiration de Magnant se maintient au degré zéro. Que cet acte meurtrier soit mis à l'avant-scène comme le crâne des *Ambassadeurs* exige du lecteur de l'approcher « non pas selon l'angle normal d'une lecture, mais d'un autre point de vue qui [...] lui redonne sa vraie perspective et toute sa plénitude » (*T*, p. 161). En effet, l'écriture de Magnant

accuse « un enchaînement désordonné de coups de foudre et de syncopes » (*T*, p. 74) exposant une nébuleuse contextuelle d'indices structurants. Par ailleurs, René Lapierre note que

l'absence autour de laquelle l'intrigue baroque se construit, au lieu d'être le corps meurtri de Joan, ne serait-elle pas en fait l'absence même du corps et donc du crime qu'il s'agit d'avouer? Si l'éditeur fictif soupçonne que « l'autoaccusation délirante » de P. X. Magnant est teintée de fausseté, le même doute se justifie également chez le lecteur.⁷⁶

Conséquemment, l'existence de Joan hors de l'imaginaire de Magnant demande à être prouvée. Il serait louable de poser qu'elle soit la contraction de cette nébuleuse en misant sur les lieux communs d'expériences passées. « Répéter un thème, une idée, un type de relation amoureuse avec Joan ne pouvaient pas bloquer l'auteur dans son récit, ni l'incliner à éviter la répétition que, de toute évidence, il pratique non sans succès et qu'il valorise sans conteste » (*T*, p. 86), note l'éditeur qui souligne le profit esthétique tiré par son auteur. La présence de Joan subordonne le souvenir des amantes qui ont partagé leur vie avec Magnant :

Joan, seconde et double, successive aussi, a nié par son apparition celle qui l'avait précédée : Colette (divorcée, donc seule, infiniment seule, doublée en quelque sorte et revivant sous les espèces de Joan, car, ciel ouvert, n'est-ce pas Colette que j'aimais clandestinement quand j'ai aimé Joan?...). Tout cela est bien compliqué, je le reconnais : Colette, Joan ou plutôt : Joan I, Joan II... ce n'est pas une vie : moi, là-dedans, je ne fais que prolonger la guerre de succession, je vais de coup de foudre en coup de foudre, je me décarcasse à aimer follement et dans le désordre insensé du temps qui fuit, une femme et une autre, et voilà que je vais encore au-devant de qui? D'une autre femme : Joan III... Mais je ne suis pas rendu; et me voici enferré dans mes propres souvenirs [*T*, p. 63].

La matière romanesque est le reflet d'une succession de rencontres amoureuses

⁷⁶*Ibid.*, p. 132.

confondues dans les souvenirs de Magnant. Joan apparaît alors comme la figure d'une mise en ordre sémique.

4.4.2 Désir d'un roman

Le récit est l'assise d'une création qui transcende le motif de l'auteur réel. La transparence du passage qui suit amincit la frontière qui sépare l'auteur de son personnage. Les références intertextuelles puisées à même le journal d'Aquin jettent un éclairage nouveau sur son implication dans le roman (les références sont consignées en bas de page) :

Avec la distance et le recul, je puis maintenant comprendre que je n'ai fait que chercher dans les bras de chaque partenaire amoureuse l'image du révolutionnaire que j'ai fini par devenir secrètement⁷⁷, image que chacune d'elles cherchait en moi, mais qu'elle n'avait pas le temps d'identifier puisqu'il me fallait déjà consacrer l'heure suivante à une nouvelle matrice révolutionnaire, aimer une autre femme et, une fois de plus, rechercher passionnément en elle une identité fulgurante que je devais garder secrète, de toute façon, puis abandonner celle-là pour une autre partenaire, sans la moindre sensation d'infidélité...⁷⁸ Joan m'a trouvé complètement épuisé par cette infidélité cumulative et concurrentielle.

Joan a tout changé. Maintenant, je suis propulsé à nouveau, entraîné vers

⁷⁷« Après le 22 septembre, je ne peux imaginer ma vie en dehors de cet axe homicide et déjà je brûle d'impatience en pensant au projet grisant qu'une embuscade policière a si brutalement interrompu. L'attentat : meurtre éblouissant, geste pur et fracassant qui me rendra le goût de vivre et me transformera en ce terroriste que je suis devenu secrètement et dans la plus stricte intimité! » Aquin, Hubert, *Journal, op. cit.*, p. 261. La date du 22 septembre correspond à la sortie de l'institut Albert-Prévost où Hubert Aquin a été incarcéré pour vol de voiture et possession d'arme. Cet épisode inspira l'écriture de *Prochain Épisode*.

⁷⁸« J'ai aimé jusqu'au seuil de l'abandon; et je n'ai connu, en fait d'abandon, que celui du corps. L'autre, le vrai, celui que je transmue en audace et en création, je m'en suis abstenu non pas par vertu (car Dieu sait que je suis impur!), mais par lâcheté. Par lâcheté, j'ai profité de l'amour à condition d'être protégé, impuni. Je n'ai rien donné à personne, j'ai volé en retour des âmes, des corps, des heures d'amour. Encore maintenant, je n'aime pas. Ou plutôt, j'aime une déesse lointaine, ce qui me donne la permission de ne pas aimer les êtres réels qui m'aiment. Je suis un voleur. Je voudrais aimer incognito comme un pickpocket! Ni vu ni connu. Je voudrais aimer vite et sans risques, non pas par concupiscence, mais par vampirisme. Je souffre d'anémie. Je veux sucer le sang des autres, mais refuse de leur donner le mien. J'aspire mais ne me repose jamais. J'ai le cœur gonflé de sang, non d'amour. » *Ibid.*, p. 219-220. La référence au vampirisme s'avère intéressante puisque le vampire prend chez sa victime la vie qu'il ne possède plus lui-même et qui n'arrivera jamais à le faire passer du côté des vivants, d'où son insatiable appétit.

elle, obsédé par le terrorisme, mais aussi par ce désir subit d'écrire un roman policier aussi invraisemblable que ma propre vie, plus encore : car personne ne me connaît. Écrire en spirale comme un colonisé, entre un attentat et quelques heures avec Joan... Mais les conspirations n'en finissent plus, Joan m'épuise et m'obsède⁷⁹; je n'ai sûrement pas la force qu'il faut pour entreprendre ce roman policier inconcevable qui sera à l'image du Québec secoué par ses propres efforts pour obtenir un spasme révolutionnaire qui ne vient jamais. Ce pays débousolé, comme je te ressemble... [T, p. 135].

Comme Magnant, Aquin s'est cherché lui-même dans un rapport passionnel d'altérité. Sa roublardise est à la mesure d'un vide intérieur. Son empressement à reproduire égoïstement des infidélités successives répond de l'impératif d'une quête de sens immanente. *Trou de mémoire* est bien plus que le roman d'une écriture, il est la recherche d'un maître-mot existentialiste. Le roman formalise cette quête sans toutefois l'accomplir. Le désir de son aboutissement est néanmoins empêché par la tentation de faire persister le cycle continu de l'aliénation. Pour le romancier, il s'agit de rompre avec une tradition littéraire imposée afin qu'elle cède à une forme intuitive. Son œuvre est, d'après les catégories proposées par Lucien Dällenbach une « mise en abyme transcendantale⁸⁰ » qui transpose à une échelle humaine cette situation. Pour Aquin, il y a donc corrélation entre la condition de l'écrivain et la multiplication des amours infructueux. Le comportement sexuel de Magnant expose son refus d'une littérature, « pain par excellence des dominés, production symbolique dont on concède le monopole au dominé, ce qui entraîne

⁷⁹« L'urgence formelle – la certitude fulgurante découverte en pleine nuit – me dispense de me poser des problèmes formels qui – en tant que problèmes – seraient fatalement extérieurs à moi. J'écris ce roman. Combien de mois, d'années me faut-il? Mais qu'importe! Puisque de toute façon je l'entreprends et que je suis déjà sûr qu'il ressemblera à ce que j'ai imaginé : il est plus moi que moi-même. Il m'épuise sous tous mes aspects et, mieux encore, me révélera dans mon complexe existentiel le plus brûlant. Tout ce que je vis depuis un an me conduit à cette entreprise et me commande de la réussir! » *Ibid.*, p. 244.

⁸⁰« En raison de son aptitude à révéler ce qui transcende, semble-t-il le texte à l'intérieur de lui-même et de réfléchir, au principe du récit ce qui tout à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions *a priori* de possibilité, cette nouvelle mise en abyme nous a paru devoir figurer à notre répertoire sous le nom de *mise en abyme transcendantale*. » Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 137.

inévitablement une surproduction.⁸¹ » De cette façon, Magnant constate que « la répétition continuelle d'une même union physique, avec toujours la même personne, doit [le] désenchanter complètement » (*T*, p. 130). Avidé d'une relation qui saurait le combler, il s'engage dans un cycle qui s'abîme dans une incessante répétition :

Traître de part en part, c'est peut-être par la trahison même que j'atteins ma plénitude existentielle. Chose certaine, si je dois encore à quelques reprises me sentir submergé par les grandes marées de l'équinoxe et mourir de plaisir avant de mourir, ce plaisir sera trahison... Si je change si souvent de partenaire dans cette course à relais, c'est que chaque fois je dois réinventer la fidélité afin de la bafouer plus sûrement. Je m'inquiète à la longue. Aussitôt que la partenaire désirée ressemble à celle qui l'a précédée, je la fuis, je cours les rues, je cherche une étrangère que j'investis de nuit par surprise, je poursuis son double à qui je propose des révolutions qu'elle finit par croire que je fais puisque je me sauve en héros, chaque fois [*T*, p. 126]...

La figure tragique de Joan jaillit de cette impasse qui élève le dessein individuel à un niveau collectif. Elle est l'enjeu d'un désir opprimé par les échecs antérieurs. À travers elle se déclinent les aspects de la révolution qui ne pourraient s'accomplir que dans l'adversité. À cause de son héritage canadien-anglais, Joan impose à Magnant le rapport d'altérité entre leur peuple respectif. Elle met donc aussi en abyme la situation politique du Québec. Cette détermination supplémentaire ajoute à la métaphore du comportement sexuel de Magnant qu'il considère être « à l'image d'un comportement national frappé d'impuissance » (*T*, p. 127). Leurs rapports intimes, comme une lutte armée, se soldent par la perpétuation du *statu quo* :

D'un seul coup, Joan a épousé mon être-conquis jusqu'à devenir ambiguë soudain, changeante, hypocrite par moments, insaisissable comme un Cri sous le regard du premier colon, masquée comme je le suis; mais je savais encore lire à travers ce voile de dissimulation en réinventant, sous les traits de ma conquête, ma face de conquis. Étrangement, après cette nuit de noces et de tribulations, je suis redevenu

⁸¹Aquin, Hubert, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 51.

conquis à nouveau tellement j'étais séduit par ma nouvelle conquête : Joan... que j'avais investie de nuit sans peur et sans reproche me dominait de façon inédite. (*T*, p. 41-42)

La séduction de Joan empêche la révolution de s'accomplir, elle démontre la propension à la lente assimilation du Québec par sa collaboration avec son partenaire canadien-anglais. Cette impasse affective est à l'image des batailles perdues qui ont marqué l'histoire des canadiens-français et stimule une frustration toujours croissante de radicalité que Magnant convertit en exercice d'écriture : « je tiens le roman qui me brûle intérieurement et par lequel je prendrai possession de mon pays ambigu, maudit, et de ma propre existence : ce roman est plus moi que moi-même » (*T*, p. 68). Or, ce passage inspiré littéralement du journal d'Aquin mérite une attention particulière :

Cette fois, je sais que je tiens le roman qui me brûle intérieurement et par lequel véritablement je prendrai possession de mon pays ambigu et maudit, doublement identifié par l'évocation d'une ancienne faillite et l'angoisse intellectuelle qu'elle provoque encore. Et je ne rejoins pas ainsi ce qui me déchire de plus en plus : l'image de mon pays et la mienne semblable à ce qui les détermine, mais il n'y a pas de si! Ce roman, pour la première fois et selon une évidence profonde, ressemble à celui que je veux totalement et profondément. Il échappe ainsi au traditionnel roman historique et me permet de ne pas me battre les flancs pour faire neuf. L'urgence formelle – la certitude fulgurante découverte en pleine nuit – me dispense de me poser des problèmes formels qui – en tant que problèmes – seraient fatalement extérieurs à moi. J'écris ce roman. Combien de mois, d'années me faut-il? Mais qu'importe! Puisque de toute façon je l'entreprends et que je suis déjà sûr qu'il ressemblera à ce que j'ai imaginé : il est plus moi que moi-même. Il m'épuise sous tous mes aspects et, mieux encore, me révélera dans mon complexe existentiel le plus brûlant. Tout ce que je vis depuis un an me conduit à cette entreprise et me commande de la réussir!⁸²

Ce texte emblématique serait véritablement apparu spontanément à Aquin. Il aurait eu l'idée d'écrire le « Journal inédit de L.J. [Louis-Joseph] Papineau⁸³ », en présentant par

⁸²*Idem, Journal, op. cit.*, p. 243-244.

⁸³*Ibid.*, p. 243.

diachronie « la relation qui peut exister entre l'historien et le sujet qu'il étudie⁸⁴ » visant à multiplier « selon de multiples combinaisons, la vie d'un homme par celui [sic] d'un autre homme qui tente de comprendre le premier⁸⁵ ». La conversion de ce projet vers *Trou de mémoire* apparaît évidente puisqu'elle oppose les voix narrative d'un auteur, d'un éditeur et d'une commentatrice parasite (Rachel). L'auteur confie que

ce roman, pour la première fois et selon une évidence profonde, ressemble à celui que je veux totalement et profondément. Il échappe ainsi au traditionnel roman historique et me permet de ne pas me battre les flancs pour faire neuf.⁸⁶

Mais il révèle aussi à Aquin son « complexe existentiel le plus brûlant⁸⁷ » en exposant les modalités d'un conditionnement à la défaite.

4.4.3 Crime parfait

Magnant ne peut se résoudre à aimer normalement Joan. Figure de l'adversité, elle lui projette l'impasse culturelle qui empêche la réalisation de son roman révolutionnaire : « plus ça va, plus je sens bien que je veux violer... Faire l'amour normalement ne m'intéresse plus vraiment. Je ne sais plus ce qui se produit. Ce désenchantement ressemble trop à une phobie d'impuissance » (*T*, p. 127). En commettant le viol, Magnant abolit la charge émotive qui empêche l'accomplissement révolutionnaire. Cependant, Magnant insiste pour dire qu'il ne peut se « souvenir de ce viol pour la bonne raison qu'il n'a pas eu lieu » (*T*, p. 133). L'assouvissement des sentiments réfrénés se traduit seulement dans la mise en scène romanesque. Le sacrifice de Joan est son salut : « J'ai

⁸⁴*Ibid.*, p. 243.

⁸⁵*Ibid.*, p. 243.

⁸⁶*Ibid.*, p. 243-244.

⁸⁷*Ibid.*, p. 244.

tué Joan; je l'ai bel et bien tuée avec une préméditation proportionnelle au désir qui me hantait » (*T*, p. 29). Par contre, la charge de l'écriture se révèle contre-productive : cette lutte contre l'aliénation abolit l'existence même de sa réalisation. Comme l'expliquait Gilles De La Fontaine, un des éléments structurant de l'épopée est l'« effacement du sujet⁸⁸ ». Bertrand Gervais avance pour sa part que « cette incapacité qu'ont les êtres violents de comprendre leur propre violence ne doit pas surprendre. La violence rend aveugle, elle voile tout d'un profond mystère. L'être violent se consume tout entier dans son action qui ne laisse aucune place au langage et à la mémoire.⁸⁹ » Aquin disait à propos de son livre qu'il « est fondé sur un trou, un trou véritable qui est l'écart entre ce dont ne se souvient plus R. R. et ce que P. X. M. a déjà fait.⁹⁰ » En somme, le texte compense le crime comme le suggère Magnant : « Écrire 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 » (*T*, p. 20). Si la violence brouille sa propre réalisation, Guylaine Massoutre évoque la présence de « l'auteur [qui] se profile de texte en texte, comme le visiteur d'un palais vide, mettant en scène l'absence de sa mémoire et l'oubli comme une irrésistible tentation d'écriture.⁹¹ » Patricia Smart ajoute que « Pierre X. Magnant écrit pour *oublier*, pour cacher cette réalité intolérable. Son roman lui apparaît comme un entrelacement de fils ou de fragments⁹² » pour le « recouvrir d'un grand voile sombre » (*T*, p. 34). En outre, il tente de retrouver la genèse formelle de toute littérature. « On a tort d'enseigner

⁸⁸De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁹Gervais, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire Tome II*, *op. cit.*, p. 144.

⁹⁰Gagnon, Anne (1978), « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture » dans Martel, Jacinthe et Pleau, Jean-Christian (dir.), *Hubert Aquin en revue*, *op. cit.*, p. 14.

⁹¹Massoutre, Guylaine, « Présentation. Du recueil à l'essai, ou la cohérence du disparate », *loc. cit.*, p. LVI.

⁹²Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 68.

l'histoire de la littérature selon une chronologie douteuse : elle commence au crime parfait » (*T*, p. 90), écrit Magnant en évoquant l'influence déterminante que Sherlock Holmes y a joué. Il concède toutefois qu'« il ne peut y avoir de crime parfait! » (*T*, p. 52). Certes, il déplore que

l'homme qui a inventé le crime parfait – Sherlock Holmes – l'a aussitôt rendu imparfait, en vrai gentleman, sachant d'avance que ses épigones d'aujourd'hui, eux, ne toléreraient pas la perfection même d'un crime! Dans les romans policiers modernes (ah...), le crime au départ est frappé d'imperfection; sa mesure ne saurait dépasser celle des Poirot ou des Maigret qui l'embaument de leurs raisonnements [*T*, p. 89].

Pour Magnant, « tous les romans sont policiers » (*T*, p. 90) parce que l'écriture et le crime délibéré sont des actes liés par une sémantique de causalité. Leur résolution est enchâssée dans des actions qui ne sauraient résister à une interprétation sous l'égide du bon sens. Auteur et penseur de littérature policière, Thomas Narcejac souligne que « tout, dans le comportement d'un criminel, aussi bien ses songes que ses pensées ou ses actes, sera pénétré de logique.⁹³ » L'écriture, comme une piste d'enquête, sème des indices permettant de constituer le récit. « Avec cette découverte de la *littéarité* du roman », écrit Patricia Smart, « la signification profonde de sa structure policière devient claire. Le roman est un crime parfait; l'auteur est l'assassin qui a réussi à couvrir ses traces; le lecteur est le détective qui n'a réussi à résoudre l'énigme que lorsqu'il s'est mis dans la peau de l'assassin.⁹⁴ » En résumé, le crime parfait est un jeu de piste non pas opaque mais qui incite la complicité du lecteur à la réalisation concrète de l'œuvre. Aquin disait

⁹³Narcejac, Thomas (1975), *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, collection « Bibliothèque méditation », p. 27.

⁹⁴Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 80.

surtout écrire pour le lecteur⁹⁵ car « la littérature existe pleinement non pas quand l'œuvre est écrite, mais quand un lecteur remonte le cours des phrases et des mots pour devenir, par ce moyen, cocréateur de l'œuvre.⁹⁶ » Malgré tout, « dans *Trou de mémoire*, l'aventure est policière mais l'entreprise s'avoue romanesque », note Claude Beausoleil. « L'écriture de *Trou de mémoire* suit les règles du roman policier en les faisant éclater. La forme figée est dilapidée.⁹⁷ » De l'aveu même d'Aquin, la structure est une illusion qui vise à tromper le lecteur ainsi qu'à le confronter, par l'acte de lecture, à un texte insensé :

Ce que je veux faire - et qui me ressemble tant! - c'est d'annoncer d'abord l'unicité de ma structure et, ce postulat étant posé, de multiplier les complexités pour finalement m'y abîmer avec déraison et dévoiler le tissu d'incohérences et d'incorrespondances de tous les indices. C'est à peu près comme si, dans le genre policier, je multipliais les énigmes au départ et me complaisais dans l'inflation des « pistes » (technique admise par le lecteur qui aime qu'on joue avec lui!) pour ne pas aboutir, en fin de compte, à la découverte de l'assassin, mais à l'aveu délirant du non-sens de cette enquête et, somme toute, à la destruction pure et simple de mon propre roman policier. Comme je situe le roman que j'écris au second degré policier, je dois détruire encore plus, donc édifier plus savamment encore les ruines que je ne dévoilerai qu'à la fin et dont l'évidence nie l'entreprise même du romancier!⁹⁸

Cette ouverture de l'œuvre discrédite l'intelligibilité du texte de Magnant et cautionne une focalisation sur le contexte de sa production. Pour cette raison, la mise en scène du meurtre doit être conçue hors de toute logique, car

rien ne ressemble moins à un crime (du point de vue d'un enquêteur ordinaire) qu'un crime parfait. La mort de Joan, par exemple, est riche en vraisemblances contradictoires et comporte des vertus anxyolitiques qui, exploitées rationnellement, conduisent à un déficit rationnel implacable, voire même au

⁹⁵« Je n'ai jamais pensé que j'écrivais pour moi, j'écris pour le lecteur. » Gagnon, Anne, « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », *loc. cit.*, p. 14.

⁹⁶Aquin, Hubert (1982), « " La disparition élocutoire du poète " (Mallarmé) », *Blocs erratiques, op. cit.*, p. 266.

⁹⁷Beausoleil, Claude (1973), « *Trou de mémoire*, roman policier version baroque », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 50-51.

⁹⁸Aquin, Hubert, *Journal, op. cit.*, p. 250.

suicide [*T*, p. 54].

En cela, Magnant se déresponsabilise des portées interprétatives de son texte : « Mais admettons qu'un vague fumiste assimile la mort de Joan à un crime, voire même à un crime parfait : qu'est-ce que cela peut me faire??? » (*T*, p. 53). Si, en même temps, la tentation de reconstituer la scène centrale et névralgique du récit demeure présente chez le lecteur (et dans certaines analyses du roman), il faut prendre en considération la complicité entretenue entre Charles-Édouard Mullahy l'éditeur et Pierre X. Magnant l'auteur qui, par ailleurs, se révèlent être la même personne. Poursuivre la voie interprétative de l'éditeur apparaît, en premier lieu, comme la solution désignée pour produire une lecture sensée. Comme ce dernier le dit lui-même, « comment le lecteur pourra-t-il se reconnaître si je perds pied, moi l'éditeur, dans ce courant désordonné de chapitres et d'interprétations? » (*T*, p. 158). Or, sa crédulité porte à confusion. Il confond, sans nuance, les degrés de lecture et surdétermine, de son propre avis, son approche du texte : « j'extrapole – ou plutôt, je force le sens d'un passage dicté, peut-être, plus encore par le hasard de l'"inconscient" que le désir de formuler par énigmes des projets inavouables » (*T*, p. 50). Entre ses mains, le manuscrit de Magnant n'est pas un document de fiction mais bien un journal intime et Magnant aurait véritablement tué Joan de même qu'il aurait prononcé le discours du 27 mai. Cependant, en toute fin du texte, Olympe le confronte et révèle son véritable rôle dans le roman : « [...] la publication de l'autobiographie de P.X. Magnant n'est qu'une manœuvre de diversion et une feinte pour permettre à votre "ami", une fois mort et enterré, de ressusciter pour œuvrer plus sûrement dans la parfaite clandestinité de la mort » (*T*, p. 233). Le dessein littéraire de

Magnant est d'extraire sa fiction du réel par des démonstrations paradoxales. S'ajoutent à cela les contestations successives par l'éditeur qui, à son tour, est contesté par Rachel. Ensemble, ils « conduisent à un déficit rationnel implacable, voire même au suicide » (*T*, p. 54) de l'entreprise même du roman par la désincarnation de sa finalité interprétative. Cette façon d'abolir toute forme de certitude conduit le texte à se désertifier. Or, comme le propose Bertrand Gervais,

le désert, en tant qu'ultime labyrinthe, montre bien que l'essentiel de son expérience repose sur la confusion que son espace engendre. Le labyrinthe, depuis son mythe d'origine, symbolise l'oubli de soi, la perte de ses repères et, ultimement, la mort. Que son tracé soit à ligne brisée ou qu'il n'ait même plus de lignes, il propose toujours une multitude de choix à faire qui enfoncent son prisonnier toujours plus profondément dans la confusion. Il finit pas s'y oublier et par se perdre dans des pensées tout aussi vastes qu'un désert.⁹⁹

La forme du texte demeure cependant simple dans sa complexité si on considère qu'elle ne fait que reproduire sous différents angles une même image de la mort. « Ce tissu qui joint les deux " Ambassadeurs " joue un rôle dans cette histoire de mort, un peu comme la texture des mots joue un rôle dans ce livre... » (*T*, p. 164), commente l'éditeur à propos du tableau de Holbein. Pour René Lapierre, « cette multiplication de figures [de la mort] reste avant tout une technique narrative, cet enchaînement infini et circulaire d'images semblables prive chez Aquin le discours du roman de son *terme*, et va jusqu'à effacer au fond de son langage la présence de son ultime référent : l'existence même du roman.¹⁰⁰ » En définitive, Patricia Smart évoque la nécessité pour le lecteur de se situer au degré zéro de la production du texte pour en saisir l'ampleur : « La voie du salut, ici, n'est pas dans

⁹⁹Gervais, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire Tome II*, *op. cit.*, p. 112-113.

¹⁰⁰Lapierre, René, *L'imaginaire captif. Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 57.

la réduction logique mais dans la participation à l'activité créatrice.¹⁰¹ » Dans cette perspective, conclut Aquin, « chaque nouvelle lecture rejaillit sur l'œuvre.¹⁰² » La finalité du récit est de projeter la possibilité révolutionnaire qui ne peut exister par elle-même. Tout semble calculé de sorte qu'il revienne au lecteur de transformer cette violence en catharsis.

4.4.4 Esthétique baroque

Aquin prétend que dans « les pays colonisés se [manifeste] invariablement une surproduction littéraire. » Car, « à défaut de réalités, on surproduit des symboles; il est compréhensible d'ailleurs que si les colonisés se contentaient de produire normalement, cela ne compenserait pas leur improductivité globale.¹⁰³ » En plus de se reproduire à outrance, cette production littéraire est sémantiquement malsaine : « l'écrivain qui entreprend de faire vivre ce qui le tue, [...] écrira [...] une œuvre aussi incertaine et aussi formellement malsaine que l'œuvre impure qui s'accomplit en lui et dans son pays.¹⁰⁴ » Bref, la lutte doit nécessairement se faire hors des cadres institutionnels comme dans une action de guérilla. « Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à proprement parler, c'est divaguer¹⁰⁵ », explique Aquin. « Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination et s'engage inconsidérément dans un monologue interrompu à chaque parole nourri d'autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison

¹⁰¹Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰²Aquin, Hubert, « " La disparition élocutoire du poète " (Mallarmé) », *loc. cit.*, p. 266.

¹⁰³*Idem*, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 52.

dominante.¹⁰⁶ » L'exercice est néanmoins laborieux et repose sur les seules épaules du créateur. Il exige de l'écrivain qu'il prenne en compte tous les aspects du langage car « la syntaxe, la forme, le sens des mots subissent aussi des déflagrations¹⁰⁷ » de la pensée affligée d'une fatigue culturelle. Pour rompre avec cette convention littéraire, Aquin s'inspire de l'esprit baroque qui exprime un rejet formel. Guylaine Massoutre en rappelle les caractéristiques qui ont aidé Aquin à constituer son œuvre :

L'art baroque est la négation même du défini, du statique, du sens équivoque, qui caractérisait la forme classique de la Renaissance, avec son espace déployé autour d'un axe central, délimité par des lignes symétriques et des angles fermés, renvoyant les uns les autres au centre, de façon à suggérer l'éternité essentielle plutôt que le mouvement. La forme baroque, elle, est dynamique; elle tend vers une indétermination de l'effet... et suggère une progressive dilatation de l'espace. La recherche du mouvement et du trompe-l'œil exclut la vision privilégiée, univoque, frontale, et incite le spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation.¹⁰⁸

Gilles De La Fontaine explique qu'« il ne fait pas de doute que l'esthétique baroque soit inspirée d'un refus des impositions rigides de la raison et de la norme reçue, dans lesquelles elle voit une violence indue, une tyrannie exercée contre les droits innés de la vie à s'épanouir et se manifester dans ses multiples tendances.¹⁰⁹ » Aquin reconnaît dans l'adversité qui oppose le baroque à l'art institutionnel sa propre démarche contre-culturelle. Il puise dans l'articulation de cette forme d'art les outils qui façonnent son roman aux visées contraires : « Donc les effets de contrepoint et de polymorphisme littéraire doivent être doublés (la surenchère régit le roman) – et je n'envisage ceci que dans le sens d'une construction plus savante dont le principe interne réside dans sa

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁸Massoutre, Guylaine, « Présentation. Du recueil à l'essai, ou la cohérence du disparate », *loc. cit.*, p. XLV.

¹⁰⁹De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, *op. cit.*, p. 47.

destruction.¹¹⁰ » En résumé, le roman qu'il propose est une construction complexe, voire excessive. Une véritable étoffe tissée d'un réseau complexe d'interprétation comme si elle avait été faite par une araignée. Un piège mortel pour « le lecteur [qui] se trouvera médusé, trahi, mis finalement en présence d'une œuvre détruite, d'un chaos – alors que, selon les lois de tous les genres, il était en droit d'attendre le contraire. Après avoir annoncé une construction, je lui dévoilerai un amas de ruines.¹¹¹ » Cette destruction, finalité représentative du trou de mémoire, est la riposte de cette surproduction malsaine. Or toute cette construction n'est que l'artifice d'un onirisme qui relève de la stratégie baroque. Elle surproduit à sa manière un langage excessivement chargé tout en multipliant les miroirs d'une critique lucide de la condition de l'écrivain en lutte pour son émancipation culturelle.

4.4.4.1 Hallucinogène subversif

Afin d'incarner le pays en phase de sa révolution, le désir d'habiter son caractère ambivalent s'impose. « Toutefois, je reste là, lucide contre toute vraisemblance, à écrire ce qu'il me faut écrire; et ce que je dois raconter agit sur moi comme une puissante obsession, jusqu'à rendre tout sommeil continu quasi impossible » (*T*, p. 170), remarque Magnant qui, à l'instar de son auteur, compense son insomnie par l'écriture. Or, la nuit blanche est symbolique du tiraillement identitaire propre à l'emblématique fatigue culturelle. Entre l'éveil révolutionnaire et la fatigue aliénante, le temps épuise toujours davantage Magnant. Par contre, son obsession seule ne suffit pas à le maintenir en état

¹¹⁰Aquin, Hubert, *Journal, op. cit.*, p. 248-249.

¹¹¹*Ibid.*, p. 249.

d'éveil, il a donc recours à des excitants narcotiques pour l'aider. Bien que cela le tienne éveillé, cela provoque chez lui un profond laxisme : « j'incline à divaguer alors que je ferais mieux, oui bien mieux!, d'écrire dès maintenant le texte du discours » (*T*, p. 105). Ce discours, il est appelé à le prononcer lors d'une assemblée politique aux promesses révolutionnaires. Sans savoir s'il l'a bel et bien réalisé, cet impératif revient ponctuellement sabrer son délire afin de le rappeler à l'ordre et rappeler au lecteur qu'il n'a jamais quitté sa table de travail. Or, dans ses divagations, il cogite « ce roman policier inconcevable qui sera à l'image du Québec » (*T*, p. 135) : « Voici enfin que je surmonte ma fatigue, sous l'effet émerveillant des capsules idéogènes : 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... » (*T*, p. 36). Bientôt, l'effet des drogues impose une vérité synthétique et absolue à sa conscience affligée par le trou de mémoire. Il exsude une mémoire collective refoulée, maintenant dépourvue de toutes ses inhibitions :

L'afflux désordonné de tant de souvenirs à ma conscience m'induit en un surmenage de mémoire et me gratifie de récapitulations et de tropes dont l'accumulation, depuis quelques minutes, me fait basculer dans une dialectique de remords et de fou rire. Je suis sous l'empire d'une véritable ivresse mnémogène : tout ce que j'ai fait depuis quelques heures me revient et me saoule. J'ai mal au cœur soudain, je titube, l'œil vitreux, sur le corps rigide de Joan qui repose devant moi, sans cesse, dans un flou optique qui me donne le vertige et me donne envie de vomir [*T*, p. 30-31].

La figure de Joan apparaît inévitablement au comble de cette immersion dans la mémoire consciente et totale de la collectivité. Elle témoigne de cette approche qui lie sensuellement Magnant à son pays. Parce que cette débauche mnémonique est impossible à supporter, il se consacre à la réfréner dans une action contre-productive. René Lapierre

observe que « l'écrivain-pharmacien se représente fébrilement en train d'écrire un texte compliqué, délirant, exalté, dont le caractère surécrit semble avoir précisément pour but de retarder certaine vérité, d'empêcher l'aveu d'une lucidité au fond de laquelle gît, en abyme, une image de mort.¹¹² » Lapierre poursuit en soulignant que d'agir en réaction au trou de mémoire est la seule action que Magnant puisse véritablement poser. Cette représentation dynamique de la mort devient mise en fiction :

Affligée, depuis le début, d'une lucidité mortelle à l'égard de sa propre impuissance, cette écriture se préserve de la confrontation au monde par de multiples enfermements, ou, à l'inverse (mais de la même manière, au fond), aborde la question de la relation à l'Autre par la négative, en remplissant d'une violence terrible l'espace, la scène où elle doit avoir lieu.¹¹³

Témoin d'une vérité crue, Magnant ne peut plus se départir de cette connaissance qui transcende son être. De l'avis de l'éditeur, Magnant « se croyait congénitalement ou préalablement infirme devant le réel » (*T*, p. 123). Il se conditionne donc à l'usage des drogues hallucinatoires pour s'en départir. La pharmacologie, profession qui lui est toute désignée, lui octroie la faculté de faire passer de la mémoire vers l'oubli ou de la vie vers la mort : « Le pharmacien (et j'en sais quelque chose!) se meut dans une aire de fascination; il est envoûté par la mort, la sur-existence ou la façon de passer de l'une à l'autre le plus élégamment possible » (*T*, p. 70). À l'instar de la littérature dont Aquin remarque la présence abondante dans un contexte colonial, Magnant voit dans la fréquentation des pharmaciens la répétition d'un même motif. « Le recrutement des pharmaciens est surabondant », avance-t-il. « Et cela est logique : le pharmacien est très prospère en période de gestation révolutionnaire. On vient à lui pour obtenir un sédatif

¹¹²Lapierre, René, *L'imaginaire captif. Hubert Aquin, op. cit.*, p. 58.

¹¹³*Ibid.*, p. 155.

plus puissant contre la douleur coloniale ou un super-hypnotique, car on n'en peut plus et on rêve de s'abolir dans un coma dépolitisé » (*T*, p. 71). Cette métaphore permet de faire comprendre comment l'écrivain est à son tour dans l'ambivalence de la fatigue culturelle. Soit il consacre l'aliénation populaire, soit il utilise son art à des fins révolutionnaires. Pour sa part, Magnant croit que la lutte politique pourrait profiter de ses connaissances professionnelles :

Mon activité politique, d'autre part, me prouve que j'incarne une image archétypale de pharmacien, car je rêve de provoquer des réactions dans un pays malade : je rêve de m'introduire en lui, sulfate ou soluble, pour influencer (par mon action sur les centres diencéphaliques) le cours de son agonie et transformer celle-ci en régénérescence [*T*, p. 69-70].

Plutôt que d'abolir l'existence de son texte dans une opération purificatrice, Aquin opte pour une écriture de l'incohérence. « L'incohérence dont je parle ici est une des modalités de la révolution¹¹⁴ », souligne-t-il. En effet, Magnant avertit le lecteur de l'insignifiance de sa « verbigération¹¹⁵ » et du fondement de son propos : « Inutile de chercher ailleurs et, surtout, ne vous cassez pas la tête pour expliquer mon récitatif et n'allez pas chercher à comprendre l'intrigue charpentée que j'essaie vainement de comprendre moi-même avant de l'édifier » (*T*, p. 23-24). Toutefois, son incohérence recèle les traces d'une intelligibilité qui repose entre les mains du lecteur tel que l'affirme Patricia Smart :

¹¹⁴Aquin, Hubert, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 52.

¹¹⁵« Un élément formel bien aquinien qui contribue à l'effet d'incohérence est ce qu'il appelle la " verbigération " : il s'agit d'une maladie, dont Magnant se dit atteint (p. 21), qui afflige le sujet d'une véritable " graphorée " - un discours décousu, ressemblant souvent au délire, caractérisé par un taux élevé de néologismes. Décrites dans *Trou de mémoire*, ces " altérations du langage " d'origine psychopathique semblent inspirer le style du roman. L'utilisation d'un lexique savant produit incontestablement un effet d " verbigération " : entassement de mots en apparence gréco-latins qui ne se distinguent guère, pour le simple lecteur, des néologismes. Voilà un aspect difficile de la prose aquinienne et que certains trouvent irritant. Mais il sert des fins à la fois thématiques et stylistiques dans la création d'un discours riche en signification, tout en frôlant la maladie métaphorique dont il est le symptôme. » Paterson, Janet M. et Randall, Marilyn, « Présentation », *loc. cit.*, p. XXX.

Caché derrière une série de masques, Aquin taquine le lecteur, l'encourageant à utiliser toutes les ressources de la logique traditionnelle pour percer l'énigme du livre. Mais la seule *logique* à laquelle se soumet le roman est celle du miroir. S'apercevant par exemple de l'importance accordée aux dates dans les récits de Pierre X. Magnant et d'Olympe Ghezso-Quénum, le lecteur typique essaiera de rétablir la chronologie des événements; mais ce sera pour découvrir que les deux récits se reflètent comme dans un miroir, la chronologie du deuxième inversant celle du premier.¹¹⁶

Bref, l'ambivalence culturelle à laquelle l'écrivain est confronté entretient deux rapports à l'oubli. Dans le premier cas, il est appelé à façonner le refoulement d'une construction identitaire dans le but de contourner les parties les plus sensibles. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'Aquin condamnait les élans d'exotisme au détriment de la culture nationale. Dans le deuxième cas, il contourne les parties sensibles de cette construction pour mieux la cerner. Magnant ne dit pas son discours, mais en délirant autour de celui-ci, il le déploie sous les yeux du lecteur.

4.4.4.2 Renversement explicatif

Aquin annonce que « les parties de [son] roman ne seront pas des parties d'un roman – mais des ensembles autistes, des chapitres schizophrènes réunis dans une même salle.¹¹⁷ » Il songeait déjà, lors de la conception de son œuvre, à berner les attentes du lecteur envers un même univers référentiel de la fiction. Que ce soit le passage frauduleux où Rachel raconte avoir eu une relation amoureuse avec Joan ou les chapitres narrés par Olympe, aucun ne semble entretenir un rapport direct et cohérent avec les chapitres signés de la main de Magnant. Il apparaît que leur valeur au sein du texte est tout autre et relève plutôt

¹¹⁶Smart, Patricia, *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁷Aquin, Hubert, *Journal*, *op. cit.*, p. 248-250.

de l'instrumentalisation des artifices de l'art baroque. De la même manière que l'éditeur Charles-Édouard Mullahy perçoit la forme policière dans le reflet analytique des *Ambassadeurs* de Holbein, le lecteur est invité à fabriquer le sens de l'œuvre dans ses reflets. Vers la fin du manuscrit de Magnant se trouve une allusion à l'égard du meurtre de Joan qui est, par ailleurs, la plus précise qu'il soit possible de trouver :

Je t'étrange, ma belle étrangère, je t'étrange doucement, presque avec amour. Ma dernière caresse, aliénation subtile, est un chef-d'œuvre de simplicité, un coup de génie, quoi! Étranglement, c'est beaucoup dire alors que j'ai simplement étrangé, de ma main masquée, l'inconnue de Lagos, la passagère voilée des vaisseaux fantômes qui continuent d'échouer dans les entrelacs de la lagune funèbre qui se découpe en dentelles de souvenirs [T, p. 103].

En détournant le sens du mot « étrange » pour en constituer un verbe, Magnant n'effectue pas une simple opération ludique. Il annonce, par mise en abyme prospective¹¹⁸, que les parties d'apparence autiste ne le sont pas. Plus loin dans le texte, il déplore que Joan soit « partie de honte pour fuir vers le sud [son] échec... [Parce qu'il n'a] pas voulu fuir à Lagos quand elle [le] suppliait de partir » (T, p. 109). Lagos est la ville où se trouve Rachel au moment où Magnant écrit ces lignes selon les datations du roman. Étrangement, nulle part dans le récit d'Olympe n'est-il mentionné que Joan se trouvait à Lagos avec sa sœur. Il s'agit, au contraire, du moment où la fiction discrédite le réel au profit de la métaphore. Joan ne va pas à Lagos, elle devient en quelque sorte ce lieu lorsque Magnant l'« étrange » par l'écriture. En transposant ainsi sa relation amoureuse, Magnant décuple la difficulté qu'il éprouve à embrasser son pays. La figure de la fuite est représentée dans le départ de Joan pour Lagos ainsi que dans les sables mouvants dans

¹¹⁸« [La mise en abyme prospective] réfléchit avant terme l'histoire à venir » Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 83.

lesquels Magnant peine à s'investir : « Oui, mon pays n'est rien d'autre que ces sables mouvants qui encastrent Lagos dans un écrin accore. Né du sable, je tente interminablement de m'y enraciner, mais je m'ensable [...] » (*T*, p. 109-110). À son tour, Charles-Édouard Mullahy est projeté par le texte, transformé par Lagos, avant de s'approprier l'identité de l'auteur du manuscrit qu'il se charge d'éditer :

Comme Pierre X. Magnant, selon cette vulgate inauthentique, j'avance comme un spectre dans les entrelacs lagunaires qui semblent prolonger le littoral africain par une frange de labyrinthes. Je cale lentement dans le sol morbide qui m'ensorcèle et m'englaise. Je suis frappé de stupeur, investi d'un pouvoir magique qui ressemble étonnamment au « délire hallucinatoire » qui confère aux écrits désamorçés de P.X. Magnant leur qualité si mystifiante, et voici que je m'étrangle sans un cri. Je finis dans un désordre plus fort que moi et sous l'empire d'une inspiration malarique qui me transforme en écrivain. Je meurs en écrivain et je m'enterre dans une fosse noire en forme de lagune, tandis que [*T*, p. 137]...

« Le texte de l'éditeur s'arrête comme cela, brusquement, sans raison apparente » (*T*, p. 137), note Rachel en bas de la page. Lorsque Mullahy dit qu'il s'« englaise », il évoque l'homonyme de la glaise du littoral de Lagos et souligne la nature anglaise de Joan (une Canadienne anglaise). Si l'éditeur se révélera plus tard être nul autre que Magnant par une manœuvre digne d'un récit d'espionnage, il est momentanément confiné dans le cœur spéculaire du roman où les identités référentielles se confondent : « Soudain, je l'imagine [Joan] et cela me trouble infiniment. Je l'aime, et, du coup, je me retrouve dans la peau de Pierre X. Magnant, quasiment dans les bras de Joan nue, secouée par son propre plaisir, hurlant sans pudeur... » (*T*, p. 166). Comme le délire subversif de Magnant lui fait apparaître une vérité claire, la partie subséquente intitulée « Semi-finale » dévoile les astuces baroques qui profitent à l'écriture d'Aquin. Dans ce chapitre, Rachel parle de la fascination de Joan pour *Les Ambassadeurs* de Holbein puisque « " Joan " - je veux dire :

celle que j'ai aimée et dont la réalité m'obsède - est la spécialiste du trompe-l'œil au théâtre; véritable technicienne de l'hallucination, elle a renouvelé le théâtre, multipliant les perspectives accélérées ou ralenties » (*T*, p. 146). Rachel se soumet à la séduction de Joan plutôt que de faire comme Magnant et chercher à lutter contre elle. Selon Gilles De La Fontaine,

ce que RR représente dans le texte, c'est la partie québécoise vaincue qui devient consciente de son association trouble, stérile et débilitante avec une partenaire anglaise, dont le « génie inimitable de la simulation » [*T*, p. 147] l'a fascinée, ensorcelée au point où, malgré sa lucidité naissante, elle a toujours grand peine à s'en dégager. Ce qui est ainsi personnifié dans RR, c'est vraiment cette « fatigue culturelle » du peuple québécois [...]. Comment ne pas la voir, cette fatigue collective, suscitée par l'hiatus amnésique de la conquête et du « fédéralisme copulateur » [*T*, p. 40], dans ces aveux de RR, rétrospectivement adressés à Joan :

« Tableau secret aux lignes rallongées avec extravagance et non sans cruauté de ta part, je m'étire lamentablement dans une perspective que tu as préméditée et comme une anamorphose que nul regard amoureux ne rendra à une forme raccourcie, je veux dire : au temps retrouvé! » [*T*, p. 147].¹¹⁹

De La Fontaine poursuit en soulignant que Rachel, bien que revendiquant l'identité de Magnant¹²⁰, n'en est qu'une représentation complémentaire. Elle est la partie pleinement satisfaite de son aliénation.

Et c'est de l'union de ces deux aspects de la patrie québécoise, à savoir la partie réaliste passive, brimée, aliénée et la partie idéaliste, révolutionnaire, aspirant à la libération, que naîtra la prise de conscience et l'identification salvatrices telles que figurées par l'attitude finale de RR, enceinte d'un enfant de P.X. Magnant.¹²¹

Le récit ayant conduit Rachel à être enceinte de Magnant répond au désir de ce dernier de

¹¹⁹De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, op. cit., p. 66-67.

¹²⁰« [...] j'ai inventé de toutes pièces le délire pseudo-hallucinatoire de Pierre X. Magnant qui, croyez-moi, n'a jamais existé ailleurs que dans mon imagination... [...] j'ai " transposé " librement et pour tout dire, cet être humain, plus porté vers la révolution qu'enclin à travailler dans une pharmacie, non seulement ne s'appelle pas Pierre X. Magnant dans la réalité, mais c'est moi! » (*T*, p. 140).

¹²¹De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, op. cit., p. 67.

composer son roman révolutionnaire. Le « Journal d'Olympe Ghezso-Quénum » mettrait en abyme le manuscrit de Magnant¹²². D'ailleurs, la lettre qu'Olympe signée à l'intention de l'écrivain-pharmacien et qui inaugure *Trou de mémoire* révèle les nombreuses coïncidences qui régissent leurs vies. Tous les deux partagent un désir révolutionnaire, pratiquent la pharmacologie, ont prononcé un vibrant discours durant une assemblée populaire et connaissent Rachel Ruskin. S'il est possible qu'Olympe soit le double fictionnel de Magnant, le meurtre de Joan relèverait de la même ambition littéraire. Alors que Magnant concluait son manuscrit par la fuite de Joan vers Lagos, le journal d'Olympe s'amorce dans un mouvement contraire : Olympe et Rachel fuient ce lieu de crainte d'être rattrapé par le meurtrier de Joan. Mais elle ne lui échappe pas à Lausanne en Suisse où il la viole. « Il m'a attirée dans une entrée sombre, puis, puis... » (*T*, p. 194), peine-t-elle à raconter. Olympe constate que « RR était dans une sorte d'abattement hypotonique complet » (*T*, p. 195). Malgré lui, il tente de comprendre avec précision la nature des événements mais « n'arriv[e] jamais à reconstituer exactement comment la scène s'était déroulée entre RR et P.X. Magnant » (*T*, p. 195-196). Comme Magnant était devenu obsédé à l'idée de reconstituer l'espace du trou de la mémoire nationale, le viol de Rachel obsède Olympe au point de vouloir s'en approprier le souvenir : « j'en viens à me figurer que RR se tient debout dans un portique et qu'elle se laisse complaisamment dévêtir par P.X. Magnant; j'entends d'ici ses cris, son halètement euphorique, sa plainte

¹²²Bien que Patricia Smart parle du récit d'Olympe comme une inversion chronologique du manuscrit de Magnant, Claude Beausoleil note que les dates elles-mêmes sont illogiques dans leur contexte : « Rachel termine d'ailleurs le récit le 15 avril 1967, ici on saute une année pour apprendre qu'elle est enceinte de quatre mois de P.X. Magnant : " J'ai cessé d'être la pauvre folle qu'on a violée à Lausanne. Cela a pris quelques semaines (c'est nous qui soulignons), bien sûr et beaucoup de médicaments. Aujourd'hui enceinte de quatre mois... " » Beausoleil, Claude, « *Trou de mémoire*, roman policier version baroque », *op. cit.*, p. 66.

langoureuse, et cela me fait mal!!! » (*T*, p. 196). Pour sa part, « RR était dans une sorte d'abattement hypotonique complet » (*T*, p. 195), traumatisée et affligée d'un épuisement similaire à la fatigue culturelle. La profession d'Olympe lui permet de se procurer des médicaments afin de procéder à une « narcoanalyse » (*T*, p. 210) sur Rachel, espérant extraire du « délire mnémonique » (*T*, p. 206)¹ qu'est devenu le souvenir du viol, la vérité sur « ce qui l'avait à ce point terrorisée » (*T*, p. 211) :

La subnarcose, elle-même, n'a aucun effet thérapeutique : ce n'est qu'une technique d'incitation à l'extériorisation de charges émotives latentes.[...] J'ai jugé cependant que je devais la faire parler alors qu'elle se trouvait encore en subnarcose et que l'amytal abolissait ses inhibitions et amoindrissait encore les défenses de sa volonté [*T*, p. 210-211].

Ne trouvant pas ce qu'il cherche, Olympe déplore que « cela ne fait que [l']induire, de façon chaotique, en ce début de viol » (*T*, p. 220). Il cerne les contours du trou de mémoire sans jamais vraiment en saisir la composante. De la même manière que Magnant voit le corps vaincu de Joan au seuil de ses hallucinations, Olympe se surprend à reproduire le viol de Rachel en endossant le rôle de l'agresseur : « Il m'a fallu découvrir que nos deux corps nus étaient pris l'un dans l'autre pour me rappeler que la narcoanalyse s'était détériorée et que je m'étais rendu aux exhortations délirantes de ma patiente plutôt que d'écouter placidement son récit pour y déceler la révélation tant cherchée... » (*T*, p. 214). Néanmoins, il ne pouvait plus reculer. Comme l'existence originelle de son pays a été souillée par ses colonisateurs, Olympe a perdu la Rachel qu'il connaissait : « [...] oui, RR m'est désormais gâchée, je n'y peux rien » (*T*, p. 202). Il n'a finalement absorbé que son « spleen » (*T*, p. 209) et cherche à se défaire de l'ambivalence existentielle qu'il a contractée : « Ah, que ma mémoire se casse enfin que la vie s'effrite

et que cet édifice incertain de souvenirs soit réduit à néant, car je n'en peux plus! » (*T*, p. 222). Si cela conduit au suicide d'Olympe, Rachel s'en tire définitivement mieux que lui. Comme tous les autres acteurs du roman sont morts, elle se charge de le conclure, se réclamant même du « rôle de l'éditeur » (*T*, p. 234). « Ce roman secret est désormais sans secret pour moi : j'en saisis d'un seul regard l'histoire indécise, le style trop lent, le déroulement discontinu » (*T*, p. 234), ajoute-t-elle, soulignant l'avoir édité « selon l'ordre [qu'elle lui a] inculqué et dans la succession [qu'elle a] choisie... » (*T*, p. 233-234). La promesse révolutionnaire s'accomplit dans ce que Gilles De La Fontaine appelle la rencontre fusionnelle des « deux aspects de la patrie québécoise¹²³ ». Rachel raconte comment l'acte de lecture a opéré sur elle ses effets :

En lisant ce livre, je me suis transformée : 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 – cherchant en vain l'éclat de sa chevelure dans mes cheveux. Il a perdu la raison quelque part dans le delta funéraire du grand fleuve. Oui, je sais maintenant qu'il m'a suivie, de Lagos à Lausanne; et je sais ce qu'il a fait quand il m'a surprise sous cette marquise à Ouchy – bien que je n'aie jamais réussi à m'en souvenir par moi-même [*T*, p. 236].

Le personnage tourmenté de Magnant s'est transposé dans sa créature fictionnelle, elle-même convertie en mère enceinte d'un projet porté sur l'avenir et en paix avec son passé.

Le tissu d'art est parvenu à recouvrir le trou de mémoire.

4.5 Conclusion

On ne pouvait passer outre l'univers de l'auteur de *Trou de mémoire* afin d'approcher son roman. La portée de l'homme et de l'œuvre son intimement liés. Aquin voulait vivre

¹²³De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, op. cit., p. 67.

pleinement. Il voulait fuir toute forme de conditionnement qui aurait manipulé l'espérance d'une vie entière. Cela faisait de lui un esprit radical qui s'exprimait dans une action totale qui s'imposait dans tous les aspects de sa vie. Bien qu'aimant les lettres, il refusait d'être circonscrit par elles et préférait plutôt les dépasser. Il confia ainsi à son journal le constat d'une pensée qu'il veut franche :

Et je sens bien que devant la banalité de la vie quotidienne, la solution révolutionnaire est de vouloir transformer les conditionnements de cette vie, non par la fuite vers une vie autre, truquée, idéalisée. La révolution est une action et sans doute ce que j'ai renié dans la littérature, c'est qu'elle ne soit pas une action totale, qu'elle s'annonce révolutionnaire et ne soit qu'une pseudo-révolution. Ce qui me caractérise, ce qui doit m'inspirer à l'avenir : c'est ce souci profond de transformer la vie et cette volonté de l'assumer sans la fuir, de l'aimer sans tricherie. Toujours j'ai eu peur de la vie quotidienne, toujours j'ai tenté d'y échapper par des magies écrites ou lues. À l'instant où j'ai voulu la révolution pour la première fois, j'ai trouvé ma voie et ma vraie vie. Depuis je n'ai pas toujours réussi à rester dans cet axe générateur et j'ai suivi des penchants anciens de ma faiblesse : j'ai fui, j'ai triché, je me suis intoxiqué, j'ai régressé. Mais maintenant, je sais que seule l'action révolutionnaire véritable peut me satisfaire : que nul ersatz, nulle déviation, nulle obsession des institutions ne peut être reconnue comme valable par moi. La révolution n'est pas une fuite : elle ne peut être que totale. [...] Il a fallu beaucoup de temps et combien d'écœurements pour que je pense ainsi : et c'est dans le mouvement dramatique de mon existence révolutionnaire, que j'ai découvert enfin que l'action seule constitue une attitude humaine totale devant la réalité. C'est sans doute pourquoi j'ai une hâte fébrile de revenir à la vie courante. Tout ce qui m'en a éloigné si longtemps – ce nœud de conflits et de problèmes – me paraît aujourd'hui un cauchemar dont fort heureusement je suis sorti.¹²⁴

Jacques Languirand confia à la caméra de Jacques Godbout qu'Aquin se languissait du désir de vivre intensément : « Il voulait sortir de lui-même. Il voulait à la fois l'explosion et l'implosion. C'était un personnage de ce point de vue fascinant mais dangereux pour lui-même.¹²⁵ » Aquin désirait une action totale qui s'imposait dans tous les aspects de sa vie. Sa capacité de discréditer sa propre existence pour mettre en valeur son projet

¹²⁴Aquin, Hubert, *Journal, op. cit.*, p. 266-267.

¹²⁵Godbout, Jacques, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin, op. cit.*

révolutionnaire se répercute dans son œuvre. Se maintenir dans l'« axe générateur » du désir révolutionnaire, malgré les embûches menant à la fuite, et s'engager dans le « mouvement dramatique de [l'] existence révolutionnaire » pour découvrir enfin que « l'action seule constitue une attitude humaine totale devant la réalité », telle est la mesure du discrédit de sa propre existence au profit d'un idéal relevant des notions philosophiques de l'absolu. Sa manière de construire un roman avant d'en abolir la structure vise à consacrer la puissance évocatrice des silences. « Pourvu que je ne parle pas, pourvu que je résiste... » (*T*, p. 20) écrit Magnant au début de son récit. *Trou de mémoire* est fondé sur ces paradoxes auto-destructeurs qui privilégient la destruction du sens plutôt que son élévation. Néanmoins, il se joue dans la pratique littéraire un intérêt culturel qui dépasse la conscience d'Aquin et auquel il désirait se soumettre. « Le problème pour l'écrivain, c'est de vivre dans son pays, de mourir et de ressusciter avec lui¹²⁶ », évoque-t-il comme démarche révolutionnaire poursuivie dans cette œuvre de fiction. Tout d'abord, de vivre dans ce pays et d'en saisir son contexte. Ensuite, de mourir avec lui et d'emporter le syndrome de la défaite perpétuelle. Enfin, de ressusciter avec lui et d'offrir à la postérité une culture lavée de ses péchés dans la plus pure tradition eucharistique. « Il a fallu beaucoup de morts pour abolir mon passé, tout ce passé » (*T*, p. 236), constate Rachel dans sa conclusion du roman, se référant à la mort de Magnant (son double Charles-Édouard Mullahy) et d'Olympe, tous deux encadrant une symbolique sacrificielle. Pour le bien de son enfant, né du viol de Magnant, la condition de sa naissance révolutionnaire repose sur un oubli total et définitif de sa propre genèse : « je veux que mon enfant soit plus heureux que son père et qu'il n'apprenne jamais

¹²⁶Aquin, Hubert, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 58.

comment il a été conçu, ni mon ancien nom... » (*T*, p. 237). Guylaine Massoutre rapporte que, selon Gaston Miron et Jacques Godbout, Aquin « fit de sa mort une œuvre¹²⁷ ». Il en fit aussi une condition d'émergence pour son pays. Un pays d'une ouverture béante et de perspective désertifiée. Un lieu pour se perdre mais surtout pour donner libre cours à l'activité créatrice. En cela, il y a une nécessité d'employer la violence pour transgresser l'hermétisme d'un caractère indéterminé. Par, hermétisme, on entend le sens circulaire et mobile d'une fuite qui s'emploie à tuer le désir d'accomplissement. Faire violence équivaudrait donc à ébranler les fondations d'un objet chargé de sens dans l'espoir d'en reprendre le contrôle dans une activité de reconstruction.

¹²⁷Massoutre, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin, op. cit.*, p. 10.

5 Conclusion

L'exploration du mécanisme de réception conduit à deux grandes considérations au niveau même de la structure du texte : il s'agit d'abord du fragment comme forme littéraire et de la notion d'absence qui est sa composante fondamentale.

Pour répondre à des impératifs d'efficacité, tout texte doit commettre des fractures dans sa composition. Les trois romans qui ont été analysés se distinguent par l'exacerbation de leurs composantes fragmentaires. Ils montrent comment le dépassement esthétique se définit dans l'étoffe du lyrisme et dans sa capacité de stimuler son interprète. Les failles d'un texte sont peut-être par principe des lieux de liberté d'interprétation, mais on s'aperçoit comment ils peuvent aussi manipuler le récepteur à son insu. Parfois sous une gouverne narrative, autrement par un contexte culturel donné.

Les études sur le processus cognitif démontrent à cet effet comment la mémoire est souvent mieux comprise lorsqu'elle est prise à défaut. Pour contourner le problème qui se pose à l'instance narrative, celle-ci dévoile les stratégies romanesques par une écriture spéculaire afin, surtout, de mettre en valeur un mécanisme de gestion de l'absence. Plusieurs exemples ont été mentionnés, comme la dynamique du personnage de Toshiko dans *La Clef* qui n'apparaît que dans le reflet des journaux de ses parents, ou l'article de journal dans la poche Mathias dans *Le Voyeur* qui situe dans une perspective nouvelle le mode de compréhension du crime. Et dans *Trou de mémoire*, le journal d'Olympe Ghezso-Quénium est une réduplication du manuscrit de Pierre X. Magnant afin de mettre en valeur les points de son discours.

Au-delà des jeux formels, l'écriture d'Alain Robbe-Grillet applique concrètement

les limites humaines dans sa perception du monde. En procédant d'abord à l'analyse du *Voyeur*, on créait l'assise d'un phénomène destiné à une approche globale fondé sur la logique cognitive. Le roman mise entre autres sur le concept de réintégration du chercheur américain Richard Schweickert, qui « désigne la possibilité de compléter une information perçue lorsque celle-ci est identique à une partie d'une configuration plus grande existant en mémoire.¹ » Dans *Le Voyeur*, Mathias a une mémoire à ce point lacunaire qu'il remet en question son implication dans un crime qui a été commis. Or, comme cela a été démontré, en palliant « l'oubli d'un élément par comparaison avec son ensemble² », il s'adonne à expier un souvenir d'enfance refoulé. De la même façon, le meurtre de Joan et le viol de Rachel dans *Trou de mémoire* reproduisent par mimétisme l'agression du Canadien français lors de la Conquête. Mais aussi, pour le lecteur, ce procédé s'applique à une compréhension *a priori* lacunaire tel que peut présenter, par exemple, l'implication de Kimura et de Toshiko dans *La Clef*. La réintégration implique donc le procédé d'interprétation par abduction, fonctionnement par hypothèses, développé en cours d'analyse.

Les chercheurs Martin A. Conway et Pascale Piolino rappellent que la mémoire autobiographique « est toujours [incomplète] et fragmentaire, sans commune mesure avec d'autres formes d'enregistrements comme les vidéos, les photographies, etc.³ » Elle repose en outre sur la capacité de l'imaginaire de projeter son sujet non seulement dans un « temps subjectif⁴ », mais également, d'après Randy Buckner et Daniel Carroll, de

¹Mottron, Laurent (2009), « Des cerveaux prodigieux », *La Recherche*, n°. 432, juillet-août, p. 36.

²*Ibid.*, p. 37.

³Conway, Martin A. et Piolino, Pascale (2009), « Tous les rouages de notre identité », *La Recherche*, n°. 432, juillet-août, p. 42.

⁴« Les deux chercheurs [Thomas Suddendorf et Michael Corballis] proposent alors un cadre théorique à ces allers et venues dans le temps subjectif, que l'on appelle voyage mental dans le temps, qui intègre les deux

« s'imaginer à un autre endroit et à la place de quelqu'un d'autre.⁵ » C'est cette faculté qui permet à l'époux d'Ikuko dans *La Clef* de se substituer à Kimura afin de stimuler son appétit sexuel. Sa recherche de plaisir nécessite de repousser toute approche indirecte du réel, d'où son utilisation d'une lumière fluorescente et de photographies pour découvrir le corps nu de son épouse, d'en conserver un souvenir intact. S'il se tue dans le paroxysme du dévoilement, les personnages de Magnant et Mathias démontrent à leur façon une résilience face à cet absolu. L'évanouissement narratif de Mathias au moment où il aurait tué Jacqueline survient de la même façon que le renversement significatif à la fin du manuscrit de Magnant. Il y a démonstration du fait que l'inconscient réagit à une surdétermination de la mémoire qui s'abolit par nécessité d'une saine cohésion avec le réel. Toutefois, avec *Trou de mémoire*, la mort est une absolution. Elle est le lieu d'une renaissance. Dans tous les cas étudiés, il se trouve que le rapport à l'oubli et à l'indéterminé est inévitablement relié à la question de l'érotisme, la gestion du désir. Cette notion réfère à un jeu de dissimulation visant à stimuler l'imaginaire. Son intolérance aux excès renvoie aux perversions qui ont peut-être profité au mari d'Ikuko, mais qui ont surtout été révélatrices d'une pathologie chez Mathias et Magnant. Leurs cas démontrent un dérèglement de la mémoire autobiographique qui, selon Martin Conway,

est guidée par deux principes complémentaires : celui de correspondance et celui de cohérence. Quand on reconstruit un souvenir, il doit refléter au mieux notre expérience de la réalité, c'est le principe de correspondance. Il doit aussi, selon le principe de correspondance, être en accord avec ce que nous sommes, c'est-à-dire tous nos souvenirs, nos croyances et l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes. [...] Trop de correspondance suscite l'émergence de souvenirs très détaillés et vivaces qui focalisent notre attention, et nos ressources cognitives et affectives. Par

directions temporelles, passé et futur. Ce faisant, ils émettent les premiers l'hypothèse d'un processus cérébral commun aux souvenirs et aux projets. » Manning, Lilianne (2009), « Notre passé construit notre futur », *La Recherche*, n° 432, juillet-août, p. 39.

⁵*Ibid.*, p. 39.

exemple, dans les cas extrêmes comme un stress post-traumatique, des détails intrusifs viennent à l'esprit et sont intensément revécus [...]. À l'inverse, trop de cohérence peut conduire à construire un passé fantasque, et donc à une identité non fondée sur les expériences vécues, voire à l'extrême à une fausse identité. Les patients schizophrènes, par exemple, ont à la fois des souvenirs qui confirment leurs délires (principe de cohérence) et des souvenirs qui contredisent leurs croyances (principe de correspondance).⁶

Le récit de Magnant est une démonstration de cet excès de correspondance, affligé à sa façon d'un stress post-traumatique qui découle d'une aliénation populaire et dont les symptômes forment la critique du colonialisme au Québec. Quant à Mathias, il fait la preuve par l'exemple d'une schizophrénie qui le porte à se croire lui-même assassin.

Le rapport culturel à l'oubli diffère, qu'il soit pratiqué au Japon ou au Québec. Dans *La Clef*, il est abordé dans la forme d'une esthétique de l'ombre qui mise sur la notion de beauté dans le dévoilement. Bien que résistante à l'Occident, elle démontre également sa capacité de muter dans une forme qui n'aurait pu subsister dans un pur conservatisme. L'ombre incarne une fuite qui renouvelle les jeux érotiques ayant cours entre Ikuko et son mari. Or, dans *Trou de mémoire*, cet « art de l'esquive⁷ » entrave toute originalité. Les créateurs s'empêtrent dans un exotisme qui consacre leur capacité à copier des modèles à outrance. Cette incapacité de résorber l'ombre qui pèse sur les possibilités d'affranchissement culturel a poussé Aquin vers des réalisations extrêmes. Sans pouvoir associer tous les cas d'artistes contemporains Québécois qui ont choisi, comme Aquin, de s'enlever la vie - il n'y a qu'à penser à Jacques Ferron, Claude Jutra, Émile Nelligan, Claude Gauvreau, Muriel Guilbault ou André Fortin -, chacun d'eux pose un contexte entre l'art et la culture au Québec. Et que penser de la nation nippone, triste

⁶Conway, Martin A. et Piolino, Pascale, « Tous les rouages de notre identité », *loc. cit.*, p. 42-43.

⁷Cecchi, Annie, « Perspectives multiples, voyeurisme et mise en abyme », *loc. cit.*, p. 442.

concurrente du Québec en termes de taux de suicide? Yukio Mishima exposa à cet égard sa propre mort en public par *seppuku* au nom des valeurs traditionnelles. Il fit, comme Aquin, de sa mort une œuvre. Mais cette mort demeure ontologique, elle interrompt un principe de définition qui fonctionne par progression et compréhension. Elle livre néanmoins aux autres une matière à interpréter. Ce mécanisme enrayé par certains freins pathologiques impose une force subversive, qu'elle soit violente, criminelle ou perverse, afin de la contourner, l'abolir ou la dévier. Quoi qu'il en soit, elle devient par l'acte de violence qui lui est posé étrangère à elle-même. Une transformation profonde dont la mort du corps et de la conscience sert de métaphore convenue.

Bibliographie

Corpus principal

Aquin, Hubert (1993 [1968]), *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 346 pages.

Robbe-Grillet, Alain (1955), *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 255 pages.

Tanizaki, Junichirô (1998 [1956]), *La clef. La confession impudique*, Paris, Gallimard, collection « folio », 195 pages.

Corpus général

Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du seuil, collection « Points », 89 pages.

Borges, Jorge Luis (1983), *Fictions*, traduit de l'espagnol par p. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, collection « Folio », 185 pages.

Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Éditions du Seuil, 247 pages.

Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 315 pages.

Eco, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, collection « biblio essais », 314 pages.

Gervais, Bertrand (2006), *À l'écoute de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 294 pages.

Gervais, Bertrand (2007), *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I*, Montréal, Le Quartanier, collection « Erres essais », 243 pages.

Gervais, Bertrand. (2008) *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire Tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 207 pages.

Gervais, Bertrand et Bouvet, Rachel (dir.) (2007), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 278 pages.

Richard, Aline (dir.) (1999), *La Recherche*, n°. 432, juillet-août, 114 pages.

Corpus consulté pour la rédaction du chapitre sur *Le Voyeur*

Bernal, Olga (1964), *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1964. 257 pages.

Johnson, Patricia J. (1972), *Camus et Robbe-Grillet. Structure et techniques narratives dans « Le Renégat » de Camus et Le Voyeur de Robbe-Grillet*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 123 pages.

Goulet, Alain (1982), *Le parcours mæbien de l'écriture Le Voyeur*, Paris, Éditions Lettres Modernes, 92 pages.

Lambert, Emmanuelle (réunis et présentés par) (2005), *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions 10/18, 305 pages.

Lecuyer, Maurice (1965), « Réalité et imagination dans *Le Grand Meaulnes* et *Le Voyeur* », *Rice University Studies*, vol. 51, pages 1-51.

Rault, Erwan (1975), *Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet : « le voyeur » (1955)*, Paris, Éditions La Pensée Universelle, 1975, 127 pages.

Reboul, Olivier (1991), *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Premier cycle », 242 pages.

Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir.) ((1993 [1967])), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2551 pages.

Ricardou, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 206 pages.

Robbe-Grillet, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Idées », 183 pages.

Rodriguez, Luc-Santiago, « Histoire », *L'Heure Verte Absinthe*, [En ligne], mis en ligne le 17 mars 2005, consulté le 27 mars 2011.

URL : http://www.heureverteabsinthe.com/index.php?option=com_content&view=article&id=33&Itemid=23

Sextus Empiricus, *Sextus Empiricus : Les Hypotyposes*, [En ligne]. Consulté le 27 mars 2011, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/empiricus/pyrrhon.htm#32>

Corpus consulté pour la rédaction du chapitre sur *La Clef*

- Bataille, Georges (1957), *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 306 pages.
- Cecchi, Annie, « Perspectives multiples, voyeurisme et mise en abyme » dans Beillevaire, p. et Gossot, A. (1995), *Japon pluriel : actes du premier colloque de la Société française des études japonaises, Saint-Germain-en-Laye et Paris, 16 et 17 décembre 1994*, Arles, Éditions p. Picquier, p. 437-444.
- Dällenbach, Lucien (1980), « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, vol. XLIX, n°. 177, p. 23-37.
- Fontanille, Jacques (1995), *Sémiotique du visible*, Paris, Presses Universitaires de France, 200 pages.
- Gailliard, Michel (1999), « Le fragment comme genre », *Poétique*, Paris, Seuil, novembre, 388 pages.
- Jung, Carl Gustav (1963), *L'Âme et la Vie*, Paris, Éditions Livre de poche, collection « références », 415 pages.
- Leblanc, Elizabeth (1995), *La psychanalyse jungienne*, Bernet-Danilot, collection « Essentialis », 63 pages.
- Noguchi, Takehiko (2001 [1970]), « Par-delà l'abîme de la sexualité », *Europe; revue littéraire mensuelle*, traduit du japonais par Noriko Nakamura, Paris, Les Éditions Denoël, vol. 79, n°. 871, p. 133-143.
- Shimizu, Yoshinori (2001 [1970]), « Paradoxe de la réalisation et de la possession », *Europe; revue littéraire mensuelle*, traduit du japonais par Noriko Nakamura, Paris, Les Éditions Denoël, vol. 79, n°. 871, p. 91-100.
- Tanizaki, Junichirô (1977 [1933]), *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, 111 pages.

Corpus consulté pour la rédaction du chapitre sur *Trou de mémoire*

- Aquin, Hubert (1982), *Blocs erratiques*, Montréal, les Quinze, collection. « Québec 10/10 », 272 pages.
- Aquin, Hubert (1995 [1971]), *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 316 pages.

- Aquin, Hubert (1999 [1992]), *Journal*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 406 pages.
- Beausoleil, Claude (1973), « *Trou de mémoire*, roman policier version baroque », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 137 pages.
- De la Fontaine, Gilles (1977), *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Les Éditions Parti Pris, coll. « Frères Chasseurs », 156 pages.
- Godbout, Jacques (1979), *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, Montréal, Office national du film, [En ligne], page consultée le 12 mars 2011.
URL : http://www.onf.ca/film/Deux_episodes_dans_la_vie_d_Hubert_Aquin/
56 minutes 50 secondes.
- Jakobson, Roman (1963), *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage tome I*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions Minuit, collection « Arguments », 260 pages.
- Lapierre, René (1981), *L'imaginaire captif. Hubert Aquin*, Montréal, Les Quinze, collection « prose exacte », 183 pages.
- Laporte, Gilles, « Le Rapport Durham et l'union des Canadas », *Les Patriotes de 1837@1838*, [En ligne], mis en ligne le 20 mai 2000, consulté le 17 février 2011.
URL : <http://cgi2.cvm.qc.ca/glaporte/1837.pl?out=article&pno=analyse22&cherche=durham>
- Martel, Jacinthe et Pleau, Jean-Christian (dir.) (2006), *Hubert Aquin en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, collection « De vives voix », 190 pages.
- Massoutre, Guylaine (1992), *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 359 pages.
- Narcejac, Thomas (1975), *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, collection « Bibliothèque méditation », 247 pages.
- Riffaterre, Michael (1983 [1978]), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 253 pages.
- Shakespeare, William (1984 [1601]), *Hamlet, Othello, Macbeth*, traduit par François-Victor Hugo, Paris, Livre de poche, 429 pages.
- Smart, Patricia (1973), *Hubert Aquin. Agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Presses de l'université de

Montréal, collection « Lignes québécoises », 138 pages.

Corpus d'appoint

Allemand, Roger-Michel (1996), *Le nouveau roman*, Paris, Ellipses, collection « thèmes et études », 118 pages.

Bleton, Paul (1999), *Ça se lit comme un roman policier*, Montréal, Éditions Nota bene, collection « Études culturelles », 287 pages.

Fanon, Frantz (2004 [1961]), *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte, 311 pages.

Genette, Gérard (2007 [1972]), *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 435 pages.

Gervais, Bertrand (2009), *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire Tome III*, Montréal, Le Quartanier, collection « Erres essais », 232 pages.

Kokis, Sergio (1996), *Les langages de la création*, Québec, Nuit blanche, collection « CEFAN », 75 pages.

Memmi, Albert (2002 [1957]), *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, Folio, 163 pages.

Mishima, Yukio (1970), «À la lumière d'une œuvre reniée», *Europe; revue littéraire mensuelle*, traduit du japonais par Noriko Nakamura, Paris, Les Éditions Denoël, vol. 79, n°. 871, 2001, p. 51-66.

Reichler, Claude, (dir.) (1989), *L'interprétation des textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Arguments », 1989, 222 pages.

Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 689 pages.

Robbe-Grillet, Alain (1953), *Les Gommages*, Paris, Minuit, 264 pages.

Sarraute, Nathalie (1956), *L'ère du soupçon*, Paris, éditions Gallimard, collection « folio essais », 151 pages.

Tanizaki, Junichirô (1963 [1956]), *La confession impudique*, traduit du japonais par Georges Renondeau, Lausanne, La Guilde du Livre, 189 pages.