

Naissance et mort du lecteur détective : lectographie de Trou de mémoire d'Hubert Aquin

Birth and Death of the Reader as a Detective in Hubert Aquin's Trou de mémoire

Dominic Marion

Number 16, 2022

Circonvolutions aquiniennes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089170ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6608>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marion, D. (2022). Naissance et mort du lecteur détective : lectographie de Trou de mémoire d'Hubert Aquin. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (16), 1–19. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6608>

Article abstract

This essay first offers a review of the critical positions of Marilyn Randall in relation to the novel *Trou de mémoire* (1968) by Hubert Aquin. I focus specifically on the concept of biolectography, removing its prefix to examine the idea of lectography, a reading no longer centered on the search for the image of the author in the margins of fiction, but on the responsibility of the reader. *Trou de mémoire* is an unusual detective novel because the criminal's identity is quickly discovered however the motives for the crimes that structure the plot are otherwise obscure. Based on criticism theorized and practiced by Pierre Bayard, I propose an investigation that reconstructs the characters' motivations, without sparing an examination of the reader's desire. This insistence on the encounter with the text gives rise to a conceptual character that I refer to as the detective reader. At the helm of the investigation, the detective reader revisits the enigmas of *Trou de mémoire*, plunging into the vanishing point of the text, less to propose a solution but rather to survey the questionable logic put forth by the novel.

© Dominic Marion, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Naissance et mort du lecteur détective Lectographie de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin

Dominic Marion
Université de Montréal
Canada

Il m'est déjà arrivé de penser des choses neuves que j'aurais pu annoncer, dont je tirerais gloire, peut-être, auprès des hommes. Je les ai gardées pour moi, je les ai laissées à Dieu. Et puis par après, ces choses, je les retrouvais ici et là, écrites ou parlées. Un tel ou un tel les avait reprises à son nom. Cela m'amuse. La signature, quelle dérision ! Rien ne se perd : Dieu capte tout et le divulgue.

(Ferron 90)

I – Lectographie

J'ai lu les romans d'Hubert Aquin assez jeune. Cette lecture m'a fasciné plus que toute autre. Cette fascination persiste : ce sont les romans que j'ai le plus relus. Il m'est même une fois arrivé de les relire en série, à raison d'un par jour, une semaine de juillet 2015 : cinq journées de solitude avec pour seule compagnie cette œuvre à la fois cathartique et morbide, où le sacrifice de la femme prend davantage de place à mesure que l'écrivain vieillit. Cinq journées dont je ne suis pas revenu, car c'est encore dans le sillage de ce plongeon de lecture que j'écris le présent texte, ébauché et repris plusieurs fois. Il m'est d'autant plus difficile d'achever ce texte que ma sensibilité de lecteur a changé ces dernières années. Mes premières lectures m'ont obnubilé : la violence aquinienne me frappait comme le signe d'une ubiquité, comme la capacité d'une œuvre à se réaliser en se détruisant. Je lisais cette violence comme un moyen de représenter l'irreprésentable, sans distinguer clairement l'évidence : la violence aquinienne ouvre une boîte de pandore, car la fiction exerce son pouvoir de séduction à travers une représentation de la femme qui pose problème. Les trois derniers romans placent irrévocablement la femme en position de victime, qui meurt punie par la violence sexuelle masculine. La scène-clé de *Neige noire* (1974) coïncide avec la mutilation rituelle et le meurtre de Sylvie par Nicolas ; *L'Antiphonaire* (1969) est une sorte de chemin de croix où Christine est battue par son mari et violée à répétition, pour finir par se suicider ; l'intrigue de *Trou de mémoire* (1968) trouve quant à elle sa consistance dans le meurtre de Joan et le viol de sa sœur Rachel.

Longtemps, la critique aquinienne – même féminine (par exemple Smart, *Hubert Aquin* et Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier* et « Violence ») – s'est montrée disposée à lire viol et féminicide au second degré, comme la figuration d'un destin révolutionnaire collectif. Après la mort d'Aquin, la position de Patricia Smart s'est modifiée : sans condamner unilatéralement l'auteur, elle a (à ma connaissance) été la première à insister sur le caractère misogyne de ces meurtres et de ces viols (Smart, « Un cadavre », *Écrire*, « Les romans »), suivie de près par Lori Saint-Martin. Après la révolution #MeToo, est-il encore possible de lire Aquin au second degré ? Pour le poser crûment, dans une formule qui engage avant tout la responsabilité du lecteur masculin que je suis : suis-je prêt à accepter en mon for intérieur que la représentation de la violence faite aux femmes soit le vecteur de ma fascination pour l'œuvre d'Aquin ? Il y a là quelque chose d'inadmissible. Et pourtant, cet aspect scandaleux me pousse encore vers l'écriture... C'est, je dois l'avouer, une équation que j'ai longtemps évitée, étant prédisposé au second degré pour différentes raisons (dont mon éducation universitaire et mes choix de lecture dans le corpus critique aquinien). Depuis quelques années, ma bibliothèque accueille davantage de femmes, et ces lectures me font prendre un pas de recul par rapport à la représentation de la violence que l'on retrouve chez le premier auteur moderne canonisé par l'institution littéraire québécoise. Un capital symbolique est ici en jeu. Consolidé par l'édition critique mise en branle dans les années 1980, ce capital est depuis une quinzaine d'années affecté par un certain désistement de la critique aquinienne. Ce désistement n'est peut-être pas étranger à l'inactualité grandissante de l'œuvre d'Aquin sur le plan de la représentation de la femme.

Je voudrais plus spécifiquement retraverser *Trou de mémoire* afin d'élaborer une réponse nuancée à ce problème, qui concerne aussi bien le texte littéraire que sa réception. Éditrice de *Trou de mémoire*, Marilyn Randall a élaboré un concept attentif à la lecture de soi dans l'écriture aquinienne, à savoir la *biolectographie* (1998). Par l'étude minutieuse des textes évoqués dans le roman, Randall a retracé l'image d'un personnage fictif habitant les marges du texte, sorte de double de l'auteur, un Hubert Aquin de papier qui se raconte à travers

ses lectures et ses plagiats, qui se donne une consistance paradoxale, habitant sa fiction comme un être absent, comme une instance narrative fantomatique difficile à détecter, brouillée par des jeux narratologiques complexes. Le préfixe bio- renvoie à une conception du texte aquinien comme alter ego du sujet créateur ; le suffixe -lectographie, à la représentation de la lecture mise en scène dans l'intertextualité du roman. Randall insiste sur cette part lectorale dans un article de 2006 à propos de la « disparition élocutoire du romancier » et du « roman de la lecture » : *Trou de mémoire* est là considéré comme la réalisation de la mort de l'auteur théorisée par Roland Barthes la même année (Randall, « La disparition » 104). Les multiples scripteurs du roman meurent dans la fiction en laissant leur écriture entre les mains d'une ultime scriptrice : Rachel Ruskin, devenue Anne-Lise Jamieson après avoir été violée par Pierre X. Magnant, révolutionnaire et pharmacien québécois. Fécondée par son violeur, Ruskin/Jamieson hérite d'un enfant et de l'ensemble du manuscrit fictif qu'est *Trou de mémoire*. Enceinte de quatre mois, c'est elle qui publie ce livre hétérogène dont la lecture l'a transformée (Aquin, *Trou de mémoire* 236). Selon Randall, « Anne-Lise Jamieson est la lectrice née de cette rencontre avec le texte : celle qui au lieu d'écrire va donner naissance à l'enfant de Magnant ; celle qui va quitter l'imaginaire pour œuvrer dans le réel » (Randall, « La disparition » 104).

La posture de Randall scrute avec une remarquable acuité le jeu de présence/absence à travers lequel la figure de l'auteur fictif se révèle, se met à mort pour renaître dans la figure de la lectrice. Mais même si cette lectrice est une ouverture vers le réel, Randall l'interprète surtout en tant qu'entité fictive figurée par le texte littéraire. Anne-Lise Jamieson demeure là une lectrice de papier, une figure que Randall interprète par rapport à l'écheveau du texte aquinien, mais qu'elle ne suit pas dans son cheminement vers le réel, cheminement dont le commencement et la fin se trouvent dans l'expérience de lecture. C'est en quelque sorte afin d'explorer la contrepartie de la *biolectographie* que j'ampute ce concept de son suffixe. La *lectographie* concerne le champ sémantique où se déploie l'expérience de lecture. Il s'agit moins des potentialités liées au lecteur virtuel que du lecteur ou la lectrice qui tient le roman publié dans ses mains et qui s'y repère comme il/elle peut, avec sa petite histoire contingente, ses capacités herméneutiques particulières et sa bibliothèque personnelle.

Ce que je nomme *lectographie* correspond au champ d'action du lecteur ou de la lectrice engagé.e dans l'écriture de sa lecture d'Aquin. L'impossibilité d'être systématisé ou d'être cerné comme une catégorie fixe détermine ce champ. La lectographie déborde le non-lieu où se tient le lecteur virtuel. Une expérience de lecture est toujours particulière, et une interprétation juste à une certaine époque peut mal vieillir. C'est ce qui arrive au caractère d'évidence dont profitait le second degré des romans aquiniens. Ce décalage entre la réception initiale de l'œuvre d'Aquin et son purgatoire actuel montre bien que la lecture est historiquement déterminée. La mort de l'auteur, ce n'est pas seulement la naissance du lecteur fictif ou de la lectrice fictive représenté.e dans le roman; c'est aussi l'acte de naissance du lecteur ou de la lectrice de chair, l'ouverture de sa responsabilité herméneutique. Cette responsabilité concerne le processus de lecture compris comme articulation entre le monde fictif du roman, l'histoire politique et culturelle du Québec et le monde toujours changeant où évolue le lectorat.

Là où le texte d'Aquin me fait parler et écrire, je deviens un analysant. Le présent texte est moins un article scientifique qu'un essai de lectographie appliquée à *Trou de mémoire*, une glose où je cherche à dénouer une énigme : la facilité avec laquelle le lectorat québécois des années 1960 et 1970 a pu lire la violence sexuelle aquinienne comme la métaphore juste et légitime de l'impulsion révolutionnaire que le Québec connaissait à cette même époque. Cet essai de lectographie est aussi une épreuve, une ordalie et un exercice spirituel, car ce n'est pas à Aquin que je demande des comptes, mais bien au lecteur que je suis, en assumant la part de contradiction qui marque mon discours. C'est pourquoi je ne parlerai dorénavant que de lectographe ou de lecteur (au masculin), non pas pour subsumer la différence sexuelle dans la position faussement neutre d'un « lecteur universel », mais plus modestement pour assumer la seule position à partir de laquelle il m'est possible de parler en mon nom, soit celle d'un lecteur québécois, depuis longtemps fasciné par Aquin. Est-ce à rebours du renouveau de la légitimité discursive que nous vivons que j'entreprends cette lectographie à tendance autoanalytique? Sans doute, car nous sommes à une époque où on en est revenu de la mort de l'auteur barthésienne, cette mort du père qui fait passer l'autorité herméneutique dans les yeux du lecteur, et qui peut effectivement masquer le caractère inadmissible de la violence derrière sa portée sociopolitique. Mais du temps présent j'hérite un souci : celui de critiquer la propension des créateurs masculins à justifier la violence de leurs œuvres par la liberté d'expression artistique. Que l'écriture d'Aquin et son lecteur en prennent la mesure.

II – L'intrigue-palimpseste de *Trou de mémoire*

L'intrigue-palimpseste de *Trou de mémoire* invite le lecteur à assembler des indices que les superpositions narratives successives lui présentent. Texte en devenir, l'ensemble romanesque se construit au fur et à mesure que se confrontent différents points de vue narratifs. Sans pouvoir nuancer en détail les difficultés logiques et narratologiques dont regorge ce roman, la reconstitution d'un regard macroscopique sur la structure narrative de l'intrigue aide à mieux concevoir ses effets de surimpression :

- Le roman débute par une lettre qu'Olympe Ghezso-Quénum – pharmacien ivoirien engagé dans l'action révolutionnaire – adresse à Pierre X. Magnant, qui réside à Montréal (3-15).
- Cette lettre est suivie par la première narration de Magnant, où ce dernier avoue le meurtre de son amante Joan Ruskin, femme canadienne-anglaise et médecin (17-78). Cette confession est parsemée de notes signées par « l'éditeur » et par « RR ». Ces annotations sont aussi présentes dans les sections ultérieures.
- L'intervention de l'éditeur Charles-Édouard Mullahy suit (79-87). Cet homme se dévoile au lecteur afin de préciser certains éléments du manuscrit de Magnant. Cet éditeur place ensuite le récit du meurtre raconté par Magnant (87-111), pour intervenir de nouveau afin de justifier la raison pour laquelle il publie ce manuscrit, tout en faisant part de ses doutes quant à l'authenticité de certains passages (113-124). La dernière note de cette section apprend au lecteur la mort de Magnant dans un accident d'auto.
- L'éditeur ajoute ensuite un « Cahier noir » de la main de Magnant, où le fantasme du viol entre en tension avec un aveu d'impuissance sexuelle (125-135).
- Suit un court fragment de l'éditeur (137), interrompu par un récit où RR prend la plume et prétend avoir elle-même rédigé les passages attribués à Magnant par l'éditeur (139-153). Elle y relate par ailleurs le détail d'une relation intime qui la liait à Joan. Cette intervention peut à ce stade expliquer les multiples notes signées « RR » présentes dans les différentes sections du roman.
- L'éditeur outré revient alors démentir ce texte signé « RR » (155-167), non sans l'avoir annoté comme ceux qu'il continue d'attribuer à Magnant. RR précisera plus tard comment elle s'est introduite dans le bureau de l'éditeur pour contribuer à l'insu de ce dernier au manuscrit. Elle avouera aussi ne pas avoir réellement entretenu de relation charnelle avec Joan : c'était une ruse visant à troubler l'éditeur (234-235).
- La transcription du journal de Ghezso-Quénum réintroduit cette voix narrative (169-224). Ce journal relate sa liaison avec RR (qu'il désigne ainsi), de même que la fuite du couple cherchant à échapper à Magnant, qui après avoir tué Joan Ruskin poursuit sa sœur Rachel en Afrique. L'écriture de Ghezso-Quénum apprend au lecteur le viol de RR/Rachel Ruskin par Magnant à Lausanne, de même que l'amnésie qui masque son souvenir de l'événement.
- La « Note finale » noue l'énigme de ce trou de mémoire (225-237). Reprenant la parole en assumant le rôle d'éditrice, RR révèle au lecteur que Pierre X. Magnant avait en fait simulé sa mort avant de la poursuivre, elle, la sœur de Joan. De retour à Montréal, Magnant a revêtu une nouvelle identité, celle de l'éditeur Charles-Édouard Mullahy. Après ses méfaits, l'agent double Magnant/Mullahy a eu l'imprudence d'accorder un entretien à Ghezso-Quénum, venu s'installer à Montréal avec RR. C'est non sans ambiguïté que la narratrice/éditrice rapporte après coup cet entretien en narrant la conversation du point de vue de Mullahy. À Montréal, le seul contact avéré entre Mullahy et RR est téléphonique, de sorte que la victime communiquait sans le savoir avec son agresseur. C'est sans réaliser la tragédie à venir qu'elle avait envoyé Ghezso-Quénum vers Mullahy. Durant cette conversation rapportée par la plume de la narratrice, Ghezso-Quénum aurait désarçonné l'imposteur en lui apprenant que RR est enceinte de son violeur. Démasqué, ce dernier se serait suicidé, tout comme Ghezso-Quénum.

Enfin, c'est ce qu'affirme RR, elle qui était pourtant absente lors de cette conversation et qui n'a revu aucun des deux hommes. Comment alors pourrait-elle vraiment connaître leurs « dernières paroles » (233) ? Soit RR invente, soit une autre instance narrative lui souffle ici le texte. D'autres impasses narratologiques permettent à

Randall de postuler une instance narrative dissimulée dans le contrepoint du texte. C'est le cas de certaines notes en bas de page anonymes, qui mènent Randall à envisager l'existence d'un scripteur absent, d'un personnage marginal « autant absent de la diégèse et de l'énonciation de *Trou de mémoire* qu'il est présent dans les marges » (« L'homme » 579). Ce personnage serait nulle autre qu'un Hubert Aquin fictif, « signataire d'une œuvre de fiction qui s'appelle *Trou de mémoire* » (« L'homme » 579). Ce scripteur absent usurperait ainsi la position de maîtresse de Rachel Ruskin/Anne-Lise Jamieson, qui à la fin du roman s'apprête à elle-même « confier aux presses » ce « roman secret [...] désormais sans secret pour [elle] » (Aquin, *Trou de mémoire* 234). C'est lui qui signerait le roman et assurerait le geste d'édition. La découverte de ce scripteur absent intéresse la narratologie, mais son contenu dédouble aussi une évidence : d'Hubert Aquin scripteur fictif d'un roman nommé *Trou de mémoire* à Hubert Aquin scripteur réel du texte publié, l'écart est mince. C'est le reflet de l'auteur dans le miroir de l'écriture, la part bio- qui permet à Randall d'articuler une lectographie attentive au versant auctorial de l'écriture d'Aquin.

S'il est possible de rapporter la volonté d'Anne-Lise Jamieson à un scripteur fantôme, avatar de l'auteur, cette figure de lectrice et son enfant à venir creusent aussi le versant proprement lectorial de l'écriture d'Aquin. Scripteur fantôme ou pas, le lecteur de *Trou de mémoire* doit en quelque sorte éditer lui-même le livre en même temps que la narratrice. L'enfant du viol, fruit de la violence révolutionnaire du Canadien français assaillant sa maîtresse coloniale, est-ce un fantasme que le lecteur entérine ? La lectographie émerge de cette question, de ce point de jonction entre le scripteur fantôme et le lecteur virtuel, dans la position duquel le lecteur réel se place le temps de son expérience de (re)lecture.

III – Du contrat de lecture aquinien et de l'enquête comme procédé critique

Le champ lectographique reçoit un appui théorique préalable dans la théorie de la lecture consignée par Aquin dans un court essai intitulé « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) ». La lecture n'y est pas présentée comme le simple complément passif de l'écriture : elle se retrouve dans une position cruciale qui inquiète intimement le processus d'écriture. Aquin définit là l'écriture comme « une lecture inversée » (243). En tant qu'auteur, Aquin est « préoccupé jusqu'à l'obsession par le lecteur » (243). Le lecteur devient ainsi une instance active, qui doit *produire* le sens.

La littérature comporte deux versants : un versant intentionnel qui est celui de l'écriture et un versant manifeste correspondant à la lecture. Il arrive parfois, dans l'étude de la littérature, qu'on isole ni plus ni moins le versant intentionnel des auteurs (comme dans une certaine psychocritique par exemple) ; cela a pour conséquence de rendre inintelligible une intentionnalité dont on néglige le sens et le terme. (Aquin, « La disparition élocutoire » 244)

Cette intentionnalité trop souvent négligée est la tension de l'écrivain vers le lecteur. L'écriture n'est le lieu d'un partage que du moment où intervient le fait de la lecture :

Le lecteur tient le rôle d'officiant dans cette célébration ; il officie en lisant le texte écrit, en se l'appropriant et en lui donnant – dans son for intérieur – un sens nouveau, une connotation et une dimension peut-être uniques. (Aquin, « La disparition élocutoire » 247)

L'accueil du texte par le lecteur revêt ainsi une dimension rituelle. Cette union sacrée entre l'écrivain et le lecteur s'affirme comme une rencontre avec l'autre, qui ne peut avoir lieu que dans l'intériorité du lecteur :

La littérature jaillit, pour ainsi dire, de cette union entre un écrivain et un lecteur. [...] C'est l'événement originaire de la littérature, le choc instaurateur de joie, d'exaltation, de pensée [...] À l'intérieur d'un complexus imaginaire, le lecteur [...] fera l'expérience de la catharsis. (Aquin, « La disparition élocutoire » 245-248)

Au lecteur officiant revient la responsabilité d'actualiser le sens de cette cérémonie cathartique, projetée par l'auteur vers un lecteur virtuel. Mais toujours, le lecteur virtuel n'est possible que si le livre est lu. La responsabilité herméneutique est avant tout fonction de la liberté du lecteur réel, qui peut toujours refuser de signer le pacte, à n'importe quel moment de la lecture : une lectrice peut par exemple refuser de pactiser avec Magnant, ce narrateur misogyne préoccupé par l'inscription littéraire de son féminicide. Mais le livre peut être lu et relu par le lecteur captivé, captif de l'énigme.

C'est-à-dire qu'une certaine enquête est toujours consubstantielle à la position du lecteur officiant. Officier, c'est cartographier l'espace fragmenté du texte, retrouver les indices qui permettent de se positionner dans la forme textuelle, repérer les détails d'importance mais dissimulés dans la narration, douter de tout ce qui est lu dans ce dédale où les personnages se lisent et contredisent. Le lecteur officiant devient un détective occupé à départager le vrai du faux, le probable de l'improbable, le possible de l'impossible. L'intérêt du lecteur engagé dans cette enquête n'est pas étranger au plaisir du texte policier (au plaisir du lecteur ou de la lectrice du roman policier, qui rivalise avec le texte afin de saisir l'identité du meurtrier avant que la narration ne la dévoile). Mais *Trou de mémoire* est-il un roman policier ? Certains aspects l'y rattachent, mais certainement pas d'une manière orthodoxe. Magnant affirme bien que « [t]ous les romans sont policiers » (Aquin, *Trou de mémoire* 90), mais des nuances s'imposent. Quelques remarques à propos de l'influence du genre policier sur le roman aquinien aideront à cerner la teneur de l'enquête proposée au lecteur détective.

IV – Détermination romanesque de l'enquête

Dans son article « Rudiments de lecture policière », Richard Saint-Gelais distingue deux cas de figures actives dans le roman policier : « le lecteur comme une sorte de détective » et « le détective comme une manière de lecteur » (Saint-Gelais 796). Le premier correspond au lecteur réel – « un détective qui travaillerait en quelque sorte par-dessus l'épaule du personnage ». Le deuxième cas, c'est le personnage enquêteur (policier ou détective privé), contenu dans la fiction et chargé de l'enquête. Saint-Gelais le définit comme lecteur, car l'enquête est une activité de lecture : il s'agit de lire les indices afin de reconstruire la syntaxe du meurtre. Il faut cependant se garder d'identifier trop hâtivement le lecteur détective au personnage détective. Si les deux sont engagés dans l'enquête, le personnage lit des traces laissées par le criminel (sur les lieux du crime, dans sa fuite, etc.), alors que le lecteur détective a toujours affaire à du texte, à des signes textuels pris en charge par une narration.

Dans le roman policier, les deux cas coexistent typiquement : le texte représente un détective qui enquête sur un crime, et le lecteur suit minutieusement cette enquête par sa lecture, à l'affût des informations amassées par l'enquêteur de papier, mais cherchant à le doubler en identifiant la solution de l'énigme avant que la narration ne la dévoile (l'énigme, c'est généralement l'identité du meurtrier, révélée dans les dernières pages du roman). Le lecteur détective rivalise donc avec le personnage détective : la présence dans le roman policier d'un détective est ainsi un pilier structurel, une figure récurrente qui permet de régler les paramètres de la lecture (la présence nécessaire d'un policier ou d'un détective est d'ailleurs la sixième des fameuses « Vingt règles du roman policier » publiées en 1928 par S.S. Van Dine).

Comme tout bon roman policier, *Trou de mémoire* repose sur un cadavre (c'est la septième règle selon Van Dine). Ce cadavre est celui de Joan Ruskin, l'amante anglophone de Magnant. L'identité du meurtrier n'est en revanche pas un suspens qui structure le roman, car Magnant avoue d'emblée (Aquin, *Trou de mémoire* 20). L'intrigue ne se développe pas davantage à travers le regard d'un détective intradiégétique, dont le rôle serait de retrouver le coupable : aucun détective ou policier n'est représenté aux trousseaux de Magnant. Les forces policières sont elles-mêmes quasi absentes du texte, mis à part la section où le personnage Olympe Ghezso-Quénum cherche de l'aide auprès de la police de Lausanne afin de retrouver Rachel Ruskin poursuivie par Pierre X. Magnant. Dans cette scène, Ghezso-Quénum devient en fait lui-même un suspect aux yeux de l'agent à qui il s'adresse, et cela seulement en raison de sa peau noire. Le plaignant finit par passer la nuit en prison (183-191). C'est pendant cette incarcération que Magnant viole la sœur de sa première victime. Lorsqu'il retrouve son amante après le viol, Ghezso-Quénum fait par contre figure d'enquêteur, car il cherche à reconstituer avec précision les circonstances du viol en faisant parler RR. Cette démarche excède cependant l'identification du violeur : le viol et l'identité du violeur sont simultanément révélés à Ghezso-Quénum et au lecteur (194). Cette enquête fait de Ghezso-Quénum un témoin indirect du viol, mais elle sombre bien vite dans une volonté de savoir perverse, mise en branle par la jalousie de l'enquêteur. Ghezso-Quénum se procure des sédatifs afin de mettre sa patiente en état de « subnarcose » (209). Il compte ainsi procéder à une « narcoanalyse » (210) susceptible de lui révéler toute la vérité sur les circonstances du viol. Il succombe cependant presque à la tentation du viol, songeant un instant à profiter du corps drogué et endormi de son amante, non sans évoquer aussitôt sa honte (211). Ghezso-Quénum confronte plus tard Magnant (225-233). Rédigée en dialogues, cette scène ne va pas sans rappeler la célèbre confrontation psychologique entre le meurtrier Raskolnikov et le juge d'instruction Porphyre dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. Magnant est certes le coupable et Ghezso-Quénum l'enquêteur, mais le roman pervertit ces rôles loin des conventions policières : les deux hommes ne survivent pas à leur entretien, et Rachel Ruskin ne partage pas la vérité avec la police, mais avec le lecteur. L'enquête est ainsi propulsée hors des marges du texte, comme un fragile pont virtuel vers la pensée du lecteur détective.

Le brouillage des codes se poursuit à travers un certain parallèle fomenté par la narration entre le coupable et l'enquêteur de circonstance : Magnant et Ghezso-Quénum sont tous deux pharmaciens, qui plus est chacun engagé dans la lutte révolutionnaire de leur pays. Ces coïncidences sont clairement voulues par Aquin, qui les expose dans les premières pages du roman, présentant à différents égards Ghezso-Quénum comme le double de Magnant (3-7). Ce dédoublement pointe vers quelque chose de commun qui unirait enquêteur et criminel comme deux faces d'une même médaille.

C'est toutefois à un autre enquêteur fictif que Magnant se compare, justement en déconstruisant l'opposition entre criminel et enquêteur. Magnant reconnaît lui-même l'intérêt quasi-psychopathe du célèbre personnage détective imaginé par Arthur Conan Doyle lorsqu'il écrit que « Sherlock Holmes aurait pu être l'auteur des crimes qu'il démontait » (89). Le désir d'enquête propre à Holmes procède d'une fascination devant l'investissement du criminel dans son action. Dans les cas imaginés par Conan Doyle, la pensée de Holmes suit le plus souvent les traces de cet investissement afin de reconstituer en une trame narrative les faits qui pourront identifier le criminel hors de tout doute. Alors qu'il dit « cour[ir] après [s]on récit comme Sherlock Holmes après un assassin » (69), Magnant place sous le signe de l'enquête holmésienne le récit du meurtre de Joan. Il conçoit son geste comme celui d'un écrivain enquêteur engagé dans une quête de lecture : c'est le pouvoir cognitif qui s'active sur les traces et les signes laissés par le criminel. Or, Magnant écrivain enquêteur n'a que son propre destin criminel à traquer. Sa course verbomotrice le pousse au viol. L'exégèse du premier crime active la répétition, et le lien familial qui unit les sœurs Ruskin la structure.

Un meurtre et un viol polarisent l'intrigue de *Trou de mémoire* autour d'une violence qui, pour être clairement le fait d'un personnage, n'en présente pas pour autant un mobile clair. Dans *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe, le détective Auguste Dupin connaît l'identité de celui qui a dérobé la lettre. Il sait aussi pourquoi le voleur s'en est emparé. Son enquête porte sur la manière dont le voleur s'y est pris pour cacher la lettre. L'énigme de *Trou de mémoire* se noue elle aussi au-delà de l'identification du meurtrier et du violeur. En ne dissimulant pas cette identité, le texte invite le lecteur à traquer les pistes qui se multiplient, sans jamais se refermer sur une explication rationnelle et cohérente qui saurait résoudre toutes les énigmes qui demeurent en suspens. Pourquoi Magnant tue-t-il son amante ? Pourquoi poursuit-il la sœur de cette dernière pour la violer ? Que veut dire ce rébus tracé par le scripteur fantomatique et assumé par Rachel Ruskin, au moment où elle désire devenir Anne-Lise Jamieson afin de porter l'enfant de son viol ?

L'orchestration de ce complexe échafaudage narratif pousse le lecteur vers une enquête qui traque davantage la cohésion de l'œuvre que l'identité du criminel. Aux prises avec l'enquête qu'implique l'expérience textuelle de *Trou de mémoire*, il devient lecteur détective. La propension du récit à dédoubler les identités et les instances narratives pousse l'interprétation vers le second degré, car l'enquête n'épuise pas la consistance signifiante du dispositif textuel si elle s'en tient à l'évidence criminelle : Magnant, pharmacien misogyne, tue une femme et en viole une autre. Cela peut certes suffire à fermer le livre, voire à le brûler ou à condamner l'auteur. La lecture au second degré peut-elle véritablement « racheter » la violence, la justifier sur le plan symbolique ? Règle générale, la critique littéraire du XX^e siècle a répondu par l'affirmative, dans un mouvement qui a favorisé l'institutionnalisation de la figure d'Aquin. Si la critique féministe a clairement identifié ce problème dès les années 1980, il est aujourd'hui temps pour le lecteur détective de revenir interroger avec un œil critique les fondements de cette propension à lire au second degré.

Chez Aquin, cette tension vers le second degré est constante. Elle détermine le traitement réservé aux formes et aux procédés littéraires qui habitent son écriture. Un regard sur la manière dont *Trou de mémoire* déforme les codes du genre policier permettra de mieux saisir comment Aquin conçoit le second degré de l'écriture.

V – Le roman au second degré policier et le lecteur détective

Le roman policier est un genre codifié à l'extrême, mais cette codification n'est pas déterminée par une essence fixe. Ses déterminations sont historiques : elles concernent l'horizon d'attente du lectorat, qui reconnaît certaines techniques et astuces permettant de masquer ingénieusement l'identité du meurtrier. Le plaisir du texte policier passe par le défi posé au lecteur et à la capacité de ce dernier à lire juste avant le dévoilement de la solution. L'inventivité du genre policier tient à cette joute de lecture, où les solutions faciles et évidentes sont proscrites, car le lecteur désire être surpris. C'est un genre où la consommation de la lecture possède une influence directe sur la production des œuvres ultérieures. L'écriture du roman policier est fortement historicisée : à l'intérieur d'un schéma si étroit (meurtre, enquête, résolution), une solution originale ne peut être répétée dans un autre roman. Il s'agit d'un jeu où la convention entre en tension avec sa propre transgression : chaque nouveau roman policier est appelé à renouveler le genre en proposant au lecteur une intrigue qui déjoue l'horizon d'attente du lectorat,

reconnu pour être informé et à l'affût. Ainsi Agatha Christie, qui avec *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) transgresse une des règles tacites du roman policier, à savoir que le meurtrier ne doit pas être le narrateur du roman. En 1926, c'était placer l'évidence sous un éclairage que personne n'attendait.

Trou de mémoire reprend ce procédé, mais en désamorçant d'entrée de jeu son pouvoir de mystification : Magnant ne tarde pas à avouer, et cet aveu n'est jamais contesté. Jouer avec le lecteur est une stratégie qu'Aquin pousse au deuxième degré. Les conventions du roman policier sont là déconstruites, car même si l'enquête au premier degré est résolue (Magnant est le coupable), témoignages contradictoires, énigmes et difficultés de lecture demeurent en suspens.

Le 26 octobre 1962, dans un passage de son *Journal*, Aquin réagit à la parution de *Pale Fire* de Vladimir Nabokov. Il remarque de frappantes similarités entre le roman de Nabokov et le projet sur lequel il travaille alors lui-même. Aquin s'ajuste dans le même élan afin de conférer à son roman une « inventivité formelle encore plus savante » (Aquin, *Journal* 248). Sa réflexion l'amène à comparer sa démarche au lien qui unit le roman policier et le lecteur :

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 ! (Aquin, *Journal* 250)

Cette idée deviendra *Trou de mémoire*, un texte qui multiplie les pistes et les énigmes, où une inflation du sens pulvérise le schéma narratif de l'enquête et ouvre l'œuvre. Le second degré du roman policier s'inscrit dans la logique de surenchère qui anime ce tissu intertextuel formé d'indices contradictoires et de fausses pistes, construit sans aucune garantie de cohérence univoque. Les énigmes prolifèrent, mais par-delà les solutions possibles, une absence se perpétue, un non-savoir qui échappe autant à la maîtrise du lecteur qu'à celle de l'auteur.

La plus évidente énigme au second degré proposée par la narration se rapporte au crâne anamorphosé présent sur la couverture de l'édition originale. Ce crâne est surtout déterminant dans l'intrigue scripturaire qui s'ouvre au moment où RR intervient dans le manuscrit comme une nouvelle voix narrative (et non plus seulement dans les notes infrapaginales). Elle prétend alors avoir elle-même écrit le récit de Magnant (Aquin, *Trou de mémoire* 140). Elle affirme aussi que Joan n'est pas sa sœur, mais son amante (142). Cette intervention est l'occasion pour RR d'introduire la célèbre toile *Les Ambassadeurs* de 1533 du peintre allemand Hans Holbein le Jeune : deux ambassadeurs posent devant des objets emblématiques de la science et de l'humanisme de la Renaissance, alors qu'une forme oblongue se tient en équilibre à leurs pieds. Regardé de près et de face, le tableau attire l'attention sur ses éléments figuratifs, mais la forme oblongue paraît ainsi étrangère à la scène. Ce n'est que lorsque le tableau est regardé de loin et de biais que la forme peinte en trompe-l'œil apparaît : c'est un crâne, figure de la mort ainsi sournoisement introduite dans la représentation comme l'inévitable destin qui guette la vanité des Ambassadeurs. RR insiste sur cette forme anamorphosée, assurant l'avoir découverte grâce à Joan, véritable « technicienne de l'hallucination » et « spécialiste du trompe-l'œil [qui] a renouvelé le théâtre » (146). RR va jusqu'à se comparer elle-même à un tableau anamorphosé (147).

Scandalisé par l'intervention de RR dans le manuscrit, l'éditeur reprend la plume quelques pages plus loin et continue de gloser sur le rapport entre le tableau anamorphosé et « cet écheveau inextricable qui [lui] tient lieu de manuscrit à éditer » (158). Ce narrateur en vient « à [se] demander si la clé de ce texte ne réside pas dans ce tableau à énigme [...] et si [...] le tableau signé "RR" n'a pas été écrit en trompe-l'œil et de telle sorte que le lecteur non prévenu, ou trop pressé, n'en décèle pas le sens caché sous un fatras d'allégories et de fausses pistes » (159). Voilà une remarque autoréférentielle qui dirige l'attention du lecteur détective vers la recherche de l'angle oblique à partir duquel *Trou de mémoire* révélerait sa vérité cachée. Comme l'anamorphose qui a besoin du regard oblique afin que le sens masqué surgisse, le texte de RR exigerait de l'éditeur qu'il s'aligne avec le point de fuite afin de recomposer la cohérence de l'ensemble. L'éditeur déduit que « le meurtre de Joan est le socle sombre du roman » (165). « Blason mortuaire », le corps de Joan « repose en travers du livre, projetant une ombre anomalique sur tout le récit » (165). Joan « est le foyer invérifiable d'un récit qui ne fait que se désintégrer autour de sa dépouille » (165). C'est le « cadavre sous les fondations de l'édifice », celui du titre de l'article de 1982 de Smart (et repris dans son essai de 1988). Le cadavre de l'amante anglophone du

Canadien français révolutionnaire serait donc la forme anamorphosée qui peut servir de clé de lecture à l'éditeur (de même qu'au lecteur détective à l'affût). Et il y a bien là une vérité dont la teneur doit être mesurée : la forme littéraire s'organise ici autour de la représentation sacrificielle d'une femme. La narration avoue cela ouvertement à travers la voix de l'éditeur. Mais faut-il s'en tenir à ce point de fuite ? Le féminicide identifié comme clé de lecture signifie-t-il l'arrêt de l'enquête ?

Gilles Dupuis propose une clé alternative. Dans un article sur la part illisible dans les romans d'Aquin, Dupuis inverse le point de fuite et revient insister sur la perspective régulière, non anamorphosée. À se laisser hypnotiser par l'image anamorphosée du cadavre, le lecteur détective perdrait de vue la perspective propre aux Ambassadeurs. Pour appuyer cette hypothèse, Dupuis remarque que l'éditeur omet de relever un lapsus révélateur du texte de RR cité plus haut. RR parle en effet de deux ambassadeurs « d'un pays qui n'existe pas » (Aquin, *Trou de mémoire* 150). Selon Dupuis, l'attention du lecteur doit se détacher de la forme morbide pour lire ce lapsus : en 1533 comme en 1968, le pays qui n'existe pas est bien sûr le Québec. L'attention du lecteur devrait donc se rapporter vers ce pays inexistant dissimulé dans un lapsus. Dupuis identifie cette clé de lecture, mais il la développe moins pour elle-même que pour en cerner l'illisibilité :

Le caractère indéchiffrable de l'énigme dépend ici d'une erreur de lecture, d'un *lapsus calami* commis aussi bien par la narratrice, scribe de l'inconscient d'un peuple aux prises avec une mémoire collective défaillante, que par son lecteur au deuxième degré [l'éditeur Mullahy] qui perpétue le malentendu dans sa propre interprétation du signe anamorphotique. Derrière toute énigme sur l'origine se cache une origine encore plus énigmatique. À travers l'anamorphose, l'auteur extra-lucide signifie à son lecteur amnésique que l'élucidation du mystère des origines sert en fait à oblitérer l'énigme originelle. (Dupuis 67-68)

Trou de mémoire est un piège : le roman invite le lecteur à jouer les détectives, mais d'une manière ironique et perverse, car la résolution d'une énigme donnée ne fait dévoiler les termes d'une nouvelle énigme.

Cette solution qui relance l'énigme montre bien comment *Trou de mémoire* déplace le roman policier au second degré. Les codes du roman policier déraillent vers une surenchère qui évacue la possibilité d'une solution unique. Il y a là une ironie qui ne limite pas son action au sens d'une phrase ou d'un passage donné : comme le soutient Robert Richard, *l'ironie généralisée* se distingue de l'ironie restreinte en tant « soutien de l'espace discursif propre au roman moderne », comme « un doute coextensif à la mise en œuvre du dispositif d'énonciation » (Richard, *L'Autobiographie* 130). Tout arrêt de sens est là provisoire, friable. L'ironie généralisée fait vaciller le sens de l'ensemble du dispositif d'énonciation romanesque. Elle ne lègue pas au lecteur détective une clé ultime : de la reconnaissance d'une figure de l'auteur dans les marges du texte (Randall) au déplacement du point de fuite entre le corps de Joan et le référent politique qui hante *Trou de mémoire* (Dupuis), la volonté de savoir du lecteur détective demeure au supplice.

Il y a cependant lieu de penser que les solutions ne s'excluent pas. Qu'une figure de l'auteur soit le scripteur fictif de *Trou de mémoire* ne vient pas contredire la douloureuse inexistence de l'autonomie politique du Québec. Cette difficulté d'être justifie-t-elle la symbolisation du féminicide ? Le lecteur détective en doute. Mais le point de fuite de l'anamorphose de *Trou de mémoire* est peut-être ailleurs : non pas dans le tableau où le cadavre de Joan lévite anamorphosé devant un Québec inédit, mais dans un autre tableau. Le premier avatar de l'anamorphose de Holbein est le cadavre de Joan, mais la chaîne de signification se poursuit du côté de son double sororal. La scène principale du tableau dérivé serait le viol de Rachel Ruskin par Magnant. Figure du trou de mémoire, cette violente rencontre se joue aussi sur le plan de l'écriture fictive, par la joute scripturaire où dialoguent RR et Magnant/Mullahy. Le point de fuite de ce tableau dérivé, ce pourrait être ce qui unit ces deux instances narratives par-delà la clôture textuelle, à savoir l'enfant du viol. La naissance du Québec à venir aurait-elle quelque chose à voir avec le sacrifice de la femme colonisatrice du cœur et du pays de Magnant ? C'est le sens de cette question que le lecteur détective doit maintenant explorer.

VI – L'énigme du viol fécondant

Dans les toutes dernières pages du roman, RR prétend délaisser tout artifice narratif pour enfin écrire à découvert. Elle avoue là avoir inventé de toutes pièces le texte où elle affirme être l'amante de Joan, et ce à seule fin de troubler l'éditeur (Aquin, *Trou de mémoire* 235). Incidemment, c'est ce texte qui introduit le thème de l'anamorphose : raison de plus pour s'en méfier, ainsi que de la solution avancée par la glose de l'éditeur Mullahy. Le nœud de l'énigme du roman au second degré se déporte vers la répétition du crime : soit vers le

viol et la paternité que le violeur impose à la mère violée. Cette victime survit, témoigne et accepte de porter dans sa chair le fruit de la violence du père. Cette acception rend possible la naissance de l'enfant aussi bien que celle du texte qui raconte son origine (le roman *Trou de mémoire*). Seule voix narrative survivante, Ruskin/Jamieson hérite d'une insigne responsabilité : elle seule peut lire l'ensemble de ce manuscrit polyphonique ; elle seule peut le corriger, l'assembler, l'éditer et le publier. Ce qui unit le livre et l'enfant, c'est que tous deux portent l'héritage de Magnant anamorphosé par l'expérience traumatique de la femme violée. Le point de fuite s'organise ici autour de la transmission fantasmée par le dispositif romanesque et projetée vers le lecteur virtuel du roman : c'est à la fois l'enfant à venir et le livre dont Ruskin/Jamieson achève l'écriture et l'édition.

Lectrice, autrice puis éditrice du roman, Ruskin/Jamieson peut aussi être envisagée comme figure renvoyant à la position du lecteur qui tient le roman entre ses mains :

Ce texte informel, constitué par la lettre d'Olympe, le récit strictement affreux de Pierre X. Magnant et tout ce qui s'ensuit, me voici en train de le regarder d'un point de vue final qui me fait découvrir la vérité raccourcie de cette perspective que chaque document rallongeait de façon indue... Ce roman secret est désormais sans secret pour moi [...] je m'apprête à le quitter pour le confier aux presses et à ce public qui n'attend que l'instant de le dévorer, selon l'ordre que je lui ai inculqué et dans la succession que j'ai choisie. (Aquin, *Trou de mémoire* 234)

Il est bien possible qu'un scripteur absent édite à son tour le texte organisé par Ruskin/Jamieson, mais c'est là un leurre herméneutique qui n'efface pas le destin de l'éditrice : par l'expérience du texte, elle parvient à se libérer du trauma, à se guérir de la violence de Magnant. Cette résolution passe par une nouvelle identification à la collectivité québécoise : « j'ai moi aussi changé de langue et je suis devenue une Canadienne française – Québécoise pure laine ! » (Aquin, *Trou de mémoire* 236). Un scripteur absent serait plus omniscient que l'éditrice fictive, mais rien ne suggère quelque intervention de sa part qui viendrait oblitérer le sens du texte publié. Il existe même une certaine continuité entre le scripteur absent et l'éditrice fictive : tous deux signent l'ironie généralisée qui se déploie dans *Trou de mémoire*, contrairement à toutes les autres instances narratives mises en scène. Magnant/Mullahy et Ghezso-Quénum subissent un sort dont la signification finale leur échappe, alors que Ruskin/Jamieson est le seul personnage à avoir pu lire l'ensemble du manuscrit. Ce point de vue féminin harmonise l'ensemble, bien davantage que la possibilité d'un scripteur fantôme, dont le plus grand impact se limite somme toute à quelques mystifiantes notes en bas de page.

L'enfant comme point de fuite ; cette hypothèse retient l'attention du lecteur détective parce qu'elle n'éluide pas l'énigmatique message d'amour porté par Anne-Lise Jamieson :

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. (Aquin, *Trou de mémoire* 236)

Cet amour est improbable parce qu'il accueille la violence du père, ce « drôle d'éditeur qui poursuivait l'ombre de la femme tuée par l'auteur d'un roman inachevé et [qu'elle] achève [...], tandis que [son] ventre est tout plein de son enfant » (Aquin, *Trou de mémoire* 237). Non seulement tient-elle à donner naissance à cet enfant du viol, mais elle désire aussi lui faire porter le nom de ses origines troubles : « Si c'est un garçon, il portera le nom de son père ; si c'est une fille, je l'appellerai Joan – oui : Joan X. Magnant » (236). La toute dernière phrase du roman promet cependant que ce nom restera illisible pour l'enfant : « je veux que mon enfant soit plus heureux que son père et qu'il n'apprenne jamais comment il a été conçu, ni mon ancien nom » (237). La naissance du Québec est une promesse d'amour faite à un enfant qui demeurera amnésique.

VII – L'ouverture d'une faille

Contrairement à l'enfant amnésique, le lecteur détective accède au récit de l'origine. Cette origine, Ruskin/Jamieson la formule d'ailleurs avec une assurance qui peut surprendre. Le lecteur détective doit à ce sujet confronter la paternité assumée de Magnant à certains détails apportés par la voix narrative de Ghezso-Quénum.

Selon le journal de Ghezso-Quénum, Magnant a violé RR dans la nuit du 15 au 16 mai. Le lecteur peut admettre la fécondité de la future mère au moment du viol, et ce même si deux jours après le viol, Ghezso-Quénum estime

que RR n'a pas pu tomber enceinte de son violeur, car elle était à son avis dans une « période infécondable » (Aquin, *Trou de mémoire* 203). Cette dernière information ne semble en effet pas fiable, car les informations données en ce 18 mai par Ghezze-Quénum à propos du cycle menstruel de son amante sont loin d'être transparentes. Il croit alors que RR aura ses prochaines règles « dans huit ou neuf jours » (203). Cette estimation indique autre chose que ce qu'il en déduit : dix ou onze jours avant ses règles, une femme peut tout à fait être fertile. Mais comme il le reconnaît lui-même, Ghezze-Quénum pourrait s'être trompé. Il allègue encore qu'« il peut toujours se produire une seconde ovulation après un orgasme » (203). À travers ses incertitudes, ce témoignage établit néanmoins avec clarté le fait que Rachel Ruskin n'a pas conçu son enfant au moment de ses règles. Il infirme en cela la manière dont Robert Richard fait cadrer le cas de RR dans une hypothèse développée dans son livre *Le Corps logique de la fiction*, à savoir que les femmes du corpus aquinien conçoivent généralement « au moment le plus improbable du cycle féminin » (72).

Fait curieux, Ruskin/Jamieson n'envisage jamais la possible paternité de Ghezze-Quénum. Ce dernier ne précise pas s'il a eu un rapport sexuel avec RR peu avant son viol, mais sa manière de parler des habitudes contraceptives de son amante le suggère. Il se souvient en tout cas d'un coït survenu peu après le viol : le 30 mai, il précise dans son journal avoir alors été « mille fois mort de plaisir en elle » (Aquin, *Trou de mémoire* 205). Malgré l'imprécision du texte quant à la date exacte de ce coït, ce passage indique clairement la possible paternité de l'Ivoirien. Comment donc Ruskin/Jamieson peut-elle être convaincue de la paternité de Magnant, d'autant plus qu'elle soutient n'avoir jamais réussi à se souvenir par elle-même de son viol ? Pourquoi n'effleure-t-elle même pas la possibilité alternative dans son intervention finale, là où elle précise avoir déclaré au médecin se nommer Anne-Lise Jamieson, mais sans lui avoir « encore dit que le père était Pierre X. Magnant » (236) ? L'éventualité d'un test de paternité prénatal n'entre pas en jeu, d'autant plus que les tests d'ADN n'étaient pas développés à l'époque où Aquin écrivait. C'est la naissance de l'enfant – hors-texte – qui seule permettrait de trancher.

Il est difficile de déterminer avec exactitude le statut de cette faille. Suivant cette voie avouée par le dispositif romanesque, je n'essaierai pas d'échafauder une interprétation parallèle, où Ghezze-Quénum serait le père. Je continuerai plutôt à considérer l'enfant comme le signe de la postérité du nom de Magnant, ce père violent qui transforme l'identité de la femme et engendre un enfant aux origines métissées, que le lecteur détective a reconnu comme une figure de la naissance du Québec. Un autre lecteur pourrait au contraire saisir cette faille afin de contredire la position avouée du texte et dire que RR s'est trompée sur l'identité du père. Ce serait un lecteur à la Pierre Bayard, armé d'une ironie ludique capable de douter de la solution proposée par la narration. (Dans ses essais de critique policière, Bayard soutient en effet que Sherlock Holmes et Hercule Poirot se sont trompés dans l'identification du meurtrier.) Mais ce lecteur espiègle viendrait aussi nier la souveraineté de la mère, qui seule peut reconnaître la paternité du père. Et à ce titre, la conviction qui transmue Rachel Ruskin en Anne-Lise Jamieson parle clairement : quelque chose en elle assume profondément que Magnant soit le père de son enfant. Il faut bien reconnaître là un archaïsme chrétien, où le message d'amour s'accompagne d'une logique du pardon. Rachel Ruskin aurait très bien pu refuser le violent legs du père Magnant (quoiqu'en 1968, l'avortement était au Canada encore un crime...). C'est là le sens du regard final que Ruskin/Jamieson pose sur le dispositif romanesque de *Trou de mémoire* : elle use de sa liberté afin de pardonner et d'accueillir dans sa chair l'héritage de la violence. Mais est-ce là autre chose que la grande répétition du délire patriarcal judéo-chrétien ? L'affirmation de cette liberté est-elle une forme fantasmatique proprement masculine ? Ce geste de survie n'est-il pas par ailleurs aussi porteur d'une ouverture féministe, dans sa manière de dépasser la violence du père ?

Nœud de l'énigme du roman policier au second degré, l'assomption du viol fécondant projette la clôture de *Trou de mémoire* hors des limites de la fiction. La responsabilité revient au lecteur détective d'assumer un regard critique sur ce processus de transmission du nom du père.

VIII – De la violence fondatrice

Jacques Cardinal a analysé avec précision la manière dont cette transmission manifeste la logique symbolique lacanienne du Nom-du-père (160-163). Ce père – la psychanalyse lacanienne le répète avec insistance – ne peut structurer la fonction paternelle qu'à travers sa mort symbolique. Il importe de souligner que c'est Rachel Ruskin qui « ordonne la scène de la mise à mort du père » (Cardinal 160) : elle le fait en envoyant Ghezze-Quénum rencontrer Mullahy/Magnant. Avec cette mise à mort prend fin la séquence des transgressions profanatrices perpétrées par la violence du père. Afin de saisir de quelle manière cette mort vient cicatriser le

socle fondateur de la violence de Magnant, la volonté révolutionnaire qui mobilise cette violence demande à être interrogée plus avant.

Tout en incarnant le désir d'indépendance politique du Québec, l'écriture de Magnant est la source qui donne le coup d'envoi au dispositif polyphonique de *Trou de mémoire*. Un extrait de dix pages de cette voix autobiographique fictive a d'ailleurs été publié en 1966 dans la revue *Liberté. Continuo* dont les échos structurent l'espace romanesque même lorsque les autres personnages prennent la parole, cette voix fait reposer ce dispositif sur l'engendrement du texte littéraire par la violence. Car la consistance symbolique des gestes de transgression de Magnant tient à un étroit rapport entre violence et écriture : sa voix narrative s'élève après le meurtre de Joan. « 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 » (Aquin, *Trou de mémoire* 20).

Plus loin, Magnant reconnaît la portée fondamentalement civilisatrice de l'interdit dans un passage qui s'accorde avec le caractère fondateur de l'interdit théorisé aussi bien par la psychanalyse que par l'ethnologie :

Né au crime, je suis condamné à agir selon la loi de concurrence qui régit implacablement la performance meurtrière en régime de type capitaliste. [...] *Le crime, l'acte asocial numéro un, se trouve le fondement même des sociétés : son interdiction crée l'ordre.* (Aquin, *Trou de mémoire* 91-92 ; je souligne)

D'un point de vue freudien, on pourrait dire que Magnant cible dans cette phrase un état de la pulsion antérieure au refoulement. Magnant se tient au point de jonction des deux versants de l'origine du lien social : si c'est bel et bien le refoulement qui est garant du lien social, il faut forcément qu'un état non policé de la pulsion précède ce refoulement. Le meurtre d'Abel par Caïn (*La Bible*, Genèse 4.1-15) précède par exemple l'interdiction du meurtre énoncée par la parole biblique : « Tu ne tueras point » (Exode 20.13). C'est une fois interdite que la violence peut être conçue comme point d'origine de la civilisation. Lu selon cette perspective, le meurtre de Joan vise à raviver un état de la vie pulsionnelle antérieur à l'assujettissement de l'identité canadienne-française à l'autorité politique anglo-saxonne. Événement originaire d'une fiction qui fantasme la réécriture de l'histoire du Québec, le meurtre d'une Canadienne anglophone par un Québécois résonne ici comme la réalisation d'un fantasme qui veut rejouer la violence fondatrice de la Conquête et renverser le cours de l'histoire. Ce fantasme de puissance concerne à la fois la jouissance individuelle et collective, l'impuissance étant le destin que le colonisé canadien-français doit renverser afin de détruire en lui l'ascendant symbolique de la culture canadienne. Magnant le colonisé ne sait fantasmer qu'à travers la violence. Ce fantasme de puissance motive le meurtre de Joan (de même que le viol de Rachel).

Cardinal lit ce meurtre comme la recherche d'une *katharsis* susceptible de purifier le sujet de la souillure qui le hante depuis la Conquête. Cette souillure provient de la mort des pères fondateurs de la Nouvelle-France, dont Montcalm est un insigne représentant, du fait de son rôle de commandant dans la défaite des Plaines d'Abraham le 13 septembre 1759 : « Tragique, en effet, la conquête qui a vu la défaite du père et son cadavre putrescent joncher le sol de la représentation politique, encrypté dans la monumentalisation du vainqueur » (Cardinal 102). De cette mort, le sujet aquinien ne peut faire le deuil. Le meurtre de Joan Ruskin s'orchestre comme le souhait d'un endeuillé : celui de refermer le tombeau du père et de mettre un terme au deuil infini qui hante le Sujet-Nation. Victime émissaire d'un sacrifice dont l'enjeu concerne la transmission du nom du père, le corps de Joan devient le champ de bataille d'une scène de fondation fantasmée par Magnant.

Le viol transgresse un interdit tout aussi civilisateur : « Tu ne convoiteras point la femme de ton prochain » (Exode 20.17). Dans la traînée fantasmatique du meurtre de Joan, le viol s'impose au désir de Magnant comme l'affirmation d'une toute-puissance venant répondre à un sentiment d'impuissance sexuelle et politique : « Mon comportement sexuel est à l'image d'un comportement national frappé d'impuissance : plus ça va, plus je sens bien que je veux violer. Faire l'amour normalement ne m'intéresse plus vraiment » (Aquin, *Trou de mémoire* 127). Ce renversement de l'impuissance en fantasme de toute-puissance évolue en déni par rapport à l'arrimage du désir à l'altérité. Tout se passe comme si Magnant ne pouvait désirer qu'en faisant violence à la femme. Si l'acte criminel génère en lui une euphorie, celle-ci se dissout bientôt. La répétition de la transgression relève ainsi d'une subjectivité masculine qui, pour ne pas savoir rencontrer le désir de la femme, entreprend de lui faire violence. Après le meurtre de son amante, l'intimité du lien sororal mène Magnant vers une autre Ruskin.

Du meurtre au viol, une filiation s'élabore où le père est contre toute attente reconnu par la mère. Magnant perd à partir de là les rênes de sa rhétorique fantasmatique : *Trou de mémoire* figure dans l'incidence de la chair féminine la violence d'un fantasme qui devient plus grand que le sujet masculin qui fantasme. Magnant est pour

ainsi dire mis à mort par son propre fantasme : il paye de sa vie la réalisation de la promesse d'amour que sa violence engendre. Le délire sacrificiel du Nom-du-père fonctionne à plein régime.

La filiation trouble du nom de Magnant passe par la défaillance d'un trou de mémoire qui occupe une position cruciale au sein de l'enquête que le lecteur détective mène par-delà la mort du père. Il s'agit d'une position énonciative inhérente à la forme confessionnelle du récit qui s'articule de Magnant à Rachel Ruskin/Anne-Lise Jamieson en passant par les narrations de l'éditeur Mullahy et de Ghezso-Quénum. Cette polyphonie donne forme à un aveu intersubjectif, qui concerne l'impuissance du sujet masculin, incapable de fantasmer l'avenir autrement qu'à travers la répétition d'une violence fondatrice. Et cet aveu, il me semble aujourd'hui pouvoir être lu comme le testament d'Hubert Aquin, scripteur réel de *Trou de mémoire*.

Retracer l'intertextualité chrétienne de ce testament fantomatique permettra d'en décoder plus avant le rébus.

IX – Crime parfait et transsubstantiation

Anamorphosé dans la multiplication des instances narratives sur lesquelles s'échafaude *Trou de mémoire*, le sens de ce désir d'une violence fondatrice se perd dans l'impossibilité pour la narration de ne jamais arriver à représenter de front le moment du viol. Tache aveugle autour de laquelle la narration décrit ses boucles, cet événement est connu du lecteur en raison de l'aveu initial de RR (Aquin, *Trou de mémoire* 194) et de la narcoanalyse à laquelle Ghezso-Quénum la soumet (209-224). L'aveu est parcellaire, car si RR peut se remémorer les circonstances de cette attaque, l'instant fatidique se dérobe à sa pensée et à la narration.

Cette impossibilité pour l'événement de coïncider avec la parole évoque la dynamique de la représentation. Les mots et les images habitent le monde en rendant présent ce qui est absent de la scène de la représentation (à savoir le modèle, le référent, l'événement, ou bien encore l'objet du discours). Le signe est clivé entre la matérialité du signifiant et la réalité conceptuelle du signifié. Il articule ce qui sans sa forme demeurerait présence muette. La présence produite par le signe est ainsi fonction d'une absence qu'elle vient à la fois désigner et oblitérer.

Envisagé selon la perspective du protestantisme, le rituel eucharistique consolide de manière emblématique cette dynamique signifiante : si le corps du Christ est absent des mains du prêtre, il est présent dans l'hostie en tant que symbole. Or, le dogme catholique de la transsubstantiation insiste sur la présence réelle de Jésus dans le pain et le vin : la consécration des symboles du corps et du sang de Jésus fait de ces matières la substance même du corps du Christ. L'héritage catholique affecte la comparaison qu'orchestre Magnant entre crime parfait et sacrifice fondateur du Christ : « le crime parfait [...] n'est qu'une des nombreuses modalités du grand mystère de la transsubstantiation » (Aquin, *Trou de mémoire* 51). Magnant avance encore que « la notion même de crime parfait se superpose, dans l'esprit de certains fidèles, à la notion du sacrifice de la messe » (52).

La confrontation entre crime parfait et présence réelle a pour effet de détourner le sens particulier de chacune de ces deux notions. Dans le cadre de *Trou de mémoire*, la conception du crime parfait dépasse celle d'un crime que nul détective ne peut découvrir. Le crime parfait fait paraître sur la scène de la représentation ce qui travaille l'inconscient de manière latente. Ainsi, ce n'est qu'une fois assassinée que Joan devient signifiant du désir de Magnant. Mais, bien entendu, la confession du crime ruine sa perfection... Par-delà cette évidence, l'échec de Magnant tient surtout à son insatisfaction devant la symbolisation du meurtre de Joan. Ce n'est qu'à travers un viol qui déterminera à la fois une grossesse et la mort du père qu'advient la perfection du crime de Magnant. Seule la mise à mort du père peut structurer le sacrifice fondateur. Ce fantasme ne correspond ultimement à rien de moins qu'au désir d'être transsubstantié, c'est-à-dire de devenir éternel à travers la symbolisation de sa propre mort, pour ne pas dire réincarné dans un enfant à naître hors de la clôture textuelle. *Trou de mémoire* tourne autour d'un crime parfait qui saurait trancher l'impulsion meurtrière du père : la perfection du crime tient à sa capacité à faire passer la répétition de la violence dans un ordre symbolique où ce n'est plus dans la chair que la violence se répète, mais en image. C'est là le nœud mystique de la criminalité de Magnant : crime parfait, la transsubstantiation catholique l'est dans la mesure où l'Eucharistie fait de l'assassinat de Jésus un sacrifice réitérable, qui à chaque messe rend le Christ universellement présent en tant que signe.

Ce rapprochement entre la structure du signe et la transsubstantiation propre au crime parfait montre que la poétique du roman policier au second degré s'occupe de *rendre quelque chose présent par sa négation*. Nié par le meurtre, le corps anamorphosé de Joan structure le roman ; niée par la violence de Magnant, Rachel Ruskin devient porteuse d'un enfant qui pourra incarner le nom du père et en symboliser la violence. Magnant coupable

est puni de mort, mais par le viol, son nom s'est assuré une postérité. L'ironie d'Aquin inverse le texte biblique et propose une *maculée conception*. Joan est le corps christique sacrifié, tué par le délire révolutionnaire qui se prend pour Dieu et viole une femme qui annonce la venue du messie amnésique. Une rhétorique du blasphème est à l'œuvre.

X – Du blasphème

Le troisième grand interdit fondamental transgressé par *Trou de mémoire* concerne la profanation du nom de Dieu : « Tu ne prendras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain » (Exode 20.7). Parlant du silence d'un peuple qui refuse collectivement de poser les actions politiques et culturelles qui lui permettraient d'accéder à son Histoire, Magnant expose la dynamique blasphématoire du devenir révolutionnaire de son écriture :

[J]'écris au niveau du pur blasphème [...] Tout se passe sous le signe du blasphème et de l'action. Par l'action matricielle de la parole, l'action passe à l'action [...] [L]e silence n'a de statut propre qu'en fonction du blasphème qui est le cri sauvage [...] La révolution, dans son être global, n'est qu'un immense et inaudible cri, cri funèbre et inédit proféré par une nation... et non pas le bégaiement informel que je sténotypie avec tristesse sur ces pages pour oublier l'inoubliable nudité de Joan. (Aquin, *Trou de mémoire* 59-60)

L'action révolutionnaire qui délierait l'impasse historique du Québec est ici comparée au blasphème compris comme un « cri sauvage », comme un surgissement de la pulsion venant nier l'obéissance et la soumission collective à un capital économique, politique et culturel qui réprime le désir que le sujet pourrait avoir de sa propre langue. L'écriture de *Trou de mémoire* se présente comme un saccage de la langue française, saccage blasphématoire qui procède du désir d'une parole authentique :

Sacrons au moins ces chieus officiels de mots morts qui sont sacralisés en tant qu'agents émoullants et aussi en tant qu'ennemis redoutables du blasphème et du sacré ! [...] Je bascule dans le sur-blaspème avec la ferveur des premiers apôtres [...] je décharge à plein ciboires, j'actionne mes injecteurs de calice à plein régime et je sens bien qu'au fond de cette folle bandade je retrouve, dans sa pureté de violence, la langue désaintciboirisée de mes ancêtres. (Aquin, *Trou de mémoire* 105-106)

Cette violente pureté de la langue des ancêtres contraste avec l'impuissant bégaiement de l'écriture avoué dans le passage précédent. Si ce bégaiement renvoie à l'état de siège d'un Québec francophone reclus au sein d'une Amérique anglophone, la négation blasphématoire fait accéder le sujet à l'illusion d'une toute-puissance analogue à celle que Magnant expérimente dans le crime.

Lue dans le contexte politique du Québec des années 1960, cette volonté blasphématoire s'inscrit dans un désir de restituer à la langue du Québec son devenir spécifique. Ce désir s'incarne par exemple très clairement dans l'intitulé *Pour une littérature québécoise* du numéro de janvier 1965 de la revue *Parti pris*. Lorsque Magnant écrit que « [s]a langue a mauvaise haleine, [s]on parler sent la tonne » (Aquin, *Trou de mémoire* 107), il désigne une langue québécoise qui tarde à s'assumer, mais dont la vitalité jaillit dans le blasphème. Magnant donne corps à cette langue en professant son assomption blasphématoire :

Les jeunes filles de bonne famille (des agace-p., toutes sans exception !) 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 condamné, par deux siècles de délire, à parler mal, sans plaisir, voire 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 ! La bien parler, c'est déjà faire preuve de nécrophilie ; en tout cas, c'est excessif, presque morbide, régressif et cela ne vaut pas mieux que la hurler hostiaquement, dans le désordre et la rage folle qui s'emparent de tout homme qui parle pour rien. (Aquin, *Trou de mémoire* 106)

Ce dense passage mérite une minutieuse attention. La première ligne met en évidence la composante misogyne déjà à l'œuvre dans le meurtre de Joan et le viol de Rachel. Objets du désir, les « jeunes filles de bonne famille » sont toutes assimilées au prisme d'une insulte : *agace-pissette*, expression québécoise péjorative qui désigne une femme allumeuse ou aguicheuse, mais qui ne se donne pas. Magnant ne désire qu'en insultant, qu'en profanant, qu'en attaquant l'objet de son désir. L'insulte est abrégée en « agace-p. » : en tranchant le lexème *pissette*, cette coupure vient inscrire à même la matérialité de la langue la castration à laquelle ces jeunes filles

l'ont contraint. La syntaxe de cette phrase s'organise autour d'une série métonymique de quatre verbes qui viennent préciser ce à quoi les « agace-p. » obligent le narrateur : elles l'obligent à *châtier* son langage, à *se châtrer*, à *se priver* de son identité de Canadien français, et enfin à *formiquer incestueusement* avec sa langue maternelle.

Châtier mon langage. En parlant bien, « dans une succession de suceries [...] et de courbettes », empruntant l'accent et l'idéal linguistique du Frère Untel (ainsi que le suggère l'hommage ironique rendu quelques lignes plus haut : « hurra pro nobis, frère untel, ora pro nobis »), Magnant s'est trouvé captif d'un jeu de séduction. Si son langage trouve là son châtement, c'est qu'il perçoit la pratique d'une langue française polie et policée selon les codes bourgeois non comme le lieu d'une élévation, mais comme un code qui masque et refoule une autre conception de la langue. Le code incarne la correction, le modelage d'un idéal de docilité, la punition imposée à une langue qui divague à la recherche du sens de sa voix dans l'histoire. Cette origine que le code refoule, Magnant croit la réactiver quand il retrouve la « pureté de violence » de la « langue désaintciboisée » de ses ancêtres, c'est-à-dire une certaine oralité sauvage, une langue subalterne, métissée et hétérogène. Pour reprendre les termes de Dalie Giroux, cette langue est celle parlée vers 1760 par les « Canadiens [...] pas assez français pour retourner en France après la prise de Québec et la cession des possessions françaises à la Grande-Bretagne », « des habitants ou des voyageurs », « très majoritairement illettrés », méfiants des « élites coloniales », « bas peuple, jarrets noirs, demi-sauvages, *pea soups*, serfs et pêcheurs » (Giroux, *Parler en Amérique* 37). Magnant cherche cette langue fantasmée antidote au poison colonial. Langue d'opposition et de révolte, la « langue désaintciboisée » de Magnant égrène les chapelets de sacre afin de décoloniser sa langue châtiée par la bourgeoisie canadienne-française, ici représentée sous les traits de l'*agace-p.*, celle dont provient la menace de castration, celle qui blesse là où ça fait mal.

Me châtrer ni plus ni moins. Car c'est bien la *pissette* que cette abréviation tranche, castration sur laquelle vient insister le verbe « châtrer », aussitôt employé au pronominal. L'être châtré serait celui qui perd ou qui renie la « langue désaintciboisée » pour adopter une langue aseptisée, inoffensive, une langue qui collabore avec l'ennemi. Conquête et castration sont solidaires : colonisée, voulant accéder à la maîtrise, la volonté révolutionnaire de Magnant puise son énergie dans cette langue ancestrale, à la fois objet de fantasme et arme de guerre, espérant cautériser ses blessures de colonisé et inventer l'affrontement d'où il sortirait enfin vainqueur. Être colonisé, c'est être châtré. En ravivant la « langue désaintciboisée », Magnant refuse la castration, suivant l'économie libidinale déjà à l'œuvre dans ses rapports pervers avec les sœurs Ruskin. Le désir n'est pas là désir de l'autre, mais désir de posséder et dominer l'autre. Posséder ou être possédé, telle est ici la question aquinienne.

Me priver de mon identité de CF. Les « agace-p. » ont aussi obligé Magnant à renoncer à son identité canadienne-française. Mais qu'en est-il au juste de cette « identité de pauvre CF » ? Qui est ce Canadien français « condamné, par deux siècles de délire, à parler mal, sans plaisir », dont le nom est lui aussi châtré par une abréviation ? « Deux siècles » renvoie à l'époque de la Conquête, au temps de la « langue désaintciboisée », cette langue expulsée hors du ciboire, hostie sacrée mais vagabonde, qui n'a plus d'institution pour la contenir. L'identité « CF » trouverait ainsi ses racines dans ce bassin culturel métissé et subalterne. La généalogie de Magnant, déclinée dans un autre passage, jette un éclairage fort instructif sur les origines ethniques de ce « pauvre CF » qu'est Magnant, à la fois personnage individuel et figure de la collectivité canadienne-française :

(Je suis d'ascendance bulgare, deuxième génération, côté maternel, avec une goutte de sang cri : la goutte qui fait déborder le cher calice.) Bien que fier, à juste titre, de mon métissage, j'en tire un faible parti. Le Cri est mort en moi, scalpé par l'autre clan de ma solution génétique. L'homme tribal, coureur des bois, s'est fait assimiler par l'homo bulgarus qui, à son tour, s'est fait assimiler par de vulgaires Canadiens français. Cri balkanisé, je me suis empressé d'étrangler l'Indien taré que mes ancêtres d'adoption ont d'ailleurs chassé avec assez de bonheur. (Aquin, *Trou de mémoire* 37)

Loin de nourrir un fantasme de pureté ethnique canadienne-française, cette généalogie retrace la rencontre entre une femme immigrante d'origine bulgare et un homme cri (ou canadien-français métissé à un certain point de son arbre généalogique, le roman ne le précisera pas). L'immigration bulgare au Québec demeure un fait marginal avant la Deuxième Guerre mondiale, alors que les Cris sont un des plus grands groupes de Premières Nations au Canada, traditionnellement ouvert au mariage intertribal, ayant nourri le bassin démographique des Métis, dont est issu Louis Riel, figure majeure de la résistance face au fédéralisme canadien à la fin du XIX^e siècle. Né en Amérique d'une mère bulgare et d'un père Cri, Magnant est un Canadien français d'adoption qui décrit son métissage avec un violent vocabulaire. L'union des parents n'est pas le lieu d'une rencontre

amoureuse, mais celle d'un affrontement, d'où le père cri sort *balkanisé*, *étranglé* et *scalpé* par la mère bulgare. La balkanisation fonctionne ici dans le sens d'une assimilation : celle de la culture autochtone par une culture bulgare venue s'installer en Amérique. L'étranglement suggère la voix réduite au silence dans la gorge crie enserrée par la violence coloniale. Le Cri mort en Magnant, « scalpé par l'autre clan de [s]a solution génétique », image quant à lui une autre castration, dont la menace provient encore de la femme. Conquérir, c'est châtrer, quitte à employer les rites de la culture colonisée (la scalpatation). Mais le clan victorieux de la solution génétique de Magnant est bientôt lui-même conquis : le clan colonisateur de la mère bulgare est assimilé « par de vulgaires Canadiens français ». Est ici mise en lumière la part colonisatrice canadienne-française. Avant et par-delà la Conquête, les Canadiens d'origine française ont effectivement imposé leur culture et leur mode de vie à « l'Indien taré » que Magnant insulte. L'identification de Magnant à ses « ancêtres d'adoption » rallie ainsi une position de maîtrise. Le trait dominant de cette identification n'est pas ethnique, mais culturel. À l'instar d'Anne-Lise Jamieson qui à la fin du roman se reconnaît « Canadienne française – Québécoise pure laine » (Aquin, *Trou de mémoire* 236), Magnant choisit la québécoïté. Être Québécois ou Québécoise, ce n'est pas avoir du sang canadien-français ; c'est assumer et faire sien la culture, l'histoire et la violence coloniale du Québec. Cette identité canadienne-française dont les « agace-p. » l'ont privé, Magnant croit la retrouver en blasphémant, en déparlant sa langue maternelle.

Forniquer incestueusement avec ma langue maternelle. Au châtement, à la castration et au renoncement identitaire, s'ajoute l'inceste. Selon Magnant, bien parler pour séduire les « jeunes filles de bonne famille » équivaut à « fornicuer incestueusement avec [s]a langue maternelle ». Cet inceste est aussitôt associé à la mort : « la langue majestueuse et maternelle [...] a un statut de langue morte ! La bien parler, c'est déjà faire preuve de nécrophilie ». Si la liaison de l'inceste et de la mort est corroborée par la psychanalyse, il en va autrement de l'équivalence métonymique que Magnant pose entre castration et inceste. Autant chez Freud que chez Lacan, la menace de castration intervient comme un moment décisif de l'Œdipe, afin d'interdire l'inceste, et non pas de l'ordonner, comme c'est le cas dans l'association avancée par Magnant, où les « agace-p. » castrent et obligent à fornicuer incestueusement avec la langue maternelle, c'est-à-dire à « bien parler ». C'est peut-être bien là le nœud de la perversion de Magnant : une résistance à la castration, un refus, une (dé)négaration qui s'actualise comme fantasme de toute-puissance et remède à un état d'impuissance sexuelle et politique. L'inceste dont il est question ne concerne cependant pas la mère bulgare, mais la *mère patrie* (expression qui au Canada français fait tacitement référence à la France). Il s'agit d'un inceste culturel, entendu au sens phylogénétique, et non pas un inceste familial et œdipien. Magnant repère l'inceste dans une langue décalquée sur l'autorité institutionnelle de la langue française, langue de clergé qui s'aligne plus volontiers sur l'Académie française que sur les usages et les possibilités du métissage propre à l'oralité francophone d'Amérique. Si le français de l'Académie est langue morte dans le Québec de 1968, c'est qu'ainsi « bien parler » reconduit le fantasme de l'origine perdue, au lieu d'assumer la spécificité francophone d'Amérique, fruit justement de cette coupure avec la France qui s'est opérée au XVIII^e siècle. Mais n'est-ce pas troquer une origine perdue pour une autre ? Peut-être pas, car l'oralité canadienne-française maintient à vif une coupure que toutes les langues de clergé du monde ne pourraient venir cautériser. Cette spécificité ne se limite pas à ce que l'on a nommé *joual*, même si le joual hérite de la métaphysique catholique du sacre propre à l'oralité francophone d'Amérique : « Je parle trop bien pour m'en sortir par un dialecte, trop mal pour m'écouter » (Aquin, *Trou de mémoire* 106). Véhicule emblématique du « parler mal, sans plaisir », le joual est le lot linguistique du « pauvre CF », à qui Magnant s'identifie par choix. Il ne le fait pas pour se vautrer dans la suffisance, mais pour ranimer une puissance latente, soit la possibilité de jouissance que la « langue désaintciboïrisée » peut frayer, quitte à devoir encrener son oralité (« J'éjacule du noir » (Aquin, *Obombre* 340), écrira plus tard le narrateur d'*Obombre*).

Cette possibilité de jouissance qu'il désire pour la collectivité québécoise, Magnant l'image comme un « cri sauvage », expression dont il exploite toute la polysémie, inspiré en cela par « la goutte de sang cri » qui coule dans ses veines. Il y a là un aspect généralement occulté par la critique aquinienne : la violence de Magnant s'abreuve à son héritage autochtone, aussi limité soit-il. Car c'est bel et bien au « Cri survivace » en lui que Magnant attribue la responsabilité du meurtre : « j'ai tué le Cri survivace qui a tué Joan sur l'autel des Primates de McGill. Je l'ai réduit à l'état mortuaire de colonisé en lui suçant, jusqu'à ce que mort s'ensuive, un fleuve majestueux qui coule à grands cris dans ce roman vaseux » (Aquin, *Trou de mémoire* 38). S'il y a là appropriation de la pensée autochtone, animiste et cannibale où le vainqueur recueille la force du vaincu en ingérant sa chair, l'identité entre le cri du Cri étranglé et le « cri sauvage » qui renoue avec la « langue désaintciboïrisée » n'en demeure pas moins le terreau à partir duquel l'écriture de Magnant donne à lire l'interdit de l'inceste, compris comme un rejet du français maternel « bien parlé », au profit d'une langue certes « désaintciboïrisée » et maudite, mais capable de se créer un avenir spécifique, indépendant de l'accent ou de la jouissance institutionnelle de la France.

L'interdit de l'inceste correspond là à un désir d'ouverture qui s'oppose à l'attraction mortifère vers le ventre maternel. Cet interdit vient pulvériser l'inceste mortifère d'un peuple qui se replie sur lui-même pour survivre. Un tel rejet de la politique incestueuse du protectionnisme culturel recoupe *l'interdit de l'inceste généralisé*, que dans son essai *Le Corps logique de la fiction* Robert Richard retrace comme un impératif structurant l'ensemble du corpus aquinien. La pratique aquinienne du blasphème se laisse en ce sens lire comme la puissance d'un cri qui traverse la langue telle une violence à laquelle le désir du sujet de l'écriture est confronté. La portée régénératrice de cette puissance négatrice constitue un possible mobile de l'entreprise romanesque criminelle de *Trou de mémoire*. Ce mobile coïnciderait avec l'énergie créatrice d'une langue que le sujet de l'écriture pourrait enfin désirer sans avoir « à forniquer incestueusement avec [s]a langue maternelle ». Le blasphème aquinien brise l'inceste. Sujet de la lecture, le lecteur détective se nourrirait quant à lui de cette langue ancestrale, garante de l'avenir.

XI – Faut-il brûler Aquin ?

Cette valeur régénératrice de la violence sert de fil conducteur à la consistance signifiante du dispositif textuel aquinien. En démêlant l'assemblage polyphonique de la narration, l'enquête révèle un fantasme de fondation à l'œuvre dans le meurtre, le viol et le blasphème. Parmi ces trois transgressions, le lecteur détective est tenté d'accorder une position privilégiée à la logique blasphématoire, car c'est elle qui donne naissance à une langue reconnue comme désirable par la narration. Anne Élaïne Cliche voit juste lorsqu'elle écrit que la profanation est la voie d'accès aquinienne au sacré : du point de vue de l'enquête, cette « profanation sacrée » (Cliche 166) est le lieu d'une ouverture que l'écriture opère dans le langage et que la pensée du lecteur traverse. Le blasphème est le vecteur à travers lequel la narration désigne l'innommable scène fondatrice de la postérité du roman. Si le viol est une profanation du corps de la femme, le geste fondateur de la narration consiste à féconder cet innommable. Le crime devient transsubstantiation à partir du moment où la négation blasphématoire qu'il orchestre génère l'aura d'une présence réelle qui habite la scène de représentation. Cette présence, c'est la promesse de l'enfant à venir, dont l'image est pour ainsi dire léguée au lecteur. Si Anne-Lise Jamieson désire que cet enfant « n'apprenne jamais comment il a été conçu » (Aquin, *Trou de mémoire* 237), il revient au lecteur d'assumer cet héritage de la violence fécondatrice, de reconnaître avec elle cet enfant de la violence, de lire en lui un procès de sublimation. La reconnaissance de cet enfant, est-ce là l'ultime proposition que *Trou de mémoire* projette dans la boîte crânienne du lecteur détective ? Que faire avec cette architecture perverse, cette grande révolution fantasmée, cette *tabula rasa* extravagante où les femmes n'apparaissent qu'en tant que surface de projection du délire masculin ?

L'aspect le plus scandaleux de l'affaire, c'est sans doute cette transsubstantiation du violeur en enfant du viol. Un tel héritage ne bénéficie d'aucun caractère d'évidence, d'autant plus que le pacte littéraire de *Trou de mémoire* peut être conçu comme un viol du lecteur. En entretien avec Yvon Boucher, Aquin admet lui-même qu'il « essaie d'étreindre le lecteur littéralement dans *Trou de mémoire*, ou de le violer même, à la limite, et de l'agresser pour ensuite le relâcher et le reprendre indéfiniment » (Aquin et Boucher 134). Cette étreinte n'a peut-être lieu que si le lecteur reconnaît en lui-même la violence dont il devient l'objet : s'il n'est pas captivé par cette force à la fois intime et impersonnelle qui cherche à entrer en communication avec lui, il a la liberté de fermer le livre pour de bon. Le lecteur qui se fait arracher son consentement est peut-être séduit par la ritournelle mystique qu'Aquin partage avec Sade et Georges Bataille, à savoir la conception d'un érotisme morbide où la pulsion masculine recherche la fusion du sujet et de l'objet et l'obtient typiquement par l'exercice d'une certaine cruauté. Voilà d'ailleurs l'origine du désir d'enquête : cet énorme quelque chose qui cloche dans la représentation occidentale du désir, cet éléphant dans l'institution littéraire. S'il se fait arracher son consentement par le texte, le lecteur détective pactise avec une volonté de destruction caractéristique de la culture du viol. Au second degré, la profanation sacrée de l'Autre apparaît comme le socle structurant de la culture. Il s'agit d'une expression emblématique de la culture du viol, précisément au sens où le viol est *cultivé* par Aquin en vue de certains effets dramatiques et rhétoriques.

Faut-il brûler Aquin ? Le lecteur détective que je suis ne le brûle pas, mais ce lecteur est coupable : nourri par l'ombilic du mal, il accueille le point de fuite qui creuse la sublimation de la violence dans la langue, la mort battant dans la boîte crânienne. Signe-t-il *Trou de mémoire* ? Sa plume trace une signature illisible... Il commence à signer car il reconnaît la profonde lucidité de la narration aquinienne devant la permanence structurante de la violence dans le désir politique, mais sa main tressaille, car il cautionne par là une injustice immémoriale. À quoi bon le renversement de la Conquête si cela s'effectue au prix de la colonisation perpétuelle des femmes ? Smart reconnaît elle-même que malgré sa manifeste composante misogyne, l'œuvre d'Aquin ne fait pas de l'auteur un misogyne (Smart, « Les romans » 223). En entrevue, Aquin prétend avoir épousé la position de la femme dans deux romans – Rachel Ruskin pour *Trou de mémoire* et Christine Forestier dans

L'Antiphonaire (Aquin et Boucher 140). Le résultat est-il crédible ? Peut-être pas du point de vue du principe de réalité, mais est-ce là l'enjeu ? Invraisemblable, l'intrigue de *Trou de mémoire* l'est de toute manière du début à la fin... Mais par quelque côté qu'on la prenne, une contradiction demeure : ce n'est qu'en perpétuant le cycle de la violence envers les femmes que le roman parvient à rendre possible un regard critique sur cette même violence. L'ironie perverse d'Aquin, c'est d'être à la fois misogyne et féministe. Au moins cette ironie offre-t-elle une visibilité au tracé colonial qui transmet l'ambiguïté de la violence, à la fois désirée et conjurée. Cette ambivalence est le seul pays qu'Hubert Aquin a pu léguer à son lectorat. Et c'est un pays imaginaire fondé sur l'assujettissement des femmes à un désir qui n'est pas le leur. De l'aveu du meurtre jusqu'à la fécondité du viol, le roman est tendu par ce délire, qui certes rend la violence lisible et disponible à la critique, mais qui d'autre part reconduit cette même violence comme la condition de l'affirmation politique et culturelle du Québec. *Trou de mémoire* est un *pharmakon* : l'antidote à la fatigue culturelle est aussi le poison colonial.

La violence de la fiction apparaît ici comme le miroir déformant de la violence historique. Le régime fantasmatique mis en scène dans *Trou de mémoire* dessine une image renversée de la violence coloniale anglo-saxonne perpétrée sur le corps de la nation canadienne-française. Colonisé, le « pauvre CF » ne rêve que de coloniser. Traversé par l'Autre, Magnant ne peut envisager la souveraineté qu'à travers la domination d'un(e) autre. *Trou de mémoire* échoue à envisager l'avenir autrement que sous le mode de la violence fondatrice. Smart a déjà reconnu qu'Aquin écrivait dans la *maison du père* (*Écrire*). En empruntant le titre du plus récent essai de Dalie Giroux, j'ajouterais que Magnant ne sort ni de la maison du père ni de *l'œil du maître*, de cet œil du Seigneur qui, tenant sa légitimité du Roi et de Dieu, contrôle territoire et sujets, inspecte ses terres et tue le Cerf marginal caché dans le troupeau de Bœufs, comme dans la fable de La Fontaine (Giroux, *L'Œil* 146). Un fantasme de maîtrise détermine toute l'amplitude de l'imaginaire révolutionnaire propre à *Trou de mémoire*. Magnant veut reconquérir cette position de maîtrise omniprésente dans l'inconscient culturel du XVIII^e siècle français, à savoir cet œil du Maître qui, suivant la croyance de l'esclave, ne connaît pas la castration. Combinée au statut de victime des sœurs Ruskin, le regard de Magnant sur son propre métissage témoigne de cette attraction du désir vers le pouvoir. Du cri au Cri, le traitement réservé à l'héritage autochtone apparaît comme un symptôme de ce désir de maîtrise. Il y a là une autre grande inactualité d'Aquin, en phase avec les idéaux décolonisateurs de l'esprit indépendantisme des années 1960, qui cherchait volontiers le modèle de ses luttes en Afrique ou aux États-Unis, mais qui discernait mal le tracé de la violence coloniale dans la révolte du colonisé québécois. D'An Antane Kapesch à Naomi Fontaine, commence à peine à s'écrire le roman capable de raconter le viol collectif perpétré en commun depuis des siècles par les Canadiens anglais et français sur les peuples autochtones.

Le féminicide, le viol et le scalp culturel du Cri sont inactuels en ce qu'ils reconduisent la sempiternelle rengaine du désir de domination, mais l'inactualité de la pensée aquinienne n'est pas que décalage et désuétude ; elle est aussi perspective, occasion d'un regard lucide sur la torsade colonisatrice à l'œuvre dans l'histoire de l'Amérique.

XII – Du désir d'enquête à la mort du lecteur détective

Car c'est bel et bien suivant l'appel de la perspective que *Trou de mémoire* devient un roman policier au second degré, au sens d'une forme énigmatique qui fait naître le lecteur détective. *Trou de mémoire* repousse le détective hors des marges du texte : c'est le lecteur qui est chargé de jouer ce rôle, sans qu'un personnage détective ou policier règle la lecture. Le travail de l'enquêteur du roman policier au second degré pourrait bien se rapporter à un *ars lectoria* subversif, à une éthique de la lecture où la subjectivité du lecteur est appelée à se compromettre dans le processus. Le lecteur détective est une fiction, une technique pour traquer la position du lecteur virtuel du roman, une manière d'engager le lecteur réel à reconstruire la consistance signifiante du texte dont il fait l'expérience. C'est mon petit personnage conceptuel, masculin, québécois et contingent, qui scrute, habite, interprète le texte et ses marges. C'est ma projection, l'instance que j'incarne et fait circuler dans le corpus aquinien. C'est moins une métaphore de la lecture qu'une posture lectographique, qu'une autoanalyse qui fait dialoguer les idées du lecteur en devenir que je suis, qui sait sa position partielle, insuffisante et fragmentaire. Le lecteur détective aura été pour moi un vecteur de déconstruction des biais masculins qui ne m'apparaissaient auparavant pas, tant dans ma propre expérience initiale de lecture que dans le discours critique qui a supporté l'institutionnalisation de l'œuvre d'Aquin.

L'action du lecteur détective se tisse à travers son regard sur la représentation littéraire qui organise les signes de la langue. S'il peut cadrer la représentation de la violence comme une perspective critique sur le désir de révolution, il n'en demeure pas moins que sa position analytique est scandaleuse lorsqu'elle prend sa part dans la souffrance d'une victime de viol. C'est après tout l'écoute de l'ultime parole de la victime du viol qui a pu frayer

une voie soucieuse de comprendre la violence qui l'a marquée et qu'elle a transfigurée. Cette position d'écoute pourrait donner l'impression que le lecteur détective se met dans la position de l'analyste. Mais le lecteur détective n'aura jamais été autre chose qu'un analysant qui cherche à saisir le sens que sa lecture a fait résonner en lui. Sa tâche revient à lire la manière dont cette violence s'insère dans un procès de symbolisation dont il fait lui-même partie intégrante, du moment qu'il écrit à partir de cet enfant dont la reconnaissance lui est donnée à lire. Figure de la rencontre entre la narration et le lecteur détective, l'enfant du Québec à venir est métissé et amnésique. Son histoire reste à écrire. Pierre ou Joan X. Magnant, ce serait ainsi l'avenir, la possibilité d'une réconciliation après la colonisation de l'Afrique, de l'Amérique et de la Femme. Aussi bien dire la parousie !

C'est pourquoi le travail du lecteur détective se confond avec une *lectographie*, avec une écriture de la lecture : c'est en lisant qu'il signe, c'est en signant qu'il commence à écrire, et c'est en écrivant qu'il peut espérer mourir. Comme l'écrit Jean-François Bourgeault dans l'avant-propos de ses essais *Feux follets*, rompre la fascination qu'exerce une œuvre peut être une manière de la rendre à son histoire (9). Je n'ai peut-être ici rien d'autre chercher à faire : rendre Aquin à son histoire, enfin en faire le deuil.

Bibliographie

- Aquin, Hubert. « Trou de mémoire (extraits) ». *Liberté*, vol. 8, n° 5-6, 1966, pp. 47-48.
- . *Trou de mémoire*. 1968. Janet M. Patterson et Marilyn Randall (éds.), Bibliothèque québécoise, 1993.
- . *L'Antiphonaire*. 1969. Gilles Thérien (éd), Bibliothèque québécoise, 1993.
- . *Neige noire*. 1974. Pierre-Yves Mocquais (éd). Bibliothèque québécoise, 1997.
- . « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) ». 1974. *Mélanges littéraires I. Profession écrivain*, Claude Lamy (éd.), Bibliothèque québécoise, 1995, pp. 243-49.
- . *Obombre*. 1981. *Mélanges littéraires I. Profession écrivain*, Claude Lamy (éd), Bibliothèque québécoise, 1995, pp. 337-80.
- . *Journal 1948-1971*. Bernard Beugnot (éd.), Bibliothèque québécoise, 1992.
- Aquin, Hubert et Yvon Boucher. « Aquin par Aquin ». *Le Québec littéraire 2. Hubert Aquin*, Guérin, 1976, pp. 129-149.
- Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». 1968. *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, 1984, pp. 63-69.
- Bayard, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* 1998. Minuit, 2008.
- . *L'Affaire du chien des Baskerville*. 2008. Minuit, 2010.
- La Bible*. Traduction de Louis Segond. Nouvelle édition de Genève. 1979.
- Bourgeault, Jean-François. *Feux follets*. Nota Bene, 2016.
- Cardinal, Jacques. *Le Roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*. Éditions Balzac, 1993.
- Cliche, Anne Éline. *Le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*. XYZ, 1992.
- Dostoïevski, Fiodor. *Crime et châtiment*. 1866. Traduction d'André Markowicz, Actes Sud, 2006.

- Dupuis, Gilles. « La part illisible. L'invention de la mort chez Hubert Aquin ». *Stratégies de l'illisible*, Ricard Ripoll (dir.), Presses universitaires de Perpignan, 2005, pp. 61-73.
- Ferron, Jacques. *Le Salut de l'Irlande*. 1970. Préface de Pádraig Ó Gormaille, Lanctôt, 1997.
- Giroux, Dalie. *Parler en Amérique. Oralité, colonialisme, territoire*. Mémoire d'encrier, 2019.
- . *L'Œil du maître. Figures de l'imaginaire colonial québécois*. Mémoire d'encrier, 2020.
- Maccabée-Iqbal, Françoise. *Hubert Aquin romancier*. Les Presses de l'Université Laval, 1978.
- . « Violence et viol chez Aquin. Don Juan ensorcelé ». *Canadian Literature*, N° 88, 1981, pp. 52-60.
- Parti pris*. Vol. II : n° 5 (*Pour une littérature québécoise*). 1965.
- Poe, Edgar Allan. « La Lettre volée. » 1845. *Histoires extraordinaires*, Jean-Pierre Naugrette (éd.), traduction de Charles Baudelaire, préface de Julio Cortázar, Gallimard, 2004, pp. 92-115.
- Randall, Marilyn. « L'homme et l'œuvre. Biolectographie d'Hubert Aquin ». *Voix et images*, vol. 23, n° 3 (69), 1998, pp. 558–579.
- . « La disparition élocutoire du romancier. Du "roman de la lecture" au "roman fictif" au Québec ». *Voix et images*, vol. 31, n° 3 (93), 2006, pp. 87–104.
- Richard, Robert. *Le Corps logique de la fiction. Le Code romanesque chez Hubert Aquin*. L'Hexagone, 1990.
- . *L'Autobiographie du monde*. Éditions Balzac, 1992.
- Saint-Gelais, Richard. « Rudiments de lecture policière ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75, fasc. 3, 1997, pp. 789-804.
- Saint-Martin, Lori. « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu ». *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, 1984, pp. 107–17.
- Smart, Patricia. *Hubert Aquin, agent double. La Dialectique de l'art et du pays dans « Prochain épisode » et « Trou de mémoire »*. Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- . « Un cadavre sous les fondations de l'édifice : la violence faite à la femme dans le roman québécois contemporain ». *Violence in the Canadian Novel since 1960/Violence dans le roman canadien depuis 1960*, Virginia Harger-Grinling et Terry Goldie (dir.), Memorial University of Newfoundland, 1982, pp. 25-32.
- . *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Québec/Amérique, 1988.
- . « Les romans d'Hubert Aquin : une lecture au féminin ». *Le Roman québécois depuis 1960*. Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), Les Presses de l'Université Laval, 1992, pp. 215-27.
- Van Dine, S.S. « Les 20 règles du roman policier ». 1928. *Québec français*, N° 141, 2006, p. 60.