

***Trou de mémoire* : oeuvre baroque, essai sur le dédoublement et le décor**

Jean-Pierre Martel

Volume 8, Number 1, 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600281ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600281ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, J.-P. (1974). *Trou de mémoire* : oeuvre baroque, essai sur le dédoublement et le décor. *Voix et images du pays*, 8(1), 67–104.
<https://doi.org/10.7202/600281ar>

TROU DE MÉMOIRE : œuvre baroque

Essai sur le dédoublement et le décor

Si la spiritualité baroque apparaît comme la première manifestation clairement exprimée de la culture et de la sensibilité modernes, c'est que pour la première fois l'homme échappe à la norme, au garanti et se trouve, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement, qui exige de lui une activité créatrice.

Umberto Eco, *l'Œuvre ouverte*,
Paris, Seuil, 1965, p. 20

Ce n'est peut-être « pas une sinécure que de donner la réplique à des aphones et de trouver le ton juste quand tout est silence, même le reste¹ » ; mais lorsque « tout un peuple, aurifié, avec gueule d'or sur fond blême, se tait à force de ne pas vouloir s'exprimer tout haut » (p. 57), il faut oser crier « les mots hostiaques qui font peur » (p. 56), il faut oser être le seul à écrire, à vivre avec fureur. Il faut aller jusqu'au bout, sortir le Québec de son état de colonisé. Ce « Québec secoué par ses propres efforts pour obtenir un spasme révolutionnaire qui ne vient jamais » (p. 120), il faut le propulser vers la jouissance per-

1. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 56.
Tous les numéros de pages qui suivent, entre parenthèses, renvoient à cete œuvre.

manente, que permet seule la liberté totale. Créer un roman, bâtir au Québec le pays qu'on veut habiter, réhabiliter l'homme dans sa complexe totalité. *Trou de mémoire*, c'est un monde où tout est dans tout, tournoyant en un mouvement délirant, en voie de métamorphose perpétuelle. Comme le fait remarquer Luigi Pareyson,

L'œuvre d'art [...] est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte, un infini inclus dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblée dans une forme. L'œuvre a, de ce fait, une infinité d'aspects qui ne sont pas des « fragments » ou des « parties » mais dont chacun la contient toute entière et la révèle dans une perspective déterminée. La diversité des exécutions a son fondement dans la complexité tant de l'individu qui l'interprète que de l'œuvre même ².

Trou de mémoire est avant tout mouvement désordonné, insaisissable. *Trou de mémoire* est baroque en ce qu'il pousse tout à la limite, dans une fugue passionnée : mouvement, trompe-l'œil, perspective fragmentée, ironie et apparence séduisante. L'un des plus remarquables auteurs baroques modernes, Jorge Luis Borges, définit ainsi le baroque, en parlant de son *Histoire de l'infamie* :

J'appellerai baroque le style qui épuise délibérément (ou tente d'épuiser) toutes ses possibilités, et qui frôle sa propre caricature. C'est en vain qu'Andrew Lang voulut imiter vers 1880 et quelque l'*Odyssée* de Pope ; l'œuvre était déjà à elle-même sa propre parodie et le parodiste ne put rien ajouter à cette exagération. Baroque (barroco) est le nom de l'un des modes du syllogisme ; le dix-huitième siècle l'appliqua à certains abus de l'architecture et de la peinture du dix-septième. Pour ma part, j'appellerai *baroque* l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens. Le baroque est intellectuel et Bernard Shaw a déclaré que tout travail intellectuel est humoristique [...]. Le titre excessif de ces pages proclame dès l'abord leur nature baroque. L'atténuer eût été les détruire [...]. Elles sont le jeu irresponsable d'un timide qui n'a pas eu le courage d'écrire des contes et qui s'est diverti à falsifier ou à altérer (parfois sans excuse esthétique) les histoires des autres [...]. Les Maîtres du Grand Véhicule enseignent que la vacuité est l'essentiel de l'univers. Ils ont pleinement raison en ce qui concerne cette infime part d'univers qu'est ce livre. Il est peuplé de pirates et de potences et le mot *infamie* éclate dans le titre. Pourtant, sous ces clameurs, il n'y a rien, rien d'autre qu'une

2. Luigi Pareyson, *Estetica — Teoria della formatività*, Turin, 1954. Cité dans *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 36.

apparence, qu'une pure surface d'images ; et par là même il se peut que le livre plaise. L'homme qui l'écrivit était assez malheureux, mais il se divertit à l'écrire ; puisse quelque reflet de ce plaisir atteindre le lecteur³.

*
* *
*

LE DÉDOUBLEMENT

Faire l'œuvre avec l'auteur, identifier *Trou de mémoire* et ses personnages. Le coupable à poursuivre, dans ce roman d'Hubert Aquin, c'est le roman lui-même. Comme on soupçonne tout le monde dans un roman policier, on ne peut se fier béatement aux mots qu'on a ici sous les yeux. Il s'y trouve trop de choses, trop d'êtres à découvrir dans leurs multiples transmutations. Tout est dédoublé, tout court, en même temps que nous, à la recherche d'une identité véritable. Le lecteur doit s'engager, totalement, dans la lecture d'une œuvre baroque. Il lui faut tenir compte de « la collaboration demandée au spectateur qu'on invite à être en quelque mesure acteur, et qu'on introduit dans le mouvement d'une œuvre qui paraît se faire en même temps qu'il la connaît⁴ ». Par la participation, le lecteur rejoint l'esthétique transactionnelle des œuvres d'Hubert Aquin. Toute lecture traditionnelle d'un roman est remise en cause par les personnages mêmes de *Trou de mémoire*, qui en sont aussi les lecteurs plus ou moins partiels. Même si, selon l'expression de Jean Rousset, « les multiples coups de pinceau ne seront fondus ensemble que par l'acte même de la contemplation⁵ », il s'ensuit que « l'image qui surgit n'est aucunement assimilable à une image de style linéaire ; l'apparition *reste* flottante, il ne faut pas qu'elle se stabilise en lignes et en surfaces⁶ ». Tout à la fin, Rachel Ruskin affirme tout comprendre : elle a lu toutes les parties qui précèdent ; l'image qu'elle se fait du récit et de son auteur témoigne cependant d'un dynamisme profond et complexe : « Drôle d'éditeur qui poursuivait l'ombre de la femme tuée par l'auteur d'un roman inachevé et que j'achève, en ce moment tandis que mon ventre est tout plein de son enfant » (p. 203-204).

3. Jorge Luis Borgés, *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, Paris, Union générale d'éditions, « Collection 10/18 », 1964, « Prologue à l'édition de 1954 », p. 9-10-11. [texte souligné par l'auteur].

4. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1965, p. 232.

5. Jean Rousset, *l'Intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1967, p. 37.

6. Jean Rousset, *l'Intérieur et l'extérieur*, *op. cit.*, p. 37. [texte souligné par l'auteur].

S'il est une image qui « reste flottante », c'est bien d'abord celle de l'identité des différents personnages. Pierre X. Magnant, dans son manuscrit autobiographique, dans ce « texte qu'il a rédigé sous l'effet des amines » (p. 111), procède avec « ce recul minimum » (p. 101) qui lui permet de se contempler dans « une sorte d'ivresse » (p. 19). Mais le regard distancié qu'il jette sur lui-même ne lui permet de découvrir que le dédoublement qui le constitue essentiellement. Qu'il soit soleil, drogue, ou cri balkanisé, Pierre X. Magnant perçoit son existence selon le régime même de la conquête, le « two-steps binaire » (p. 38) :

Le conquis vit entre chien et loup, et, pour lui, chien fidèle, il n'y a qu'un jour au calendrier : un samedi saint sans lendemain... Oui, le conquis s'est taillé une toute petite place entre la mort et la résurrection, il est mort et attend dans une espérance régressive et démodée un jour de Pâques qui ne viendra jamais. Il se trouve coincé fortuitement entre deux événements : sa mort passée et son impossible résurrection pascale.

C'est de l'ordre du tragique que relève cette tension (caractéristique des œuvres baroques) entre la grandeur et la misère de l'homme.

Tout est double, surtout l'existence humaine ; et une infinité de rapports, de correspondances peuvent même être établis entre les multiples et troublantes modulations de l'existence :

Joan, seconde et double, successive aussi, a nié par son apparition celle qui l'avait précédée : Colette (divorcée, donc seule, infiniment seule, doublée en quelque sorte et revivant sous les espèces de Joan, car, ciel ouvert, n'est-ce pas Colette que j'aimais clandestinement quand j'ai aimé Joan ?...). Tout cela est bien compliqué, je le reconnais : Colette, Joan ou plutôt : Joan I, Joan II... » (p. 59)

Trou de mémoire est tout entier régi par une multitude de systèmes de correspondance chers aux Fon, que l'Ivoirien Olympe Ghezso-Quénium (autre nom double) qualifie justement de « systèmes rigoureusement et absolument invérifiables qui finissent par tout expliquer » (p. 8). La rationalité, dès cet instant, devient puissance négative. On en parlera même comme de « la logique maudite que notre gouvernement nous administre à coups de crosse ! » (p. 10). Olympe mourra d'ailleurs parce que Rachel n'a pas tenu compte de ces systèmes de correspondance qui expliquent tout (inexpliquablement) :

La voix de cet homme, au téléphone, m'a hypnotisée : un peu comme celle de Pierre X. Magnant quand je l'ai rencontré sous une marquise ! Mais je ne fis pas le joint entre mes deux fascinations et je fis ce qui me semblait alors dicté par un impératif obscur et

implacable : j'envoyai Olympe au bureau de cet éditeur rue Saint-Sacrement. Il n'en est jamais revenu ; il n'en reviendra pas... (p. 204).

À ce moment-là, Rachel s'est trop fié à la raison, à la logique maudites, oubliant un tragique instant que la vie dépasse de beaucoup la raison.

Ces systèmes de correspondance modulent l'expérience amoureuse de Pierre X. Magnant et lui confèrent un rythme surmultiplié :

Si je change si souvent de partenaire dans cette course à relais, c'est que chaque fois je dois réinventer la fidélité afin de la bafouer plus sûrement. Je m'inquiète à la longue. Aussitôt que la partenaire désirée ressemble à celle qui l'a précédée, je la fuis, je cours les rues, je cherche une étrangère que j'investis de nuit par surprise, je poursuis son double à qui je propose des révolutions qu'elle finit par croire que je fais puisque je me sauve en héros, chaque fois... (p. 112).

Toutes les partenaires amoureuses se rejoignent inévitablement sous le regard déformant de P.X. Magnant : « Quand Joan fait ses fameux préparatifs gélatineux (ou qu'elle sort de sa pochette blanche son diaphragme), je pense à d'autres femmes : des inconnues, des jeunes filles que la seule pensée de violer me surprend dans ma lassitude » (p. 115-116). Ce phénomène de projection incessante et interminablement rallongée de l'expérience sexuelle se situe dans le cadre même de l'entreprise d'identification inhérente à P.X. Magnant. Par cette course folle, P.X. Magnant se cherche, et en même temps essaie de dissimuler l'identité qu'il est en voie de se découvrir ;

Mon comportement est régi par les lois mécaniques du mensonge et se décolle, pour ainsi dire, de mon identité résiduelle. De là, l'innocence — si l'on peut dire — dont je fais preuve. Avec la distance et le recul, je puis maintenant comprendre que je n'ai fait que chercher dans les bras de chaque partenaire amoureuse l'image du révolutionnaire que j'ai fini par devenir secrètement, image que chacune d'elles cherchait en moi, mais qu'elle n'avait pas le temps d'identifier puisqu'il me fallait déjà consacrer l'heure suivante à une nouvelle matrice révolutionnaire, aimer une autre femme et, une fois de plus, rechercher passionnément en elle une identité fulgurante que je devais garder secrète, de toute façon, puis abandonner celle-là pour une autre partenaire, sans la moindre sensation d'infidélité... (p. 119-120)

« La capacité qu'avait P.X. Magnant de se dédoubler » (p. 202) pouvait seule lui permettre de se souvenir « d'existences antérieures qui débordent la capacité mnémogène d'un seul homme » (p. 166) ou encore de considérer lucidement la perte de son identité d' « homo bulgarus », de « Cri balkanisé » ou de « pauvre

CF ». Le désir de reconquête de l'identité se manifestera surtout au niveau du langage. Mais dans la conceptualisation de la mutabilité de la condition humaine (en surhumaine), Pierre X. Magnant, tout pharmacien qu'il est, « se meut dans une aire de fascination ; il est envoûté par la mort, la sur-existence ou la façon de passer de l'un à l'autre le plus élégamment possible » (p. 66). Joan, une fois morte, est plus présente que jamais : « J'ai tué. Joan immobile, preuve de mon initiative, agit sournoisement ; elle commence une seconde carrière occulte et indéfinie » (p. 83). Pierre X. Magnant ne peut plus la quitter comme auparavant. Elle est investie des caractéristiques des « zombies qui, comme chacun sait, reviennent, mais ne viennent jamais ! » (p. 23). C'est ce qu'il faut atteindre, cet état de sur-existence d'où la lassitude et le désenchantement sont absents. Pierre X. Magnant veut parvenir à la jouissance permanente sans après-orgasme. Comme *Lolita* de Vladimir Nabokov, *Trou de mémoire* traduit un désir et un besoin effrénés de nous (et de se) maintenir dans un état permanent de jouissance pré-orgastique. Cette jouissance permanente exige une exceptionnelle présence au monde, une sensibilité débordante, qu'accroissent, plus que toute autre chose, les drogues : « Je suis présent d'une présence réelle, je suis comme jamais un homme n'a été » (p. 20). Cette permanence de la jouissance s'éprouve cependant dans la variation dangereuse et incertaine de l'invariable. Tout mouvement se détraque continuellement. Pierre X. Magnant est assez présent au monde et à lui-même pour savoir que, même si « la transformation d'un corps ne se répète jamais deux fois et qu'on ne se baigne jamais deux fois dans la même rivière » (p. 58), il lui a fallu, pendant des semaines et des semaines, en « superzombie », revenir « sur les lieux du crime prochain » (p. 80) ; et maintenant que Joan est morte, il ne peut que dire : « Je reviens indéfiniment vers toi, mais où es-tu ? » (p. 96).

Joan-zombie et Magnant-zombie se côtoient, et se cherchent pourtant. C'est l'aspect désespérant et fatal de la zombification. On existe toujours (à quelque niveau que ce soit) dans la solitude la plus totale. Macrocosme de *Trou de mémoire*, la vie n'est que l'incessante répétition et reproduction du vide universel, peut-être la seule vraie substance universelle :

Je suis condamné à rêver d'une forêt dans l'Engandine où je marcherais avec lassitude dans les pas d'un autre, plus grand que moi, mais qui est mort ensorcelé par son éternel retour. Mais, marcher fatigue ; même les arbres magiques de Sils Maria ne me protégeraient pas d'un désespoir écrit d'avance dont je n'écrirai jamais la première version. La vie est écrite d'avance ; même l'amour le plus convulsif imite sans surprise les copulations ani-

males cataloguées par les zoologistes. La fatigue, à plus forte raison, ne fait que réitérer la grande déception du néant que chacun porte en soi... (p. 112-113).

Ces remarques sont celles d'un Québécois (auquel on refuse tout avenir pascal) conscient d'être colonisé et d'exister à côté des autres. On est seul, on vit (une vie finie) en marge de tout, près du néant. On existe néanmoins, mais de façon désespérée, dans la fatigue extrême. La fatigue est un des grands « maux » innés du peuple québécois : « La fatigue est une attitude plus encore qu'un résultat d'efforts cumulatifs » (p. 111). La vanité du « two-steps binaire » a consacré depuis longtemps les Québécois comme un peuple de fatigués. Nous n'avons jamais été un peuple très rationnel. Nous nous égarons depuis toujours dans les méandres visqueux de notre double passé dichotomique (semblable à celui de « l'Afrique morbide ») :

La culture canadienne-française offre tous les symptômes d'une fatigue extrême : elle aspire à la fois à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance ⁷.

Dans « la Fatigue culturelle du Canada français », Hubert Aquin a bien cerné les implications socio-politiques de cette tension déchirante (si obsédante dans les œuvres baroques) :

Le problème n'est pas d'écrire des histoires qui se passent au Canada, mais d'assumer pleinement et douloureusement toute la difficulté de son identité. Le Canada français [...] ressent une certaine difficulté d'être.

Le Canadien français est, au sens propre et figuré, *un agent double*. Il s'abolit dans l'« excentricité » et, fatigué, désire atteindre au *nirvâna* politique par voie de dissolution. Le Canadien français refuse son centre de gravité, cherche désespérément ailleurs un centre et erre dans tous les labyrinthes qui s'offrent à lui. Ni chassé, ni persécuté, il distance pourtant sans cesse son pays dans un exotisme qui ne le comble jamais. Le mal du pays est à la fois besoin et refus d'une culture-matrice ⁸.

Cette personnalisation collective traduit bien l'hésitation confusionnelle qui colore ou ternit, selon les cas, l'existence de tout Québécois, et de Pierre X. Magnant en particulier. Mais cet aspect fondamental de sa réalité nous oblige à prendre une certaine distance par rapport à ce dernier cas ; comme le font remarquer

7. Hubert Aquin, « la Fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, n° 23, mai 1962, p. 321.

8. *Ibid.*, p. 320-321 [texte souligné par l'auteur].

Boileau-Narcejac : « Puisqu'un agent double est un individu qui feint de tromper l'ami pour mieux tromper l'ennemi, il faut sans cesse interpréter sa conduite, la traduire ⁹. »

L'entreprise de l'écrivain ne serait-elle pas au fond de donner une forme, un décor au vide de l'existence ? Faire un roman sur rien, une construction solide sur le néant. Une création divine, en quelque sorte :

Je soutiens, contre toute vraisemblance, que je suis un écrivain vivant et — dans la mesure où je puis donner suite à ce projet d'existence — je vais aussi continuer à écrire des variantes toujours plus inutiles du néant dont nous, les écrivains, sommes l'invincible incarnation. Notre entreprise peut se comparer à une tentative plus ou moins séduisante pour donner une forme à la vacuité intérieure que, par le fait même, nous étalons non sans quelque plaisir... en souhaitant que nos lecteurs y trouvent aussi un certain plaisir ¹⁰... !

En prenant ainsi position, Hubert Aquin confère ni plus ni moins à l'apparence, au décor, au dire, un statut de primauté sur le dit. Dans *Trou de mémoire*, le fictif et le pseudo-non-fictif s'entremêlent sans qu'il soit possible de les dissocier nettement :

L'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs. Il n'y a pas d'originalité : les œuvres sont des décalques (fonctionnels, cela va de soi, dans une société à haute consommation et dotée, par surcroît, de pulpe) tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres « originaux » décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes ¹¹.

Trou de mémoire n'est qu'une interminable suite de variations sur le même événement majeur de la vie de tous les jours : la mort ; et la mort s'y présente même comme incertaine malgré son évidence fatale : « La vie commence au crime : la vie du criminel, mais aussi la vraie vie de son partenaire funèbre » (p. 83).

La zombification, avec la fatigue, rend obsédante la fatalité de la vie du Samedi saint, ainsi que le désespoir de ne jamais en sortir, l'histoire étant écrite

9. Boileau-Narcejac, *le Roman policier*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1964, p. 158.

10. Hubert Aquin, « la Mort de l'écrivain maudit », *Liberté*, nos 63-64, mai-juin-juillet 1969, p. 30.

11. Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Parti pris*, n° 4, janvier 1964, p. 24.

d'avance ; mais la zombification témoigne aussi d'une indispensable présence au monde. Au niveau formel et structural d'abord, la répétition de scènes similaires présente un intérêt certain. La pseudo-remarque de Maurice Blanchot (qui est tirée en fait d'une lettre personnelle de Roland Barthes à Hubert Aquin), que s'approprie frauduleusement Pierre X. Magnant, l'exprime bien :

« ... la répétition des éléments n'y a manifestement aucune valeur psychologique, mais seulement structurale : la répétition relève visiblement d'un art et cela équivaut, en fin de compte, à un style de la présence et implique une notion hautement consciente du temps parlé. » (p. 78).

Les personnages dédoublés, malgré les liens qui (à nos yeux) les unissent peut-être étroitement, doivent s'éprouver solitairement. On se dédouble toujours pour rejoindre quelque chose ou quelqu'un dont on est irrémédiablement séparé. Joan, RR, Pierre X. Magnant et Ghezso-Quénium ne sont jamais véritablement unis, et pourtant, ils se rejoignent constamment. Mais c'est par notre participation qu'ils se rejoignent. La prise de conscience du dédoublement s'effectue dans une temporalité évanescence en même temps qu'obsédante. Rachel exprime bien le désarroi que tous ont éprouvé devant (ou dans) la temporalité fatale de l'existence humaine : « Le temps — véritable allégorie de notre rencontre — nous est donné et retiré à la fois ; le temps résume, par sa fugacité ralentie, la vie seconde à laquelle j'accède enfin, vie privée de temps comme moi je suis privée de toi » (p. 131). Cette perception morcelée du temps (opposée à une perception concentrée dans les téléthéâtres d'Hubert Aquin) est due à l'éclatement et à la destructuration du temps global de *Trou de mémoire* (de *Prochain Épisode* et de *l'Antiphonaire* également).

Au niveau de l'écriture, l'hyper-présence fait refuser l'état de colonisé du Samedi saint ; il faut défaire la cohérence, bousculer le langage. La vie de Pierre X. Magnant « n'est qu'un enchaînement désordonné de coups de foudre et de syncopes » (p. 69). C'est à ce rythme qu'il faut écrire, en déjouant « la dialectique du fédéralisme copulateur » (p. 39), en refusant « de prendre un premier rôle dans la grande comédie musicale qui tient l'affiche depuis 1837 à guichets fermés... » (p. 39). Pierre X. Magnant veut « écrire au maximum de la fureur et de l'incantation » (p. 35), avec un « style de combat qui est celui de la guérilla sans pitié... » (p. 36). Une volonté inébranlable de reconquérir son identité par l'action et la parole a donné lieu, chez Pierre X. Magnant, à deux très beaux passages parallèles, écrits au niveau du sur-blasphème. Dans *Trou de mémoire*, les imprécations blasphématoires sont une des suites du sombre projet d'Hubert Aquin, formulé antérieurement dans « Profession : écrivain » :

« Je projette de me venger sur les mots déliés¹² ». L'insertion de passages écrits en joul ou parajoul, l'abâtardissement de la langue qui donne lieu à une forte dose de barbarismes scientifiques, et l'appareil pseudo-scientifique des notes infrapaginales viennent tous compléter l'exécution de ce projet fondamental. Il apparaît donc important de renvoyer à ces deux longs morceaux (p. 55-57 et p. 94-96) qui, en appelant l'action révolutionnaire, font saisir toute la justesse de la remarque de Roland Barthes (attribuée dans le roman à Maurice Blanchot). Ces deux textes parallèles révèlent un style de la présence au monde québécois qui traduit effectivement, surtout par les finales, une hyper-conscience du temps parlé.

Il est intéressant de noter ici le lien étroit qui rapproche révolution et incohérence. L'identité dédoublée doit exploser ou rester ; il n'y a pas de « juste » milieu : « Il faut tout nommer, tout écrire avant de tout faire sauter ; il faut tout épeler pour tout connaître, appeler la révolution avant de la faire. L'écrire minutieusement, c'est préfacer sa genèse violente et incroyable... » (p. 55). La déflagration du « two-steps binaire » ne peut être produite que dans la divagation et l'incohérence. Hubert Aquin exprime ainsi sa volonté inébranlable d'échapper à la « dialectique du fédéralisme copulateur » :

Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé — dominateur ; à proprement parler, c'est divaguer. Le terroriste parle tout seul. Comme Hamlet qui imaginait l'amant de Gertrude derrière toutes les tentures, le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie comme le *sweet prince* du royaume pourri. Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination et s'engage inconsidérément dans un monologue interrompu à chaque parole, nourri d'autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison dominante. L'hésitation engendre le monologue : au théâtre, ne doivent monologuer que les personnages qui hésitent indéfiniment, qui se trouvent aux prises avec la solitude déformante du révolutionnaire ou de l'aliéné. Il n'y a de monologues vrais que dans l'incohérence. L'incohérence dont je parle ici est une des modalités de la révolution, autant que le monologue en constitue le signe immanquable¹³.

L'être devient le double du double, le masque du masque, en devenant le maître de la folie feinte (comme Hamlet).

Tout le monde monologue dans *Trou de mémoire*. « Même les êtres supérieurement supérieurs n'échappent pas à la dégradation progressive de la

12. Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 23.

13. Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 27.

confession et du monologue... » (p. 87). L'hésitation les gagne tous. Les différentes parties du roman sont autant de monologues, qui se rejoignent cependant, à un niveau supérieur, par les troublantes questions que chacune d'elles pose aux autres parties. Dans les deux dialogues qui nous sont présentés (Ghezso-Quénium avec le policier, puis avec Charles-Edouard Mullahy), les personnages en cause ne dialoguent pas vraiment ; la dissimulation domine ; les opposants ne sont pas, l'un pour l'autre, des « interlocuteurs valables ». Dans les deux cas, les interlocuteurs ne dévoilent pas leur véritable identité ; c'est l'autre qui la leur révèle. Mais la connaissent-ils, leur véritable identité ? En ont-ils seulement une ? Leurs dédoublements sont trop profonds, trop inhérents à leur nature fondamentale : « Plus on s'identifie à soi-même, plus on devient communicable, car c'est au fond de soi-même qu'on débouche sur l'expression¹⁴ ». C'est dire que personne, individuellement, n'est « communicable » dans *Trou de mémoire*.

C'est connu, « tout visage est le masque de son contraire¹⁵ », comme Charles-Edouard Mullahy (autre dénomination double) est le « double posthume » (p. 201) de Pierre X. Magnant. Les dédoublements nombreux, évoqués jusqu'ici chez Pierre X. Magnant, font tous partie de son identité d'« auteur-assassin » (p. 202), qui n'est qu'un volet de sa véritable identité. En plus d'être auteur-assassin révolutionnaire, Pierre X. Magnant, nouveau Protée, est aussi Charles-Edouard Mullahy, l'éditeur méticuleux qui annote, au bas des pages, le récit « autobiographique » de Pierre X. Magnant et qui intervient même au niveau de l'intrigue du récit. Cette facette (l'éditeur) de l'entité Pierre X. Magnant remet continuellement en question le premier stade de sa manifestation existentielle, celui de l'« écrit autobiographique ». Les notes infrapaginales, en plus de constituer une contestation hypocrite de la validité du livre qui se déploie sous nos yeux, « opèrent une espèce de décentrage incessant — qui finit par renverser l'acte même de lecture d'un roman¹⁶ ». Tous les passages sont renversés les uns à la suite des autres. Chaque phrase conteste la précédente. Chaque note contredit ou précise narquoisement une remarque qui tombera bientôt en ruines sous le coup de ce qui suit. Le roman se projette vertigineusement en avant, détruisant au fur et à mesure ce qui lui tient lieu de passé. Et ce, même au niveau de l'écriture : « Bête à mots, ma pensée s'essouffle à vouloir rattraper les mots qui viennent de s'échapper en peloton » (p. 41). C'est la démarche fondamentale des personnages de *Trou de mémoire*, et partant, de l'œuvre entière. Si « la vérité elle-même, s'est chargée d'aller vite » (p. 201), RR réalise bien

14. Hubert Aquin, « la Fatigue culturelle du Canada français », *loc. cit.*, p. 320.

15. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 155.

16. Hubert Aquin, Note inédite confiée par l'auteur à Sainte-Adèle, le 29 mai 1971.

qu'il a fallu beaucoup de morts pour abolir [son] passé, tout ce passé. Mais maintenant qu'il est réduit à néant et [qu'elle a] changé [sa] vie jusqu'à changer de nom, [elle a] cessé à jamais d'être la pauvre folle qu'on a violée à Lausanne » (p. 203). Le roman se déroule selon un rythme binaire, que viennent amplifier les apports de Ghezze-Quénum et de RR.

Magnant-éditeur (ou Mullahy) prend lui-même rapidement conscience, au cours de ses interventions, du dédoublement qui le gagne dans cette entreprise d'« intellection pure et simple » (p. 76) du récit « autobiographique » : « Je suis juge et partie dans cette affaire (éditeur et auteur...), mais juge et bourreau même ! » (p. 76). Pierre X. Magnant « souffre » de dédoublement de la personnalité. Pharmacien, travaillant à la Pharmacie Montréal, assassin de Joan et assaillant de RR, il devient Charles-Edouard Mullahy, éditeur du manuscrit de Pierre X. Magnant, sans souvenir apparent de son existence antérieure. L'expérience tentée par Ghezze-Quénum sur Rachel en Europe devient ainsi le double de la narco-analyse que Pierre X. Magnant pratique sur lui-même, et dont nous n'avons devant les yeux que les résultats littéraires. L'« effet décontractant » (p. 176) de la narco-analyse expérimentée sur RR, la rendant volubile, reproduit, sous un angle différent, l'expérience toxicomane de Pierre X. Magnant. On abolit son passé. Et la narco-analyse de Pierre X. Magnant est elle-même une anamorphose de ses nombreuses obsessions rallongées (à lui), ne nous en présentant que la déformation toxicomane. On ne voit que l'effet, l'exagération parabolique, et non pas le miroir (l'expérience) lui-même. Ainsi, analogiquement, « les omissions supposées finiraient par compter plus encore que ce qui est décrit, faisant de ces confessions le masque d'une confession qui n'est pas faite » (p. 117). Dans son expérience narco-analytique, Pierre X. Magnant joue les deux rôles : celui du patient qui dévoile tout, et du pharmacien « droguiste rédempteur » (p. 11) qui enregistre tout. Nous ne voyons, dans le récit de Pierre X. Magnant, que la phase délirante de la narco-analyse, le pharmacien-meneur de jeu étant lui-même sous l'effet des drogues. Comme Jean Rousset le souligne si justement, « aux « doublés » correspondent les dédoublés [...], un même personnage joue simultanément deux rôles, il est alors à lui-même son propre sosie ; il est un tout en paraissant deux ¹⁷ ».

Magnant-éditeur et Magnant-auteur sont deux facette semblables et différentes de la même personne. Mystère et enquête, en quelque sorte, sont créés simultanément. Magnant-éditeur n'intervient dans *Trou de mémoire* que pour s'interroger sur les écrits de Magnant-auteur-assassin-révolutionnaire.

17. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 64.

Cet homme double, sinon triple (pourrait-il être l'auteur du journal de Ghezso-Quénum ?), donne le ton au roman à double niveau. De par son essence même, « le roman à double niveau incorpore à son développement la réflexion sur sa propre forme¹⁸ ». Et cette réflexion s'organise autour d'un besoin d'authenticité (qui se veut en même temps contestation) du manuscrit étudié. Magnant-éditeur travaille sur du non-fictif ; du moins l'affirme-t-il. Il tente de départager le vrai du faux, que rien ne permet d'ailleurs de bien différencier. Il fait figure de justicier littéraire ; il tient à « déchiffrer [...] le visage blafard et phantasmatique de la vérité » (p. 139). Mais la situation ne tarde pas à se renverser. Il devient rapidement le faussaire, celui qui est jugé, dans les notes signées RR. Et s'il se permet d'attaquer lui-même le chapitre écrit par RR, l'éditeur n'en demeure pas moins, tout au long du roman, la cible préférée de la jolie Canadienne anglaise. Rachel Ruskin connaissait Magnant-auteur par sa sœur Joan, et elle connaissait aussi Magnant-éditeur pour avoir été poursuivie et violée par lui. Mais ce n'est qu'après coup qu'elle établira entre ces deux facettes du même être, tout comme Olympe, des liens révélateurs. Magnant-auteur est doublé de Magnant-éditeur, et c'est l'un contre l'autre qu'ils mènent (apparemment) leur lutte ; ou plutôt, le second lutte contre le premier, détruisant continuellement ce qui venait tout juste d'être accepté. Comme ses personnages, le roman obéit, dans son dynamisme formel, au besoin de s'abolir sans cesse dans sa propre édification. Voilà qui permettra à Pierre X. Magnant, supposément mort, de continuer d'œuvrer, au-delà du roman qu'il édite (« ce serait sa supercherie la plus totale¹⁹ »), dans la clandestinité la plus parfaite.

RR peut bien, à juste titre peut-être, parler du journal de Ghezso-Quénum comme du « pseudo-journal de Monsieur Ghezso-Quénum » (p. 187) ; car le système de correspondance irrationnel évoqué dans la lettre inaugurale rapproche significativement Pierre X. Magnant et Ghezso-Quénum : ils pratiquent la même profession, ils affichent les mêmes options politiques, leurs auteurs préférés (Bakounine et Thomas de Quincey) sont les mêmes ; ils prononcent même un discours identique dans des circonstances identiques ; et finalement, « de fil en aiguille, de Montréal à Grand-Bassam, Miss Ruskin a fait des liens fortuits qui n'ont pas manqué de me [O.G.-Q] troubler » (p. 15). De plus, deux fois dans son journal, l'Ivoirien mêle les noms de Joan et de Rachel, ce qui semble prolonger les obsessions de Pierre X. Magnant qui, d'ailleurs, poursuivra RR en sa qualité de double de Joan. RR elle-même agira avec Olympe de façon assez

18. Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, Tome IV, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 170.

19. Hubert Aquin, *Propos de l'auteur* recueillis lors d'une entrevue réalisée à Laval, le 19 juillet 1971.

troublante, sous l'effet de la narco-analyse : « C'était incroyable. Elle s'adressait à moi comme si j'étais Pierre X. Magnant, en me suppliant de la faire jouir... » (p. 182). Les duos sont nombreux dans *Trou de mémoire* ; en fait, il n'y a que cela. Aucun personnage n'est jamais isolé des autres, même s'ils ne se rejoignent pas réellement. Le seul lien qui s'établit de l'un à l'autre en est un, le plus souvent, de poursuivant à poursuivi. Pierre X. Magnant s'inquiète même du « plein régime [qu'il] essaie de maintenir dans cette compétition romanesque avec les mots que, foie de veau..., [il] ne réussir[a] pas à rattraper » (p. 42). Et le lien trouble qui unit Ghezso-Quénum à Magnant sera consacré à la mort du premier : « Son cadavre a été découvert dans une chambre d'hôtel qu'il a louée le 13 juillet 1967 sous le nom de Pierre X. Magnant » (p. 201). Le brouillage des pistes y atteint son comble. Ghezso-Quénum et Magnant se trouvent tous deux investis des caractéristiques des zombis, ou mieux, des immortels : même mort, Olympe vit encore, son nom ne meurt pas ; tandis que Pierre X. Magnant survit à sa mort légale. Cette dernière survivance se reproduira subseqüemment avec Mullahy, « double posthume » de Magnant qui, lui, renaîtra littéralement en sortant du ventre de Rachel Ruskin, sans même se souvenir de son passé. Si Magnant est « tuant », il apparaît comme strictement non tuable. Mais le rapprochement de Pierre X. Magnant et d'Olympe Ghezso-Quénum tire surtout son importance de l'éclatement des frontières, du démantèlement des structures spatiales qu'il permet et occasionne. L'enracinement douloureux dans un pays malade est ici transcendé par un mouvement ininterrompu entre quantité de villes très différentes les unes des autres, ne serait-ce qu'en raison de leur éloignement : Grand-Bassam, Nairobi, Lagos, Londres, Lausanne, Bâle, Paris, Montréal, Abidjan, Dakar, Port Bouët. À tout point de vue, Hubert Aquin surpasse, transcende le Québec. C'est sans doute ce sur quoi voulait insister Jean Ethier-Blais :

Quel drame qu'un pareil esprit soit obligé par l'histoire de vivre ici, de réfléchir dans notre climat, de s'occuper de nos problèmes qui ne devraient pas être les siens. Par ailleurs, nous sommes placés devant une vérité merveilleuse : le Québec commence, avec des hommes de la trempe intellectuelle et psychologique d'Hubert Aquin, à produire des écrivains qui le transcendent. C'est la première fois, dans toute l'histoire de nos lettres, qu'un livre se situe carrément, irréversiblement, naturellement, dans le contexte culturel global de l'Occident, contexte où il est normal que la réflexion philosophique se marie à l'art romanesque. Il n'est donc pas surprenant que la réaction d'Hubert Aquin devant son pays soit fortement marquée par la pitié²⁰.

20. Jean Ethier-Blais, « *Trou de mémoire* », *Québec* 68, 5^e année, n° 14, octobre 1968, p. 108-109.

Comme Pierre X. Magnant, Olympe Ghezso-Quénum est sujet aux dédoublements. Il est ici son collègue, son « frère », en quelque sorte son double d'outre-frontière. Comme Magnant, Ghezso-Quénum sent le besoin de « mettre de l'ordre dans cette débauche d'événements qui s'encombrent dans sa mémoire » (p. 148). Sans passer par l'intermédiaire des drogues (ce à quoi il substitue la narco-analyse expérimentée sur RR), Olympe se lance d'emblée dans l'entreprise de l'écriture : « Il me suffirait, à bien y penser, de consacrer chaque soir quelques heures à faire ce récit pour que, dès le début, j'éprouve les effets bienfaisants de cette étrange thérapie » (p. 148). Comme celle de Magnant, la vie de Ghezso-Quénum semble divisée : « Une césure irréversible fend ma vie en deux temps morts » (p. 148). L'homme baroque change, il est successif, « il ne cesse de s'échapper à lui-même²¹ ». Ghezso-Quénum est en proie au dédoublement perpétuel. Il se sent même devenir RR, il se glisse « en elle, par voie de transsubstantiation sacrilège » (p. 189) ; mais il saisit aussi toute l'horreur de cet acte qu'il peut poser : « J'éprouvais peut-être trop de peine à imaginer cette stupéfiante vérité, je me refusais peut-être, dès lors, à en admettre la simple narration parce qu'autrement je me serais senti moi-même sali, souillé, violé... » (p. 170).

Olympe Ghezso-Quénum, cet être double (le « négatif » de Magnant), traverse le roman aux côtés d'un être également en proie au dédoublement de la personnalité. RR avoue elle-même : « J'ai vécu en exil dans ma propre existence et, comme une vraie déportée, j'ai multiplié les preuves désolées de mon échec vital » (p. 125). Serait-ce un rappel du « double passé » de l'Afrique morbide à laquelle RR ressemble tant ? Ce dédoublement ne passe pas inaperçu aux yeux d'Olympe : « Ce n'est pas moi qu'elle fuit sur les quais d'Ouchy, c'est sa propre existence » (p. 152). Et RR, dans la partie intitulée « Semi-finale », décide de se faire passer pour l'auteur et l'éditeur de tout ce qui précède, dans le seul but de troubler l'éditeur Mullahy par une bonne blague. Si le dédoublement lui est aussi aisé, c'est qu'il fait partie intrinsèque de la nature de RR. N'est-elle pas, elle aussi, à la fois personnage et auteur de *Trou de mémoire* ?

Il y a, dans ce roman, deux duos, Joan-Magnant et RR-Olympe, qui se dédoublent à l'infini. Joan et RR sont sœurs, comme Magnant et Olympe sont « frères ». RR sera enceinte de Magnant, devenu Mullahy, alors qu'Olympe sera enregistré dans un hôtel sous le nom de P.X. Magnant ; et Joan, pendant ce temps, en plus de doubler toutes les partenaires antérieures de Magnant, a accepté avant sa mort de devenir canadienne-française. RR l'imitera à la fin

21. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 226.

du roman : elle changera même de nom ; et l'enfant qu'elle porte (fruit de son « lien trouble » (p. 107) avec Magnant) a déjà deux noms doubles qui lui sont assignés. On pourrait multiplier ces « doublés » à l'infini. L'être que le baroque crée, c'est « un personnage en mutation, ou un personnage en état de déguisement, se donnant pour autre qu'il n'est ²² ».

Nous avons déjà évoqué les deux passages parallèles sur le blasphème, et le dédoublement anamorphique des séances (présentes ou non) de narco-analyse. À la Sûreté Cantonale Vaudoise, Ghezso-Quénium tente désespérément de susciter l'intérêt du policier en lui dépeignant la situation présumée frauduleuse de Pierre X. Magnant, situation qui n'est autre que la sienne propre : pas de passeport, donc possibilité d'utiliser un nom d'emprunt (ce qu'il fera d'ailleurs à Montréal) ; Magnant qui poursuit RR, alors que lui-même, Olympe, poursuit RR qui n'est pas rentrée. Cette scène unique se dédouble par son seul déroulement. Elle se présente comme une déformation plus ou moins séduisante d'une situation qui est tenue secrète, et que le journal de Ghezso-Quénium ne dévoilera d'ailleurs que très partiellement. Au lieu d'exposer la poursuite, *Trou de mémoire* oblige le lecteur, avec les personnages (qui sont aussi lecteurs), à poursuivre cette même poursuite qu'un fâcheux trou de mémoire empêche de reconstituer dans sa totalité. Et si la narco-analyse qu'Olympe pratique sur RR est l'anamorphose de la situation de Magnant écrivant son récit (situation elle-même anamorphique), elle demeure également le double de l'action de Magnant sur Joan (action non vécue sous nos yeux, mais rapportée). Les drogues y jouent un rôle important ; elles permettent le viol total de l'autre, la « transsubstantiation sacrilège » en l'autre. Les deux sœurs vivent des expériences parallèles. Ces deux intrigues parallèles sont menées de façon tellement semblable qu'Olympe en viendra à être littéralement possédé par l'obsession du viol, inhérente à Pierre X. Magnant :

J'ai réalisé, instantanément, que le projet qui venait de me traverser l'esprit ressemblait singulièrement à un viol. Oui, j'avais été sur le point de la violer, moi aussi : quelle horreur ! J'avais honte de moi, honte d'être capable de viol moi aussi. La pensée horrible qui m'avait traversé l'esprit au galop me culpabilisait terriblement. Moi qui m'étais toujours cru à l'abri de ce projet honteux, voilà que, l'espace d'un instant, je devenais cet être incroyable — rêvant de violer celle qu'il aime... » (p. 187)

Aux niveaux individuel, formel, politique, au niveau de l'écriture même, la loi du « two-steps binaire » régit tous les événements et tous les agissements des

22. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 248.

personnages de *Trou de mémoire*. Au niveau de la structure, nous ne nous attacherons qu'à un autre exemple : Pierre X. Magnant et Joan, « doubles des *Ambassadeurs* de Holbein » (p. 141), sont eux aussi doublés, par Ghezso-Quénum et RR. Le parallélisme immobile et muet de Joan et de Magnant avait amené l'éditeur à faire cette remarque : « Ils ne se regardent pas, ils nous regardent » (p. 142). L'union d'Olympe et de RR se révèle sous le même jour. Après avoir avoué sa crainte devant « ce dédale épuisant où [RR] circule comme une somnambule » (p. 177), Olympe ajoute : « Les gens se retournent sur notre passage autant parce que je suis un sale nègre qu'à cause de RR qui a l'air d'une folle : elle marmonne confusément à haute voix. À moi, elle ne dit plus rien » (p. 177). En plus des personnages, toutes les situations se reproduisent donc interminablement dans ce roman : « La mort d'un Rhésus, dans laquelle [Joan] avait comploté, n'était pour [Magnant] que la répétition générale de sa belle mort [à elle] » (p. 86). Quel est l'original, quelle est la variante ? Le « two-steps binaire » refuse de l'établir, en présentant l'original comme une variante qui, quelques pages plus loin, deviendra le faux d'un original que nous saurons plus tard être une variante déformante d'un faux. Pour utiliser les termes d'Eugenio d'Ors, on peut dire que c'est « la dualité même de l'image [qui] en fait tout le prix ²³ ». C'est dans une course vertigineuse (d'où les « fixations automobiles de l'auteur » (p. 43)) vers l'après, que l'avant (dans le temps) s'abolit irrémédiablement. L'élucidation proprement rationnelle d'un tel déroulement est impensable. Le rythme même de l'explosion en chaîne ne vise que sa propre explosion surmultipliée :

Ce doit être cela le don d'écrire : cette lancée irrésistible, ce mouvement toujours plus débauché vers l'inconnu, cette volonté aveugle d'avancer en pleine nuit sans rien voir et de croire que tout finira bien par s'inonder de lumière d'un seul coup, dans une formidable explosion d'aube. (p. 139)

Tout lecteur que nous sommes, nous ne lisons pas *Trou de mémoire* dans la solitude. Certains nous ont précédés dans cette entreprise, certains dont nous sommes justement en train de constater la « tendance accusée à la verbigération » (p. 22). Les personnages de *Trou de mémoire* écrivent et lisent le roman qui les fait vivre. On viole le lecteur dans son droit à la lecture première et solitaire ; tout au long du livre, on lit par-dessus notre épaule. Et plusieurs passages, les notes infrapaginales surtout, sont autant de clins d'œil que l'auteur (Hubert Aquin) fait au lecteur, par l'entremise d'un personnage. On va même jusqu'à interpeler le lecteur directement. Un peu plus, et un grand œil

23. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard, « Collection Idées-Arts » 1968, p. 17.

rouge sortirait de *Trou de mémoire* pour nous regarder le lire. L'acteur devient le lecteur, le lecteur devient l'acteur ; le dédoublement est total et s'effectue selon les exigences même du spectaculaire, où le regard est le premier sens intéressé. Les « grands inventeurs de la machinerie théâtrale de la période baroque » (p. 127) ressuscitent avec *Trou de mémoire*.

Partout, un oeil attentif surveille, appelle le spectacle prochain. Le plus souvent, c'est ce regard indiscret qui propulse le récit vers l'avant. C'est Olympe qui, le premier, tente de cerner la personnalité de Pierre X. Magnant : « Vous n'êtes sûrement pas européen, ni cartésien, ni rationaliste humanitariste, ni un prototype scolastique de l'homo sapiens ou de l'homo décadens » (p. 10). L'être se dévoile sous l'œil de l'autre, devant lequel il s'est donné (consciemment ou non) en spectacle. C'est même Ghezso-Quénum qui découvrira (au sens littéral) Magnant. L'être se dévoile entièrement par le spectacle qu'il offre, car justement, cet être n'est que pure apparence, pure façade. En effet, « l'illusion est toujours « illusion-pour ». Il n'y a pas d'illusion en soi. Le prestidigitateur n'est rien sans son public²⁴. » Tout n'existe, dans ce roman, que pour être vu, ce qui implique de la part des protagonistes une capacité de dédoublement (de l'être et du paraître) continuuel, et même de survalorisation du paraître : « Le roman d'ailleurs c'est moi : je me trouble, je me décris, je me vois, je vais me raconter sous toutes les couleurs ». (p. 19). Le spectacle arrête tout, masque tout, de telle sorte que ne pouvant jamais atteindre l'être, on en vient à se demander s'il existe seulement.

Entretenir sa « décoration intérieure » (p. 31), c'est se conférer un statut permanent de regardant-regardé. On se crée son propre spectacle à soi-même, comme on est capable d'éblouir les autres. Mais les « voyageurs orgastiques » (p. 28) des scènes d'amour du Redfern Hall, eux, sont irréversiblement frappés d'infériorité ; ils ne peuvent transpercer l'apparence, ils glissent sur « la peau d'une peau » (p. 145) : « Les singes [...] ne la reconnaissaient plus parce qu'elle ne portait pas sa chienne blanche » (p. 26). Même si Magnant et Joan leur confèrent parfois des caractéristiques d'êtres regardés dans leur superficialité (« Des macaques qui s'exhibaient sans pudeur à nos regards » (p. 67).), les singes-voyeurs sont avant tout des spectateurs nés, avec toute la passivité que cela comporte : « Oui, ils sont inférieurs-infériorisés, ne serait-ce que parce qu'ils nous observaient, Joan et moi, et qu'ils étaient métalliquement condamnés à regarder, tandis que moi je pouvais transpercer doucement le ventre blanc de Joan » (p. 90). Il faut produire le spectacle, dans l'action.

24. Boileau-Narcejac, *le Roman policier*, op. cit., p. 25.

Les ébats de Joan et Magnant sont toujours spectacle, que ce soit à Londres, « sous le faisceau lumineux hors foyer d'un réverbère victorien qui faisait [d'eux] un couple de malfaiteurs, sucrés par les reflets impudiques des feux de la rampe » (p. 62), ou au Neptune où « des yeux ahuris étaient braqués sur sa main patiente et sur la peau blanche de Joan » (p. 77). Pierre X. Magnant donne toujours place au regard d'autrui (sauf après le roman, alors qu'il opte pour la clandestinité). Lorsqu'il entraîne Joan dans une « chambre obscure » du Windsor, scène qu'Olympe imaginera plus tard s'être passée entre RR et Magnant, ce dernier n'en demeure pas moins hanté par les regards indiscrets d'autrui : par la note infrapaginale de la page 48, l'éditeur arrête notre attention sur les tendances nabokoviennes de l'auteur, en même temps que sur l'expression « chambre obscure », que nous savons être un procédé proprement photographique mis au point par Giambattista della Porta, célèbre alchimiste dont la naissance coïncide exactement avec la mort du non moins célèbre Paracelse, l'écrivain préféré d'Hubert Aquin. Cette note ne fait qu'insister, de façon subtilement voilée, sur l'aspect alchimique de *Trou de mémoire*. Métaphoriquement, le nid d'amour de Joan et de Magnant est une « boîte noire » dont l'un des côtés est percé d'une ouverture, munie de lentilles, par laquelle pénètrent les rayons envoyés par les objets extérieurs, dont l'image va se former sur un écran placé à une distance convenable. La distance et l'angle précis de l'œil face au trou de serrure du roman permettent seuls de situer la scène de façon précise ; de la même façon que la technique du « portillon » de Dürer devra servir, selon Magnant-éditeur, au rétrécissement optique de la gigantesque anamorphose qu'est *Trou de mémoire*.

Tout se dédouble dans *Trou de mémoire*, tout éblouit par une apparence, une superficialité des plus séduisantes. Mais tout est également voyeur. L'acteur-voyeur poursuivant-poursuivi, tel est le double dyptique de l'identité des différents personnages. L'assurance que « les policiers [...] ne prennent jamais les singes au sérieux » (p. 28) confère à elle seule un caractère de perfection au crime de Pierre X. Magnant. L'auteur du crime conserve sa sérénité parce que tous les participants ont joué leur rôle jusqu'au bout. Tout peut cependant se renverser : « Quand le monde est à l'envers et qu'on veut le remettre à l'endroit, il faut le regarder dans un miroir ²⁵ ». Et si la réflexion déformante (ou reformante) est inattendue, la stupéfaction emporte tout, subitement, comme la mort : « Dans ce théâtre où tout est décor, perdre son apparence c'est se perdre soi-même puisqu'on ne s'y soucie pas d'être, mais de paraître ²⁶ ». Le dix-huit février, Pierre X. Magnant avait devant lui « cette foule compacte qui [lui] demandait, ni plus ni moins, de la violer et de lui faire le coup du hold-up mental

avec violence » (p. 44). Il offre donc un spectacle pouvant produire cet effet. Le voilà aussitôt devenu spectateur de l'« orgasme » inattendu de la victime qui lui offre irrespectueusement « le spectacle surprenant de son spasme » (p. 45). La situation est totalement renversée, et Magnant, de poursuivant, de violateur, se transforme en vulgaire « fuyard » pourchassé jusqu'au 405, « chambre obscure » fatale. La foule qui n'avait été pressentie « que sous les espèces d'une ambiance et d'un décor » (p. 45) a été démasquée par Magnant lui-même, véritable miroir de ce renversement subit. Même dans l'entreprise millénaire du doublet regardant-regardé, le dédoublement surmultiplié des participants fait encore fonction de maître-régisseur.

« Je me vois écrire ce que j'écris » (p. 55). La phrase de Pierre X. Magnant reproduit bien, au niveau de l'œil, le « two-steps binaire » de la vie de conquis. Ghezso-Quénun, autre conquis, reprendra d'une façon plus explicite les propos de Magnant : « J'écris sur une table surmontée d'un miroir qui me renvoie mes mots à l'envers » (p. 175). Faisant partie d'un « peuple conquis par des Français en dentelle qui, une fois encabanés ici, ont été conquis inlassablement et infiniment sur écran géant avec sous-titres en anglais » (p. 37), le conquis Pierre X. Magnant, qui « a perdu la vue » (p. 39), se voit regarder les arabesques dorées de la « grande comédie musicale » qui lui cache le néant de sa propre existence. Ce spectacle trop clair ne peut déboucher que sur la fausseté. Il faut percer le masque mesquin derrière lequel se dissimule le « fédéralisme copulateur », pour enfin atteindre au flou optique, à la vérité complexe, au risque même d'en « vomir » : « Je vois clair, je comprends et cela me décourage ; cet accès de netteté focale m'incline au désespoir pur, presque transcendant » (p. 69). La simplicité, la clarté d'un spectacle sont toujours fausses. Comme le soulignent Boileau-Narcejac : « Au-delà des apparences, nous ne saisissons jamais rien de précis mais, en vérité, c'est le vide, l'informulable, qui nous fascine ²⁷ ». L'ambiguïté profonde, l'hésitation véritable peuvent seules créer la révolution qui, de par son essence même, n'est ni simple ni permanente : « Les choses unilatérales et simples se font de plus en plus rares de nos jours et dans notre société !!! Et tant mieux d'ailleurs... Les choses complexes me rassurent sur le sérieux des gens... ²⁸ » Comme le souligne RR, c'est de la seule complexité d'éléments apparemment inconciliables que nous pourrions tirer la vérité une, dans toute son ambivalence paradoxale :

25. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 24.

26. *Ibid.*, p. 63.

27. Boileau-Narcejac, *le Roman policier*, op. cit., p. 215.

28. Hubert Aquin, « la Mort de l'écrivain maudit », loc. cit., p. 28.

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 : j'en saisis d'un seul regard l'histoire indécise, le style trop lent, le déroulement discontinu : véritable somme informelle, ce texte rallongé m'apparaît soudain si court parce que, tout simplement, 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... (p. 201).

Trou de mémoire est un « piège optique » qui « ne fait que reproduire dans le domaine artistique le piège inhérent à la création elle-même » (p. 138). Il nous faut redonner au roman sa véritable perspective, nous installer dans l'angle exact qui nous permettra de saisir en même temps tout le contenu de la « chambre obscure ». Car, « par le déplacement de l'objectif, l'objet se métamorphose en se multipliant²⁹ ». Il faut, ni plus ni moins, lire *Trou de mémoire* « non pas selon l'angle normal d'une lecture, mais d'un autre point de vue qui, en le rétrécissant optiquement, d'après la technique de Dürer, lui redonne sa vraie perspective et toute sa plénitude » (p. 140). C'est le point de fuite de toutes les parties qui importe, car elles ne peuvent vivre séparément ; c'est ensemble qu'elles forment le tout baroque qu'est *Trou de mémoire*, que nous devons scruter sous tous ses angles, pour bien apercevoir, « en un seul balayage optique » (p. 44-45), tous les volets de sa vérité complexe. Comme tous les autres personnages, nous, lecteurs, faisons *Trou de mémoire* en le lisant.

Mon pays, le sien, est encadré de grandes moulures dorées, voilé de rouge opaque, hanté par des masques de mort qui se dédoublent à l'infini dans le ventre des miroirs (p. 128).

RR se plaint de n'être « jamais regardée obliquement et selon le bon angle, [restant] infiniment une image défaite » (p. 129). Là repose toute la question de l'identité. De la même façon, c'est le regard porté sur l'œuvre ouverte, baroque, qui crée sa véritable identité. Seulement faut-il que l'œil discerne les nombreux miroirs paraboliques qui se renvoient à l'infini la même image déformée par son rallongement continu. Car « le miroir, transfigurant ce qu'il reçoit, ouvre sur le mystère³⁰ ». Le passage significatif où RR énumère les techniques théâtrales utilisées par la pseudo-Joan, se présente comme un clin d'œil magistral

29. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 138.

30. Jean Rousset, *l'Intérieur et l'extérieur*, op. cit., p. 202.

au lecteur dérouté. Miroirs et anamorphoses y abondent, découvrant au lecteur un nouvel horizon aussi insoupçonné que complexe, voire même de prime abord indéchiffrable. (C'est « l'ailleurs », « l'au-delà du miroir » sur lequel insistent Boileau-Narcejac.) Tout se met à vivre beaucoup plus intensément :

Eaux et miroirs creusent dans le sol ou dans la muraille un « trou profond », rompent un instant les lois pesantes du monde objectif, prêtant un regard à ce qui est aveugle, une pensée à ce qui semble inerte ; avec de l'épaisseur ils font de l'espace, du ciel avec de la terre et de l'imaginaire avec de la réalité ; dans notre univers du compact et du mat, ils ouvrent une faille, ils allument un éclat, ils esquissent une fuite, le sol se fend, les murs s'écartent, et dans cette mince fissure se déploie un horizon ; où régnait le plein s'installe la profondeur, et dans le connu l'insaisissable ³¹.

Trou de mémoire, c'est la réflexion en miroir (ou « la parole en miroir ») d'une vanité costumée dont le caractère essentiellement funèbre menace sans cesse d'engloutir ce qui l'a dévoilée au monde. Le roman se détruit au fur et à mesure qu'il se construit. Nous sommes face à un récit qui se déploie au rythme bien particulier de la bulle de savon (à l'instar de *Lolita* de Nabokov) : « Une longue expansion qui soudain se casse et se renverse, le gonflement d'une merveille aérienne suivie d'un éclatement qui l'anéantit, c'est un rythme fondamental, celui de la bulle de savon, du jeu d'eaux, de la phrase de Bossuet ou de la fête baroque ³² ». Une instabilité quasi obsessionnelle lie entre elles les différentes parties du roman qui se veulent toutes le négatif acidulé de l'épreuve précédente contestée. Mais même cette contestation rallongée ne tient qu'à un fil :

La vision réfléchie se trouve soumise à l'instable destin de l'eau. Une menace pèse sur l'édifice enchanté, il suffit d'un souffle, d'un mouvement sur la surface pour que tout se dissipe ou se décompose : l'univers reflété s'efface ou se brise. La fantasmagorie n'était qu'une illusion ³³.

La réflexivité des divers éléments de *Trou de mémoire* pose fondamentalement une question de perspective. Le lecteur doit parvenir au rétrécissement optique de l'anamorphose rallongée. Et l'un des moyens que nous serons amenés à utiliser pour réaliser ce rétrécissement optique, c'est justement le jeu de la perspective. Car, comme le fait remarquer Jean Rousset, le miroir ne sert pas

31. *Ibid.*, p. 197.

32. *Ibid.*, p. 266.

33. Jean Rousset, *l'Intérieur et l'extérieur*, op. cit., p. 205.

uniquement à fragmenter un ensemble ; il sert également à la recomposition de l'ensemble dans toute sa complexité, selon le bon angle d'incidence :

Si les surfaces réfléchissantes peuvent servir la décomposition d'un ensemble en parties et la multiplication des points de vue sur cet ensemble, elles peuvent aussi provoquer à l'inverse la concentration des points de vue dispersés, le rassemblement de ce qu'un regard unique serait incapable d'envelopper à lui seul ³⁴.

Tout est miroir ; et tout est miroir funèbre. Comme le souligne Jean Ethier-Blais, le jeu de la théorie des miroirs fait en sorte que « tout le monde dans *Trou de mémoire* est coupable ³⁵ ». L'étude de la forme du roman éclairera plus loin cette remarque fort juste. Mais il est d'ores et déjà évident que le roman ne reproduit qu'une anamorphose indéfiniment rallongée de la mort. Le roman, comme la vie, commence au crime, celui de Joan. Sa mort constitue le pivot invisible de l'œuvre. Tout ne reflète que sa lente agonie masquée devant spectateurs :

La forme pâle indiscernable qui flotte au-dessus du sol s'apparente au corps blanc de Joan qui repose sur les dalles froides de la morgue. En vérité, son corps repose en travers du livre, projetant une ombre anormale sur tout le récit — un peu à la manière de l'ombre projetée par le crâne dans le tableau de Holbein. L'ombre contredit les lois fondamentales de la lumière, répétant par sa projection invisible un crime parfait. (p. 143)

Trou de mémoire reflète à l'infini la métamorphose qui est la sienne ; le roman n'existe que pour offrir de nouvelles variantes de son antériorité criminelle. Le dyptique existentiel des personnages reproduit au niveau individuel cette obsession de culpabilité : « Personne ne peut proclamer son innocence et [...] nous vivons tous dans un monde de péché, de mensonge et de vengeance ³⁶ ». La vie est coupée en deux, et la parole comme l'écriture a une vertu surtout thérapeutique. Le dédoublement de Pierre X. Magnant, d'Olympe Ghezso-Quénum et de RR reproduit à un niveau supérieur, plus près de nous, la métamorphose funèbre de Joan : « D'éblouissement en éblouissement, vaincu mille fois dans ce laboratoire africanoïde, j'ai connu les métamorphoses de l'amour et, en retour, j'ai fait subir à ma sœur étrangère la seule transformation organique qui interdit l'accoutumance » (p. 80). Transformée en super-zombie, Joan a perdu son ancienne identité. Magnant et Ghezso-Quénum ne réussiront pas, par l'écriture, cette conciliation des éléments opposés de leur personnalité, tandis que RR,

34. *Ibid.*, p. 200.

35. Jean Ethier-Blais, *loc. cit.*, p. 107

36. Jean Ethier-Blais, *loc. cit.*, p. 107.

en écrivant et surtout en lisant *Trou de mémoire*, pourra seule vraiment perdre son ancienne identité (ce que Magnant réalisera peut-être par l'effacement dans la clandestinité de l'après-roman et de l'après-FLQ). Mais « il a fallu beaucoup de morts pour abolir [son] passé, tout ce passé » (p. 203). Ce « roman policier axé sur la pharmacomanie » (p. 63) se présente ainsi comme une thérapie bien étrange pour lecteurs québécois encore embourbés dans le « two-steps binaire » de leur situation aliénante. Si « le pharmacien est un homme assoiffé d'action et de changement » (p. 67), *Trou de mémoire* se justifie entièrement par l'effet qu'il veut produire. Il s'agit de sacrifier l'action, l'insaisissable, la complexité thérapeutique. Comme *Trou de mémoire* qu'ils créent et qui les crée, les personnages n'existent que par leur complexité séduisante. Le fondement même de leur nature est d'agir les uns sur les autres, et partant sur nous, lecteurs-participants :

Le pharmacien opère de mille façons, selon une infinité d'ordonnances : il injecte, transforme, dilate, relâche, vaso-contracte, calme, réveille, excite, déprime, se désagrège comme une pluie de neutrons ; il agit, agent pur, sur le corps, non pas d'abord dans le but de me faire payer maigrement ses interventions, mais parce que son mode d'être est justement cette action continuelle, innombrable, incertaine sur ce qui vit le plus à ses yeux. (p. 66)

Écrire pour agir, et pourtant écrire pour ne pas dire. C'est justement « l'acte privatif » qui peut produire l'action, la révolution. Quand on ne vit pas, quand on n'a personne à tuer, on écrit ; mais quand on risque de parler pour rien, on écrit aussi. On décore sa vie d'un paravent de violence. L'écriture abolit ainsi le passé, individuel et collectif, et propulse l'action révolutionnaire incohérente :

Ecrire m'empêche de tout dire : c'est une lente et dure propédeutique de l'existence, un apprentissage détaillé de la révolution, l'acte privatif par excellence — donc : celui qui engendre la plus grande insatisfaction et qui, par conséquent, incline à l'explosion déflagrée de l'action. (p. 55)

Le roman est une thérapie séduisante recherchant la guérison de l'aliénation du « two-steps binaire ». Comme le discours du dix-huit février, il enfante celui qui le rédige, qui le prononce et qui le vit. *Trou de mémoire* engendre la transsubstantiation des êtres ; *Trou de mémoire*, c'est la transsubstantiation des apparences en d'autres apparences plus séduisantes, comme le baroque « c'est la transsubstantiation des structures en décor³⁷ ».

37. Philippe Minguet, *le Propos de l'art*, Paris, Casterman, 1963, p. 107.

LA DOMINATION DU DÉCOR

Le décor vit de façon autonome, il n'exprime que lui. *Trou de mémoire*, comme toute œuvre baroque, est une œuvre superficielle ; le roman, véritable « tissu d'art » (p. 55), réside dans sa seule apparence. Et cette entreprise de « sacralisation de l'artificiel », comme le dit Hubert Aquin lui-même, est une entreprise hyper-consciente :

Je préconise qu'on sacralise, ni plus ni moins, cette artificialité qui, selon moi, est inhérente à tout ce qui est écrit — de telle sorte que, rendue consciente, cette artificialité révèle la propriété par excellence du produit littéraire, soit : les techniques de composition de l'écrivain...³⁸.

Le superficiel, la prose, devient toute l'œuvre, essentiellement :

Au lieu de s'ajuster rigoureusement à la structure et de s'attacher à mettre en valeur les vérités organiques, le décor se libère et se prend à vivre pour lui-même ; ne se bornant plus à exprimer au dehors les articulations intimes de l'édifice, il tend à conquérir son autonomie³⁹.

La langue de *Trou de mémoire* est séduisante, mais d'une séduction en miroir, c'est-à-dire qui renvoie à elle-même. L'œuvre est éblouissante ou elle n'est pas. Le décor, qui constitue l'essence même de *Trou de mémoire*, se gonfle, s'épuise littéralement en arabesques surmultipliées, sans jamais cesser d'utiliser au maximum les techniques séduisantes de « la belle tromperie ». Tels sont les deux temps de la domination du décor que nous considérerons successivement. « La prose du récit est sans profondeur, mais non sans pli » (p. 145).

La profusion des libres motifs de la décoration est certes le premier résultat de cette ambition du décor qui veut faire de la structure le simple support de l'ornement. Pour les personnages-auteurs de *Trou de mémoire*, la volonté d'éblouir par la volubilité confère au roman qui les fait vivre sa seule raison d'être. « J'étonne, j'éblouis, je m'épuise » (p. 19) : telle est la maxime principale des différents personnages et du roman lui-même. Le superficiel est un trop-plein qu'il faut laisser déborder : « Le moi baroque est une intimité qui se montre⁴⁰ ». Chaque être se sent et se voit jaillir de tous les côtés, Pierre X.

38. Hubert Aquin, « la Mort de l'écrivain maudit » *loc. cit.*, p. 27.

39. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 209.

40. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 25.

Magnant le premier : « J'ai tendance à déborder comme un calice trop plein. Vraiment, je sens que je bave et, pour cette raison même, je choisis illico de m'épancher » (p. 19). Mais l'écriture elle-même est appelée à contrer cette « tendance accusée à la verbigération » (p. 22), ce continuel débordement d'être. L'écriture est ainsi négative, elle est là pour freiner la volubilité rallongée ; mais elle est aussi positive en ce qu'elle crée une fausse apparence qui couvre tout et qui doit être encore plus violemment décorative (c'est le prix de la clandestinité) :

Sacré, je le suis, car je flambe sur place, aliéné dans mon incandescence pyrophorique. L'important est de me taire. Garder silence, ne rien décréter, ne pas proférer l'oracle, ne pas lier conversation, ne rien lier avec personne tant que je me consume, intouchable, dans ce périmètre d'in vraisemblance. Me taire, ah oui ! me taire à tout prix, car je profuse comme une grenade incendiaire, j'éclate de partout, je vésuve de plus en plus, je m'inquiète. Le roman ; il n'y a que ça pour m'imposer silence et me distraire de ma perfection. J'écris, je raconte une histoire — la mienne —, je raconte n'importe quoi ; bref, j'enchaîne, je cumule, je gaspille les effets secondaires, qu'importe ! (p. 21).

Malgré tout, Pierre X. Magnant demeure cet être double qui n'en finit pas « de soleiller dans tous les sens et pour rien ! » (p. 23). Le débordement d'être se transforme en débordement du paraître, du superficiel ; il n'en demeure pas moins débordement. D'ailleurs, comme le fait remarquer Claude Roy, « l'esthétique du baroque est, au sens originel du terme, une esthétique du *plein la vue*⁴¹. » Déborder à l'infini, affirmer, dilater son Moi, en éblouissant, par la parole ou par le crime, tel est le seul mode de vie possible du plein soleil qu'est Pierre X. Magnant. De cette seule façon, l'être peut enfin atteindre à la jouissance permanente tant recherchée : « La gloire c'est une plénitude qui dure, l'orgasme qui n'en finit plus de me faire éclore dans une mousse mentale absolue » (p. 21-22). La jouissance par la volubilité du « corps glorieux » force les auteurs du roman qui se fait sous nos yeux à rendre leur éblouissement le plus scintillant, le plus séduisant possible, et ce, de quelque nature qu'il soit car, comme le fait si justement remarquer Heinrich Wölfflin,

Ce n'est plus l'apaisement de l'être, mais c'est l'état d'agitation qui représente l'idéal. On exige partout un comportement passionnel ; ce qui auparavant était l'expression simple et aisée d'une nature à la vie puissante doit maintenant intervenir en un effort passionné. On ne se tient plus debout tranquillement, mais on se

41. Claude Roy, *Arts baroques*, Paris, Delpire, 1963, p. 65 (texte souligné par l'auteur).

dresse en un élan pathétique, et il semble que si l'on se cabre aussi furieusement, c'est parce qu'on a besoin de toute sa vigueur pour résister à l'effondrement ⁴².

Pierre X Magnant, personnage-auteur central, est « investi d'une puissance d'étonnement et d'une faculté d'invention bien au-dessus de ce qui est moral » (p. 26). Il est, de nature, strictement intenable, comme les mots qui sortent de lui et après lesquels il court tout au long du roman : « Il m'apparaît sacrilège de précontraindre l'inspiration comme si c'était du béton qu'on peut couler dans des coffres faits d'avance » (p. 35). La parole-décor existe par elle-même et, par l'abolition de la structure, se confère un statut de primauté inaliénable :

Si le baroque est mouvement, il est commandé par une énergie interne qui veut s'extérioriser, par une puissance qui se déploie dans le langage. Le besoin d'une expression de plus en plus vive et comme stupéfiante, mais aussi nuancée, hachée, amenuisée, [...] est la conséquence de ce dynamisme, de l'*ethos* et du *pathos* qui veulent s'exprimer dans tous les registres de la puissance et de la délicatesse. L'artiste économise rarement ses moyens, il pense atteindre par cette voie au maximum d'être ⁴³.

Le roman abonde ainsi en néologismes de toutes sortes qui permettent à Pierre X. Magnant, à travers les « apparences infinitésimales du portrait » (p. 133), de « dégorger la plus grande masse possible de mots propres et impropres, sur le papier à imprimer, un peu comme si les mots avaient des vertus pigmentaires pour âmes blafardes » (p. 108). On écrit de peur de s'effondrer, de peur d'être découvert.

« Ce « tonus » désordonné de la parole chez l'auteur : cette espèce de style inflationnaire et désespéré » (p. 75) reproduit parfaitement toute la démarche particulière de Pierre X. Magnant. Comme les divers moments de son existence, les mots s'engendrent eux-mêmes, entre eux, à une vitesse vertigineuse. La profusion est inévitable ; c'est même la seule façon d'écrire véritablement :

Se replongeant dans le mouvant et le vivant, l'art disloquera les structures établies, comme une gangue entravant son libre exercice ; il n'y verra plus qu'artifice et arbitraire ; il se voudra, à l'inverse, un moyen de rejoindre la vie dans ce qu'elle a de plus réfractaire à l'idée logique qu'on vient de s'en faire, dans ce qu'elle a de plus authentique, fût-ce au prix d'un abandon de l'ordre, d'un

42. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Paris, Librairie Générale Française, « Livre de poche illustré », 1967, p. 176.

43. Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1964, p. 42 (texte souligné par l'auteur).

abandon à l'anarchie. Bien plus qu'un reflet des structures inhérentes à notre esprit et nécessaires à son exercice efficace, l'art deviendra celui du flux qui, emportant l'homme, lui révèle combien la réalité où il est jeté, déborde ses moyens d'appréhension mentale : il ne se laisse atteindre, que par la sensibilité, l'intuition affective, cette participation de notre vie intérieure à la vie universelle ⁴⁴.

De la projection continue vers l'après naissent l'hésitation et le délire purement révolutionnaires : « Je délire avec le super-swing des empalés (ou empalidés, si l'on préfère), je m'étire sur la page avec la profusion d'une psychose d'enfant du siècle... » (p. 99). Tant au niveau des mots qu'à celui de l'action, le Québécois, fatigué de toute éternité, doit retrouver, par l'explosion déflagrée de l'habitude, toute la violence de la vie libre et responsable :

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. Je ne sais plus ce qui se produit. Ce désenchantement ressemble trop à une phobie d'impuissance. Fatigué, je rêve à la plénitude du viol — comme les mystiques doivent aspirer à l'extase divine ou à l'apparition... (p. 112).

La terreur, le viol seuls peuvent sauver le Québécois de l'esclavage, de l'infériorité institutionnalisée et légalisée. Et cet éblouissement décoratif par la terreur cesse d'être rêvé, il devient rythme de vie. Car c'est cette violence qui confère à l'être toute sa puissance (de dissimulation). L'être « sur-puissant, érectile de part en part, excitable, fort » (p. 115) qu'est Pierre X. Magnant vit par la violence, au niveau du surblasphème, du viol sexuel et psychologique :

L'acte même de semer la terreur ressemble impudiquement à tout ensemencement du ventre, à cette différence toutefois qu'il ne tient nullement compte de la mutualité du plaisir ; c'est un viol (p. 116-117).

Il s'agit de se gonfler extérieurement, à la limite, pour agir sur l'autre par ce qu'on lui laisse voir ou deviner de nous. *Trou de mémoire*, avec ses innombrables vertus thérapeutiques, est d'abord et avant tout le roman de l'action commise. Tout le monde veut être agent, personne n'accepte d'être agi. Par ce qu'il dévoile à autrui, l'homme-agent double (comme *Trou de mémoire*) veut agir, transformer autrui :

44. René Huyghe, *l'Art de l'homme III*, Paris, Larousse, 1961, p. 28.

Je vis dans la terreur, parfois l'éprouvant avec honte, parfois l'engendrant ; c'est cela que je préfère, sans nul doute ! Engendrer la terreur : oui, j'aime faire peur, j'aime provoquer des réalités politiques qui m'effraient : j'aime aussi troubler des vies innombrables... Je viole, chaque nuit, un nombre toujours croissant de belles inconnues que j'abandonne terrifiées, je fuis, je tue masqué, j'attaque sournoisement. (p. 117)

Il est cependant très évident qu'au niveau littéraire, il n'y a que la peur « pour rire ». Et surtout « la peur, dès qu'elle est exprimée, perd sa force torrentielle, son caractère de panique, et devient progressivement un jeu ⁴⁵. »

La violence « décorativement » raffinée de la terreur maintient le « perfectionniste du mal » dans une jouissance permanente. Elle refoule, elle empêche « les éclatements débilissants de la volupté ou [...] l'apaisement contre-révolutionnaire qui leur succède » (p. 117). Mais la terreur doit être engendrée après le coucher du soleil, alors que l'apparence est plus que floue. L'obscurité sert alors de masque indiscernable. La noirceur efface la partie « ensoleillée » de Pierre X. Magnant pour ne laisser errer que l'autre, la partie « nocturne ». Pierre X. Magnant, qui s'est proclamé soleil à maintes reprises, annihile un volet de sa double personnalité pour mieux se livrer à la terreur, productrice de cette jouissance nocturne ininterrompue qui sert de contrepartie exacte à la « gloire » diurne. Nous atteignons ici à une autre mousse mentale absolue :

Je sais quel triomphe destructeur je vais désormais chercher, non pas dans l'écluse vénusienne d'une partenaire dépossédée, mais dans les rues quand vient cette période chargée d'effluves nyctogènes, pendant laquelle une quantité indéterminable et inintéressante de couples s'unissent en accomplissant des gestes équivalents et dont on ne peut différer qu'au prix de la désunion. Je commence à rôder quand les autres couvrent leur magie noire sous la clandestinité des draps. Et je tiens à conserver cet écart d'initiative entre ma puissance incomparable et celle des autres hommes qui s'abolissent dans un flot visqueux, quand ils ne leissent pas courir jusqu'au delta de muqueuses d'où leurs enfants partiront pour reprendre, à quelques changements près, la même chanson de mort (p. 117).

Le gonflement éblouissant procure inévitablement une jouissance insurpassable. Par le blasphème, par le viol ou la terreur proprement dite, l'être repousse l'après-orgasme réactionnaire. Mais l'éblouissement par l'écriture, la volubilité, engendre une volubilité supérieure qui se présente avec le même sans-gêne comme une « véritable » imposture littéraire.

45. Boileau-Narcejac, *le Roman policier*, op. cit., p. 12.

Trou de mémoire se rallonge interminablement en voulant continuellement authentifier l'inauthentifiable passage précédent. Tout le monde pose et repose le problème fiction-réalité, dans le but de faire jaillir la vérité toute nue. Mais chaque nouvelle intervention se révèle bientôt imposture, ne faisant que rallonger la tentative initiale d'éblouissement par la langue. Quel texte est apocryphe ? Quel texte est authentique ? Hubert Aquin a déjà donné son avis à ce sujet dans « Profession : écrivain ». Il est donc admis que l'imposture littéraire ne fait que pousser plus avant l'entreprise de gonflement et de débordement linguistiques déjà commencée. « L'imposture littéraire est assimilable à certains types de délire d'exagération, de sursimulation, de faux aveux ainsi que d'autres manifestations pathologiques atypiques » (p. 105). L'imposture ne fait qu'amplifier l'obsession ostentatoire inhérente à tous les personnages-auteurs de *Trou de mémoire*. L'imposture est indissociable du manuscrit « vrai ». Ils sont tous deux réalisés par « une personne atteinte de psychose confusionnelle » (p. 105), jetée totalement « dans une aventure qui s'apparente à une bouffée délirante » (p. 105). L'imposteur procède avec la perfection de la « victime » à tel point qu'il s'y substitue quasi normalement comme détenteur de la vérité dernière ; l'imposture devient partie intégrante de l'œuvre, elle est indispensable au même titre que toutes les autres parties (qui sont peut-être, elles aussi, impostures). La fausseté « fait partie intégrante de l'écriture et [...] celle-ci, ni plus ni moins, est toujours apocryphe » (p. 108). Véritable crime parfait, *Trou de mémoire* peut n'être qu'une gigantesque imposture indûment rallongée. Dès lors, la question même de la démarcation fiction-réalité ne peut plus se poser car, comme le souligne Borgés, « le moqueur procède effectivement avec précaution, mais avec la précaution du tricheur qui admet les fictions de son jeu de cartes — son firmament faillible constellé de personnages bicéphales⁴⁶ ». Les personnages-auteurs de *Trou de mémoire* procèdent donc avec « la précaution du tricheur », ils admettent dès le départ le caractère non fictif du récit très fictif de Pierre X. Magnant, et partant de tout ce qui s'y greffe. Hubert Aquin lui-même s'est d'ailleurs déjà dépeint comme le type exemplaire du « vrai faux » parfait :

Vous êtes, mon cher Aquin, un faux Dieu, une fausse dent, un faux vous. Falsifié de part en part, œil de verre, poumons d'acier, nez de plastique, cœur synthétique, tête de linotte, vous êtes, mon ami, du faux passeport au faux frère, un vrai faux⁴⁷.

46. Jorge Luis Borgés, « Art de l'injure », *Histoire de l'infamie Histoire de l'éternité*, Paris, Union générale d'éditeurs, « Collection 10/18 », 1964, p. 280.

47. Hubert Aquin, « Lettre de Aquin à Aquin », *le Quartier latin*, vol. 33, n° 14, 17 novembre 1950, p. 3.

Le langage, ce décor éblouissant qui se gonfle progressivement et qui veut être envisagé comme élément autonome, voire même unique, dans l'œuvre, se présente aussi comme le masque d'une réalité cachée, tragique et funèbre. Car « le jeu baroque n'est pas innocent ; il ne sépare pas de son plaisir l'image de sa mort. Le dehors masque un dedans qu'il déclare en le travestissant ⁴⁸. » Semblables aux *Ambassadeurs* de Holbein, *Trou de mémoire* et ses personnages-auteurs « ne sont qu'apparences trompeuses, masques gracieux de la mort ; et, en cela, ils sont à l'image même d'une vie terrestre dont la laideur n'a d'égale que la séduction de son déguisement » (p. 138).

Les personnages sont doubles non seulement dans leur identité, mais également dans leurs manifestations, dans leurs réalisations. L'intention véritable est toujours cachée sous une apparence seule perceptible. Magnant feint de se découvrir pour mieux se couvrir. C'est l'apparence, la superficialité seules qui comptent. « C'est le personnage qui est la personne ; c'est le masque qui est la vérité ⁴⁹. » Même les morts de *Trou de mémoire* sont masquées. Elles s'offrent toujours, dans un déguisement éblouissant, pour autres qu'elles sont. On meurt sous un nom d'emprunt, ou on meurt d'une attaque sournoise. RR analyse bien la double mort masquée dont elle et sa sœur ont été victimes : « Elle m'avait enveloppée de véroniques et de demi-véroniques, prenant bien soin d'enrober de velours la lame droite qu'elle me réservait » (p. 128). Mais surtout, la mort ne se présente pas sous son vrai visage. *Trou de mémoire*, c'est l'anamorphose des régions africaines inabordables, c'est « cette frange de deltas et de lagunes qui, en quelque sorte, masque l'entrée du Niger et décourage toute invasion par la mer ». (p. 102).

Le récit de *Trou de mémoire* est le double du « voile lagunaire qui cintre la côte des Esclaves » (p. 102). Toutes les phrases y masquent une réalité quelconque. Le récit est un « masque absolu, un voile opaque, chargé d'hyperboles, un voile aveugle qui cache la réalité et doit la cacher ! En quelque sorte, [l'auteur multiple] défonctionnalise la littérature : il en fait un tissu d'art dont on recouvre une morte dont la nudité est, ni plus ni moins, effrayante » (p. 55). On ne fait pas que suggérer ou même taire les choses, on écrit surtout pour les camoufler à tout jamais :

Je suis couvert : ma flamme intérieure peut continuer d'inventer un dôme superlatif qui me tient lieu d'écorce cérébrale. Je m'épanouis selon un modèle antique de temple byzantin où repose, sous les

48. Jean Rousset, *l'Intérieur et l'extérieur*, op. cit., p. 74.

49. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 54.

dalles fraîches du croisillon, le corps immobile de Joan. La poussée douce des seins sur la poitrine d'une enfant morte me résume tout entier et m'inonde d'une lactation apocryphe. Lancé en pleine fugue, je décris l'arc immense d'un mausolée qui abrite la dépouille mortelle de Joan (p. 28).

On éblouit pour détourner l'attention. L'aspect superficiel, gonflé, du langage se pose en centre opaque de l'univers. Il attire vers lui tous les regards, faisant en quelque sorte oublier le crime parfait (la dissimulation dans la clandestinité) qu'il dissimule secrètement. Nous nous trouvons, ni plus ni moins, devant

un masque masqué ; la dissimulation n'est efficace qu'à la condition de se dissimuler. Mais qu'on n'aille pas croire que l'ostentation se trouve ainsi écartée ; tout au contraire, elle est postulée par la dissimulation comme sa complémentaire ; car dissimuler, ce n'est pas seulement cacher ce qui est, c'est également simuler ce qui n'est pas ; cette vertu postule la pratique des techniques théâtrales⁵⁰.

La fin des deux passages au niveau du surblasphème valide cette assertion. D'autant que le rallongement infini du texte empêche tout dévoilement à première lecture, même celui de la dissimulation. Nous avons affaire à un jeu de voiles dont l'existence est pleinement justifiée par la volonté de ses artisans de ne rien dire. Ce jeu de voiles traduit bien le « plaisir pris à douter, à se tromper sur les identités changeantes, qui se prolonge en un plaisir supérieur, celui de prendre la figure pour la réalité, l'apparence pour l'être, le théâtre pour la vie⁵¹ ». La parole existe ici à seule fin de dissimuler ce qui est « décevant » non communicable :

Je me vois écrire ce que j'écris, conscient à l'extrême de recouvrir le corps de Joan d'une grande pièce de toile damassée d'hyperboles et de syncopes ; j'improvise un véritable tissu d'art, mot à mot, afin d'en vêtir celle qui est nue, mais morte, oui morte de sa belle mort parfaite (p. 55).

Parler pour ne pas être découvert, confier au décor séduisant de la parole intarissable le pouvoir de déjouer la puissance introspective des indiscrets. L'apparence devient la seule réalité discernable. Dans cette mesure, l'apparence doit être pleine, éblouissante, irréductible : « Je transcenderai l'érudition par un festonnage métaphorique qui séduira mon lecteur. Le baroque. » (p. 63) Être

50. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 222.

51. Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, Paris, Armand Colin, « Bibliothèque de Cluny », 1961, p. 12.

excessif en tout, dissimuler dans l'excès elliptique, pour prendre possession de son pays : être « québécois à rendre malade ⁵² », ni plus ni moins.

La séduction du festonnage à outrance impressionne d'autant plus que celui-ci se présente toujours sous la forme d'un « dévoilement systématique et total » (p. 75). Qu'il s'agisse du récit autobiographique de Pierre X. Magnant, de la participation de l'éditeur, du passage-charnière rédigé par RR, ou même du journal de Ghezso-Quénum (dont nous avons déjà souligné l'origine douteuse), l'entreprise de dissimulation ou d'imposture est elle-même masquée par une prétention à la vérité une. « Double posthume » de Pierre X. Magnant, l'éditeur, dans sa poursuite de la vérité, ne tarde pas à soupçonner l'état apocryphe du « fatras d'allégories et de fausses pistes » (p. 138) qu'il tente d'authentifier. L'imposture de la belle parole lui semble bientôt normale ; et il participera même à l'érection de ce décor séduisant et gigantesque :

Dans une certaine mesure, je deviens moi-même ensorcelé par la parole écrite que je secrète maintenant comme une glu venimeuse qui, aussitôt jetée sur papier, acquiert la consistance même de ces arbres morts qu'on peut froisser d'une seule main quand ils sont métamorphosés en trame fuligineuse. Je me grise finalement à ce jeu qui consiste, pour moi, à couvrir des enjambements de mon graphisme la forêt noire de mon enfance (p. 108).

La vérité tant recherchée perd de son éclat aux dépens du masque de fausseté qui couvre tout de ses arabesques éblouissantes. D'ailleurs, « l'auteur ne recule pas devant le mensonge pour frapper l'imagination du lecteur » (p. 53). RR devra même intervenir frauduleusement dans l'entreprise littéraire de l'éditeur pour apporter plusieurs éléments susceptibles de rétablir la vérité de ce que nous lisons. Mais, justement, cette vérité ne se détache pas vraiment du voile de fausseté qui la couvre ; elle en fait, et doit en faire partie. C'est maintenant le décor qui tient lieu de structure. Les regards sont sans cesse détournés par une infinité de lentilles déformantes : « Tableau secret, je m'allonge démesurément sur une feuille bidimensionnelle qui, par un effet d'optique, m'enserme comme un linceul indéchiffré : nature morte (« still life », dirais-tu...), je suis une anamorphose de ma propre mort et de l'ennui » (p. 130).

Tout, vrai ou faux, n'est qu'ostentatoire palliatif. L'écriture ne se justifie que par l'absence de crime à commettre. « Les passes de la muleta et de la cape, celles de gauche et celles de droite [qui] représentaient, pour [RR], un projet d'étreinte absolue » (p. 133) font intégralement partie de ce que l'éditeur

52. Hubert Aquin, « La mort de l'écrivain maudit », *loc. cit.*, p. 29.

appelle « les pièges et les trappes à double fond de cet écrit apocryphe » (p. 135) ; et cet écrit apocryphe visait justement le récit de Pierre X. Magnant pour qui l'amour qui le lie à Joan « ne sera jamais que la monnaie d'une richesse introuvable » (p. 118). L'artifice tourne constamment sur lui-même. L'expérience n'est vérifiable, à toute fin pratique, que sous l'aspect dissimulateur et masquant du trompe-l'œil baroque. « Le livre n'est qu'une accumulation de vanités qui ne sont que des masques multiples de l'atroce vérité qu'un simple déplacement de point de vue permet de désigner comme meurtre » (p. 143). Et toutes « les ressources des grands génies du trompe-l'œil et de la perspective fragmentée » (p. 129) sont contenues implicitement dans les machines théâtrales de la Renaissance utilisées dans *Trou de mémoire* au niveau linguistique et rhétorique. La métaphore, parmi tant d'autres procédés employés ici, est certes le déguisement rhétorique par excellence. Elle reproduit, de façon réduite, le mouvement complexe de *Trou de mémoire*.

Ce procédé revient à isoler un détail pris pour le tout, à le mettre violemment en lumière, puis à reporter aussitôt l'attention sur un autre élément gardé caché ; ces soudaines volte-face, ce jeu de cache-cache désignent un autre trait commun à toutes ces images : l'énigme. Ce sont de minuscules charades proposées en devinettes à l'ingéniosité du lecteur⁵³.

Le baroque affectionne particulièrement deux types complexes de métaphores : la métaphore de déguisement et la métaphore de mouvement. Les deux passages écrits au niveau du surblasphème prouvent bien que la métaphore ne va jamais seule : « Ce sont des chaînes, des entassements, des pyramides, des avalanches de métaphores, obéissant à une volonté de profusion, de gonflement, de dynamisme expressif. En procédant de la sorte, l'artiste obtient une structure ouverte en voie de croissance sous les yeux du lecteur⁵⁴. » Plutôt que de dire froidement la vanité de tout, on s'étire longuement, en « perspective violente », sur ce qui peut la voiler avec séduction et éblouissement : « On suppose un monde pour convaincre d'irréalité le monde réel aussi bien que celui qu'on lui substitue. On édifie pour dire la fragilité de l'édifice. Illusion et rupture d'illusion⁵⁵. » Dans ce sens, le parallèle *Trou de mémoire-les Ambassadeurs*, sur lequel nous reviendrons en dernière partie, promet d'être éclairant. On y réalisera encore

53. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 186.

54. Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, op. cit., p. 23.

55. *Ibid.*

mieux combien « les vêtements ou les voiles composent les corps, les masques se confondent avec les visages, le décor passe pour l'édifice ; on n'atteint au vrai qu'en prenant le détour de l'artifice ⁵⁶ ».

CONCLUSION

Des êtres doubles vivant des expériences se dédoublant anamorphiquement à l'infini, ne peuvent créer (tout en étant créés par lui) qu'un gigantesque « récit double » (p. 145) à l'image du « double portrait » (p. 133) qui les résume totalement. Dans les « Ambassadeurs » comme dans *Trou de mémoire*, le superficiel éblouissant capte tous les regards, jusqu'au moment où s'effectue enfin, à distance, le rétrécissement optique en diagonale. La mort, image baroque par excellence, y contamine alors tout. Elle regroupe autour d'elle, point de fuite invisible, les « apparences infinitésimales » (p. 133) de l'œuvre rallongée :

Blason mortuaire au centre du livre, Joan fait fonction de crâne indiscernable qui se tient entre les « Ambassadeurs ». Elle anime tout ; elle est le foyer invérifiable d'un récit qui ne fait que se désintégrer autour de sa dépouille. Le livre n'est qu'une accumulation de vanités qui ne sont que les masques multiples de l'atroce vérité qu'un simple déplacement de point de vue permet de désigner comme meurtre. Les vêtements somptueux des « Ambassadeurs » sont, ici, phrases opaques dont on habille la nudité putrescente de Joan. Le drapé des hyperboles et des paradigmes remplace les tissus damassés et les soies chinées du tableau de Holbein le Jeune. L'agencement même du livre — cette séquence qui va de la confession à la création romanesque — peut se comparer à la composition de Holbein : c'est un blason écrit sur fond de mort mais en trompe-l'œil (p. 143).

Mais le cadavre de Joan n'est pas le seul « socle sombre » du roman ; la « disparition » de Pierre X. Magnant aussi est suspecte et dissimulée. Et son roman inauthentifiable ne fait que se désintégrer, malgré son rallongement, autour de son être absent. Tout est teinté d'une « fatalité implacable » (p. 142).

Trou de mémoire ne procède, en fin de compte, comme l'a déjà souligné Hubert Aquin, qu'« à la mise en forme de la vacuité intérieure ». Ce récit baroque traduit en effet le gigantesque camouflage qui nous dissimule fraduleusement la triste vérité de la vie. On y parle pour ne rien dire, pour cacher ce qui ne doit pas être dit. On y conceptualise tout, autour du vide. On érige un monde-décor autour du spectacle monstrueux que nous réserve la vie. La vie fait partie de la mort, comme la mort reflue sur la vie. Elles sont imbriquées l'une dans l'autre :

56. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 33.

On vise à présenter, à représenter la mort comme un personnage vivant et surgissant, comme un danseur omniprésent ; on dévoile, sous le mensonge de la chair, la vérité du squelette ; les vrais morts, nous dit Gracian, ne sont pas les cadavres dans les fosses, « ce sont ceux qui marchent sur leurs pieds et qui, partout, vont parmi nous... » Tel est le sens de ces singulières anamorphoses, ou portraits doubles d'un visage qu'il suffit de retourner pour le voir se changer en tête de mort : la réalité n'est qu'apparente, et l'apparence se dissipe pour peu que se modifie le point de vue ; on reconnaît alors dans le visage un masque et dans la vie un déguisement, si muable qu'un léger mouvement le fait passer de vie à mort⁵⁷.

Ainsi *Trou de mémoire* se veut, comme RR l'a bien senti, un grand trou que tous ont voulu camoufler, mais dans lequel tous ont quand même disparu. *Trou de mémoire* laisse deviner le néant dissimulé derrière lui, mais son but premier n'en demeure pas moins de dresser un somptueux paravent devant ce néant inhérent à toute chose (même à ce paravent). « Le dehors masque un dedans qu'il déclare en le travestissant⁵⁸ ».

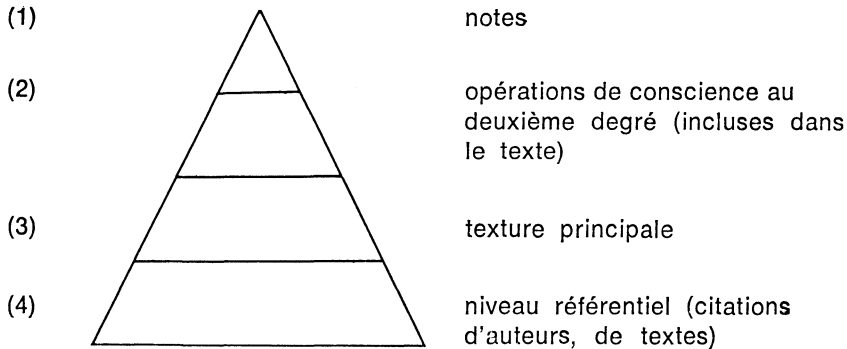
Partout se dissimule une tête de mort. « Je voudrais la recouvrir d'un grand voile sombre, l'oublier » (p. 32). Mais, nous l'avons vu, la dissimulation et l'ostentation, comme la mort et la vie, ne vont pas l'une sans l'autre. La superficialité éblouissante de la décoration de *Trou de mémoire* doit ainsi, à juste titre, être considérée comme le jalon principal de cette « mise en forme de la vacuité intérieure ». L'importance de *Trou de mémoire* réside dans ses pouvoirs masquants, dissimulateurs. Car la mort qui obsède les auteurs baroques, cette mort sur laquelle a tellement insisté Jean Rousset, « s'organise elle-même en décor, ensemble macabre et enjoué⁵⁹ ». Ce décor formel, c'est *Trou de mémoire* tout entier ; avec le caractère fragile, en même temps que complexe et irrésistible qu'un tel « tissu d'art » et une telle surface d'images supposent.

Le roman se veut aussi mouvant que la vie ; il en est le double anamorphique littéraire, rhétorique. *Trou de mémoire* nous présente une entité en mouvement, à laquelle nous devons participer pour pouvoir ensuite en réaliser un rétrécissement optique capable de restituer « la figure cachée » du récit. C'est le spectacle mouvementé et ininterrompu de la vie que recrée *Trou de mémoire*, ce mouvement qui existe par et pour lui-même. Cette grille de lecture du second roman d'Hubert Aquin en témoigne.

57. Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, op. cit., p. 17.

58. Jean Rousset, *l'Intérieur et l'extérieur*, op. cit., p. 74.

59. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 102.



Ces quatre surfaces représentent les niveaux constitutifs de *Trou de mémoire*. Le lecteur perçoit un texte principal (3), un sous-texte (4) constitué de citations de textes et de références à des personnalités anciennes, du monde scientifique ou artistique ; un sur-texte (2) où s'élaborent les opérations de conscience au deuxième degré comprises dans le texte même (sortes de clins d'œil au lecteur) ; et enfin un supra-texte (1), genre de prolongation du sur-texte, constitué des notes et des notes de notes situées au bas des pages. Nous pouvons mieux ici apprécier la remarque d'Hubert Aquin selon laquelle *Trou de mémoire* serait constitué d'une arrière-scène et d'une contre-avant-scène. Ces surfaces sont représentées dans un champ optique unique : celui du lecteur. L'opération de lecture consiste, pour le lecteur qui a sous les yeux quatre niveaux superposés, à passer sans cesse de l'un à l'autre. *Trou de mémoire* recrée le mouvement délirant, continu, de la vie humaine. Evidemment, le niveau référentiel (4) comporte une double valence : il peut être fictif ou vrai. Comme nous l'avons déjà souligné, ces deux valences sont indissociablement imbriquées l'une dans l'autre. Ce qui fait que les opérations de décodage du lecteur s'appliquent toujours aux quatre mêmes niveaux (dans un même champ d'attention). Celui qui n'arriverait pas au déchiffrement diachronique des quatre surfaces de signification se trouverait à passer complètement à côté de *Trou de mémoire* : il nierait en quelque sorte la complexité inhérente au roman d'Hubert Aquin, qui remet en question l'acte traditionnel de la lecture linéaire d'un roman.

Cette complexité fondamentale est justifiée par une nécessité littéraire interne, et surtout par l'attrait qu'exerce sur nous une pratique aussi séduisante. (Hubert Aquin lui-même considère d'abord le roman comme un produit de consommation, « exactement comme une paire de souliers, que tu consommes

avec ou sans plaisir ⁶⁰ »). Mais la séduisante complexité de *Trou de mémoire* ne soustrait surtout pas ce roman à la fragilité inhérente à tout édifice baroque. Le récit risque de s'évanouir à tout moment. Le vide le menace sans cesse. L'œuvre d'Hubert Aquin « se veut transparente à sa propre genèse, se décompose et se recompose sous de multiples perspectives pour, finalement, ne proposer d'elle-même qu'une analogie picturale qui en fait une forme déformée ⁶¹. » Et cette œuvre picturale à laquelle s'associe *Trou de mémoire* mène littéralement à la rencontre du vide, de la mort de tout, qui confère un sens nouveau au récit éblouissant. Les divers niveaux du roman doivent être saisis dans toute leur complexité et surtout dans toute leur complémentarité.

Trou de mémoire est un gigantesque masque aux couleurs flamboyantes. Cette œuvre empêche le lecteur passif de s'en emparer, de la dépasser ; en nous présentant un mouvement d'une telle frénésie, elle exige de nous une activité créatrice continue. Ce roman commande un mouvement perpétuel de notre part, comme l'existence humaine, et nous permet, alors seulement, de considérer l'essence néantisante de toute vie, que nous nous camouflons quotidiennement par une existence au rythme délirant. La mort nous attend au détour des entrelacs de *Trou de mémoire* ; elle nous attend peut-être, comme elle a attendu Joan et Ghezso-Quénum, et comme elle attend RR et Pierre X. Magnant (le clandestin), autant d'êtres tourmentés « en profondeur non par les problèmes de la dialectique, du champ du regard, de la structure, mais par une vision réelle de l'âme et de la mort ⁶² » ; mais entre-temps, entre deux néants, *Trou de mémoire*, pure surface d'images, vit intensément, fait vivre son pays et ceux qui l'habitent de choix délibéré.

JEAN-PIERRE MARTEL

60. Propos recueillis par Normand Cloutier, dans « James Bond + Balzac + Stirling Moss + ... = Hubert Aquin », *Maclean*, septembre 1966, p. 14.

61. Jean-Charles Falardeau, « la Littérature québécoise », *Liberté*, vol. 10, nos 5-6, septembre-décembre 1968, p. 88.

62. Jean Ethier-Blais, « Trou de mémoire », *loc. cit.*, p. 108.