

Trou de mémoire : pour une poétique du recommencement

Anthony Wall

Volume 21, numéro 3 (63), printemps 1996

Le bavardage dans la littérature québécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201258ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201258ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wall, A. (1996). *Trou de mémoire : pour une poétique du recommencement*. *Voix et Images*, 21(3), 452–477. <https://doi.org/10.7202/201258ar>

Résumé de l'article

Résumé

Trou de mémoire d'Hubert Aquin peut profitablement se lire comme un exemple provocateur de bavardage littéraire. Ce roman s'adonne au bavardage en parlant du discours comme processus, créant par là un métadiscours qui se refuse à l'objectivation du discours en participant activement à son déploiement. La dynamique et l'énergie de ce roman se sentent parce que nous sommes obligés de recommencer infiniment ce que nous n'avons jamais terminé. Pris dans les oublis et l'agressivité du discours aquinien, le bavardage de Trou de mémoire touche non seulement à la production effrénée du langage, mais provoque avant tout un retournement spectaculaire du parler où les personnages qui parlent sont les principales victimes de leur parole.

Trou de mémoire : pour une poétique du recommencement

Anthony Wall, Université de Calgary

Trou de mémoire d'Hubert Aquin peut profitablement se lire comme un exemple provocateur de bavardage littéraire. Ce roman s'adonne au bavardage en parlant du discours comme processus, créant par là un métadiscours qui se refuse à l'objectivation du discours en participant activement à son déploiement. La dynamique et l'énergie de ce roman se sentent parce que nous sommes obligés de recommencer infiniment ce que nous n'avons jamais terminé. Pris dans les oublis et l'agressivité du discours aquinien, le bavardage de Trou de mémoire touche non seulement à la production effrénée du langage, mais provoque avant tout un retournement spectaculaire du parler où les personnages qui parlent sont les principales victimes de leur parole.

Suffit-il d'être loquace pour avoir raison?

Job 11, 2

Dans son récent ouvrage sur les mythes de l'Amérique, Jean Morency se propose d'interpréter l'aventure européenne du Nouveau Monde comme une tentative de tout recommencer¹. Même si Morency parle très peu — ou plutôt pas du tout — d'Hubert Aquin comme un des écrivains importants de ce monde nouveau, il nous semble néanmoins indiqué de reprendre l'optique qu'il nous a ouverte, sous un angle légèrement différent, pour étudier le roman peut-être le plus novateur du corpus aquinien, *Trou de mémoire*. Évidemment, si nous proposons maintenant une lecture de ce texte qui s'appuie sur diverses formes de recommencement, force nous est de sortir de la perspective mythologique adoptée par l'étude déjà évoquée et d'aborder le rôle de moteur social joué par l'oubli. Car les multiples recommencements du roman ne constituent pas

1. Jean Morency, *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994.

seulement des projets de rupture au sein d'une tradition littéraire à laquelle ils s'en prennent, mais ils relèvent avant tout d'une mise en œuvre des pouvoirs de l'effacement: le domaine de l'oubli. Fondés sur une nécessité culturelle fondamentale, celle qui implique le projet de repartir à zéro ou de tout reprendre encore une fois, c'est-à-dire de tout recommencer dès le départ, les multiples avatars du recommencement se trouvent figurés dans le texte d'Aquin sous les formes les plus diverses. Quelles que soient les formes de ces recommencements chez Aquin, le projet de tout recommencer implique chaque fois — et nécessairement — «une capacité d'oubli qui l'autorise à se renouveler et à se relancer vers l'avant²».

Le deuxième roman publié durant la vie d'Aquin sera replacé ici dans un discours théorique sur le langage, et cela, de façon à voir dans le recommencement un mécanisme du bavardage. Pour pouvoir dire — et redire — ce qu'il a à exprimer sous différentes formes, et de différentes façons, le bavardage dans *Trou de mémoire* fait comme s'il était possible d'oublier ce qui a déjà atteint le statut permanent de l'écriture. En d'autres termes, si nous nous proposons d'appeler les narrateurs de ce roman des bavards, l'«habileté du Bavard est d'en dire trop. Il maintient son secret en l'exposant³...» Dans *Trou de mémoire*, le secret que veut faire respecter RR, en écrivant en toutes lettres, est une grande nouvelle qui se cachera sous l'évidence de la lettre écrite: «Et je veux que mon enfant soit plus heureux que son père et qu'il n'apprenne jamais comment il a été conçu, ni mon ancien nom⁴...» Nous avons dès lors affaire à une rhétorique particulière du bavardage, rhétorique qui comporte un volet philosophique qu'il nous incombe d'interpréter. Car sa façon d'agir est extrêmement délicate, voire retorse, et le discours se donne ensuite pour but de mettre en branle une conception linéaire de l'histoire et de son écriture. La théorie du discours que nous cherchons à exposer, en recourant aux nombreux recommencements du roman, ne sera pourtant pas explicitement rattachée au «règne de la postmodernité dans laquelle triomphe l'esthétique de la reprise et du recyclage⁵». Nous intéressant avant tout aux mécanismes

-
2. Alain Médam, «À Montréal et par-delà, passages, passants et passations», Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Montréal 1642-1992*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 102.
 3. Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, Paris, Seuil, 1995, p. 87.
 4. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Leméac, coll. «Bibliothèque québécoise», 1993, p. 237. (Désormais, les citations tirées de cet ouvrage seront suivies du sigle *TM* et de la page, entre parenthèses.) Soit dit en passant, la grande qualité de cette nouvelle édition critique de *Trou de mémoire*, ainsi que l'utilité de ses notes, seront appréciées pendant longtemps.
 5. Sherry Simon, *Le Trafic des langues*, Montréal, Boréal, 1994, p. 71. Sans souscrire à la notion d'achèvement, nous rappelons les mots d'Anne Élaïne Cliche: «Le temps logique selon Aquin est celui qui ramène l'inachèvement dans l'achevé, l'infini dans le fini, et cela, à travers le récit incessamment recommencé d'une fiction parvenant à prendre de

généraux du langage qui contribuent à l'insertion de ce roman dans les discours ambiants, nous attacherons une grande importance à l'écriture comme modalité problématique de cette insertion. Les formes d'expression dans ce roman et l'habitude de tout reprendre dès le début («histoire de refaire sa vie et de donner un continent neuf à son nouvel amour», [TM, p. 95]⁶) ne sont pas, malgré les apparences, de simples reflets d'un parler quotidien, mais elles agissent, bien au contraire, dans une relation tendue vis-à-vis de l'écriture, surtout en ce qui concerne la permanence du geste scriptuaire qui fait face à l'oubli. «Je constate, non sans une grande jubilation intérieure, que cette activité transitoire — écrire! — devient l'activité principale de ma vie.» (TM, p. 57)

Bavardage et recommencements

Si l'oubli semble permanent dans *Trou de mémoire*, cette permanence est assurée, paradoxalement, par le temps d'une écriture qui, elle, est destinée à disparaître. Le temps de ce roman n'est rien moins que problématique, car il se refuse à accepter la fin qui est nécessairement la sienne, cette FIN de la page 237, tout en avouant, par le même geste, que cette fin est garante d'un oubli au centre de toute sa sémantique : «Aussitôt que produit, l'énoncé disparaît, se fond dans l'énonciation d'une nouvelle parole⁷.» C'est donc un temps qui s'éloigne de toute linéarité dans la mesure où la fin, son propre oubli, est ce qui lui permet de se régénérer constamment — et de façon répétée — comme s'il y avait dans son déroulement des boucles ou des fuites. En outre, c'est dans la mesure où le texte pratique un refus systématique de la fin qu'il y aura, par compensation, une multiplication des départs. «*Tempo passato non ritorna più...* Mais nous avons eu la bonne idée de revenir sur nos pas» (TM, p. 174), nous dit Ghezzi-Quénum alors qu'il essaie désespérément de faire revivre le drame de Rachel Ruskin. Les fins des chapitres ne sont pas des terminaisons calmement planifiées mais, le plus souvent, des coupures arbitraires, introduites dans le texte pour toutes sortes de raisons extérieures à la logique de ce qui est en train de se dire : censure, pudeur, pages illisibles, propos scabreux. Il y a sans doute, dans le refus de la fin planifiée, une stratégie scripturale qui n'est pas sans rappeler la tactique de la fragmentation adoptée par Roland Barthes dans son autobiographie :

Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant

vitesse la réalité.» (*Le Désir du roman* [Hubert Aquin, Réjean Ducharme], Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 75)

6. Ou encore : «Depuis que nous en avons parlé, je ne pense qu'à cela : je brûle d'en finir avec Paris, nos cauchemars de viol et de poursuites, nos histoires d'Afrique et d'Europe...Je veux rompre avec tout cela et recommencer ma vie avec RR dans sa ville natale.» (TM, p. 219)
7. Suzanne Lamy, «Éloge du bavardage», *d'elles*, Montréal, l'Hexagone, 1979, p. 26.

de plaisirs (mais il n'aime pas les fins : le risque de clause rhétorique est trop grand : crainte de savoir résister au *dernier mot*, la dernière réplique)⁸.

Si le temps de l'écriture aquinienne ne semble jamais avancer, nous donnant plutôt l'impression de reculer, si «RR prend son bain, tandis que j'écris sur une table surmontée d'un miroir qui me renvoie mes mots à l'envers» (*TM*, p. 204), c'est que la fin n'est pas le dernier mot de l'histoire et que les multiples reprises et recommencements (*Suite, Suite II, Suite III, Suite IIIa, Suite et fin*, etc.) fonctionnent dans un univers sans *télos* précis ou localisable. Le temps n'est pas fait ici pour progresser vers une fin définitive et programmée dès le départ ; il semble abhorrer la fin du programme en recourant constamment à la reprise sous les formes les plus variées, celles par exemple de l'action parallèle, des doubles difformes, des répétitions inexactes, des scènes hallucinées ou rêvées, des relations doublées qui passent par une autre voix que la première. *Trou de mémoire* dépeint son monde en multipliant des actions parallèles et simultanément vécues ou en esquissant des contrastes et des contradictions afin d'éviter, à tout prix, sa propre fin. Dans cette mesure également, dans sa tendance à s'éloigner de sa fin, le façonnage de *Trou de mémoire* ressemble à la sorte d'invité que nous connaissons trop bien, celui qui reste après le départ de tous les autres, celui, en d'autres mots, qui ne veut pas ou ne *peut* pas finir la conversation que nous avons engagée, de peur de terminer trop tôt la soirée. La peur de la fin qui s'exprime lors de ces occasions reprend, à l'envers, le besoin tout humain, aspect central de notre nature sociale, du contact avec les autres. «Certaines personnes éprouvent une véritable angoisse à voir le contact rompu, car cela signifie que chacun rentre en lui-même, et nous connaissons tous de ces gens qui relancent sans relâche la conversation au moment de partir, sur le seuil de la porte⁹.» Une problématique semblable se dessine dès les premières pages du roman, dans la première lettre de Ghezso-Quénum qui n'arrête pas de produire des variantes sur le thème suivant : «Cette fois c'est la fin, la vraie fin de ma lettre.» (*TM*, p. 14)

Le bavardage de *Trou de mémoire* se présente comme un discours sur le discours, mais non pas comme n'importe quel métal discours, car, à la différence du métalangage en général, le bavardage ne se donne pas comme un savoir reconnu. Un bavard est littéralement fait de ce qu'il dit, alors que celui qui se livre au métalangage le plus pur ne se remplit pas de ses propres paroles. Compris sous cet angle, le bavardage écrit est, premièrement, un parler tout à fait conscient de ses moyens et, deuxièmement, une parole très maligne quant à ses façons secrètes d'accomplir son travail textuel. Il s'agira moins ici de locuteurs inconscients, qui parlent pour le simple plaisir de parler, encore moins de ceux qui radotent pour

8. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 98.

9. Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, Paris, Seuil, 1981, p. 27.

s'empêcher de réfléchir (comme Tom Steinbeck dans *Le Mur* de Sartre, qui devait parler constamment car « sans ça il ne se reconnaissait pas bien dans ses pensées¹⁰ »), qu'il sera question de consommateurs fort intelligents du langage qui attendent les moments les plus propices pour déjouer le parler dit « rationnel » et outrepasser ses limites. Ce plaisir de déjouer la langue passe nécessairement par l'écriture : « [T]ant d'écrivains se définissent par une inclinaison malade à 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. » (*TM*, p. 122) Dans *Trou de mémoire*, le parler extravagant auquel se livrent tant de locuteurs est lui-même une source importante de savoirs marginaux.

La distinction entre le bavardage littéraire et le parler dans le vide (le parler pour rien ou pour couvrir sa nullité) s'apparente à la façon dont Sartre a distingué entre, d'une part, le langage transparent qui doit transmettre autre chose que lui-même — langage qui doit servir l'expression fidèle d'une intention philosophique, par exemple — et, d'autre part, un autre type de langage que l'on peut travailler comme matière opaque¹¹. Cette distinction que Roland Barthes repensera par le biais des notions bien connues d'écrivain et d'écrivain peut être reformulée en fonction de notre manière de concevoir le roman d'Hubert Aquin comme une mise en œuvre de la reprise ou du redémarrage perpétuels. Le bavardage intelligent de l'écriture aquinienne serait celui qui présente un locuteur qui sait (faire) travailler la langue ; ce serait une espèce d'écrivain particulier qui revient à la charge contre la langue — à l'intérieur de la langue — sous une forme particulière, comme si, en d'autres mots, il était en train de parler contre la langue en manipulant les astuces de l'écriture.

Même si nous touchons moins au pur plaisir de parler que nous cherchons à comprendre le pourquoi de cette attaque rusée contre les limites du parler et de ses pouvoirs critiques, nous ne voulons pas dire par là qu'il n'y ait aucun plaisir à parler dans l'écriture. Ce que nous voulons surtout faire comprendre, c'est qu'il y a là du *vouloir dire* recélé, et que nous pouvons le mettre au jour en recourant au bavardage. Ce sont là des sens reliés au fait que parler est un des traits particuliers des animaux dotés de raison, et qu'il n'y a en réalité que le parler, malgré son imperfection, qui puisse laisser advenir cette humanité. Une parole débridée est une parole en quelque sorte sur-humaine (« ces pages débordantes d'une écriture dansante » [*TM*, p. 80]), la parole de quelqu'un qui se sent même

10. Jean-Paul Sartre, *Le Mur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1939, p. 21. C'est cette sorte de parole que condamnait Heidegger sous l'étiquette du « Gerede », l'équivalent du divertissement pascalien (voir *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1979, p. 167-170).

11. *Id.*, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, p. 20-21.

trop bien dans sa peau. «Le langage est le propre de l'homme en ce qu'il arrache l'animal parlant à sa patrie primitive¹²», son paradis désormais perdu.

Produit de l'écriture et enfant du roman, ce bavardage est un savoir intelligent qui fait la nique au langage¹³. Il représente moins une catégorie discursive qu'il n'est une activité, une pratique. Il relève d'une mise en scène du langage qui cherche à fissurer sa structuration par le fait même de le mettre en marche. Et si, dans le cas du bavardage écrit, nous avons bel et bien affaire à une intelligence linguistique d'une grande profondeur, elle se cache le plus souvent d'une manière très efficace, car elle se sert des apparences trompeuses de l'inutile et du périphérique. Cette vérité autre qui se dissimule sous les apparences d'une première vérité des plus insignifiantes s'observe dans de nombreux exemples que nous tirerons de *Trou de mémoire*. Ce qu'il faut retirer d'un tel discours ne se laisse nullement capter dans une analyse détaillée de son contenu explicite, car le parler explicite de ce roman se dote d'une déraison alarmante, logique selon laquelle un narrateur peut se dire prêt à «voler les antiques privilèges de [s]on peuple sur l'incohérence et la déraison raisonnante» (*TM*, p. 96). Le fond de sa parole semble dès lors se perdre dans une déraison omniprésente :

Elle m'a prouvé jusqu'à la fin que je n'avais rien en propre — ni la possession des mots, ni l'exclusivité de la parole de *trop*... — et, sous l'effet afro-noïde de mon hypnotique, elle me parlait sans suite, sans cohésion et dans une instantanéité délirante qui, je le croyais avant, était l'apanage des peuples désemparés. (*TM*, p. 96)

Il n'y a peut-être rien de plus parlant que l'insignifiance, surtout dans un monde sémiotisé que nous sommes tous et toutes appelés à lire comme un texte dans lequel «ce qui est noté est, par définition, notable¹⁴». Le détail le plus remarquable est souvent celui que quelqu'un a voulu déclarer négligeable et, invariablement, c'est la simple présence d'une remarque sur l'insignifiance qui fera ressortir pour nous ce qui vient de s'exprimer sous la cachette du rien¹⁵. Profitant d'un couvert d'une grande efficacité, celui de ne rien vouloir dire, le bavardage littéraire fait preuve d'une capacité infinie de faire dire au langage ce qu'il n'a jamais eu l'intention de dire. Un roman tel *Trou de mémoire* sait jouer avec cette

12. Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 121.

13. Selon Michel de Certeau, ceux qui se servent des outils du monde (l'espace, la langue) savent très bien ce qu'ils font quand ils les adaptent à leurs besoins. Voir *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1990.

14. Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8, 1966, p. 7.

15. «“Empty talk” does not notice what it nevertheless has already revealed — that no notes and no marks are available by which something could be noticed.» Peter Fenves, «Chatter»: *Language and History in Kierkegaard*, Stanford (Californie), Stanford University Press, 1993, p. 101.

sorte de signifiante qui se crée sous le couvert du néant, état sémantique relié en outre à la problématique du crime parfait¹⁶. À ce propos, nous remarquons, par exemple, qu'Olympe dit vouloir « ressusciter pour œuvrer plus sûrement dans la parfaite clandestinité de la mort... » (*TM*, p. 233). Il y a dans toutes ces problématiques une effronterie linguistique qui est perpétrée à bon escient, effronterie qui correspond d'ailleurs très bien à l'admiration que porte Aquin pour l'écriture de Luis Borgès: « Il devient logique d'étiqueter l'entreprise de l'écrivain comme une irrévérence, un manque de correction¹⁷. »

Ne pas savoir

Lié par conséquent à la conscience du personnage qui parle, voire à son hyper-conscience, ce bavardage de l'écriture intelligente bute sur le fait qu'aucun écrivain, même le plus rodé, ne peut jamais tout savoir et ne peut jamais tout exprimer. Il ne peut même pas savoir d'avance où son texte va le mener. Comme toute écriture, comme tout acte, qui consiste à se mettre en mots, le bavardage littéraire s'achoppe à des domaines de non-savoir plus grands que lui; il s'expose en particulier à deux champs, vastes et riches, que personne ne peut investir avec sécurité: la naissance et la mort. L'impossibilité de connaître le début et la fin de la vie relève à la fois de la biologie et de la logique de la langue. Ce sont là deux non-savoirs extrêmement importants pour un savoir langagier qui s'adonne au bavardage écrit, non-savoirs qui font de nous des êtres à jamais incapables de nous orienter raisonnablement vers une fin ou en fonction d'un début, et qui, dans *Trou de mémoire*, transforment les multiples narrateurs du texte en spécialistes du recommencement¹⁸.

En cela, les personnages échappent, d'une drôle de façon — sans pour autant nous en faire rire —, à la condamnation qu'a prononcée Martin Heidegger quant au sort de tous les hommes: « Nous créons,

-
16. Cette notion et sa sémantique paradoxale sont aussi liées à la pratique aquinienne du plagiat. Voir à ce propos Marilyn Randall, « L'originalité et la convention de la rupture: Hubert Aquin », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXVII, n^{os} 1-2, 1990, p. 108.
 17. Hubert Aquin, « La mort de l'écrivain maudit », réimprimé dans *Mélanges littéraires I*, édition critique établie par Claude Lamy, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1995, p. 206.
 18. La répétition dont il sera si souvent question dans la texture de *Trou de mémoire* est moins celle qui reprend la chute avant tous les temps que le manque de toute connaissance portant sur la naissance et sur la mort. Voir à ce propos René Lapiere, *L'Imaginaire captif: Hubert Aquin* (Montréal, Les Quinze, 1981): « Plus il avance, plus il hésite, et moins il consent à la mort des signes; c'est là, devant cette mort qui s'ouvre en lui, qu'il s'abandonne à la chute d'Icare — à son propre et nécessaire échec — qu'il refait les longs voyages d'Ulysse ou qu'il se condamne plus sèchement, à seule fin de ne pas disparaître, à la répétition interminable du geste qui l'a mené au seuil de sa perte. » (p. 77-78)

projetons, construisons notre vie en vertu de cette fin. Nous sommes des «êtres-pour-la-mort»¹⁹.» Au lieu d'obéir aux principes d'une poétique de la mort et de la fin, le roman d'Hubert Aquin semble plutôt participer à une «poétique du commencement» (*Poetik des Anfangens*), telle que définie par Peter Sloterdijk. Philosophe d'obédience nietzschéenne, Sloterdijk insiste longuement sur le fait que nous ne pouvons concevoir certains phénomènes de l'intérieur, seulement d'un ailleurs. Dans son livre d'une rare qualité suggestive pour la théorie littéraire, *Zur Welt kommen — zur Sprache kommen*²⁰, Sloterdijk étudie plusieurs impossibilités analogues gisant à la limite de la mort et de la naissance, dont le cas classique serait Platon, philosophe sage-femme. Notre vie devrait se comparer dès lors à un livre qui ne commencerait nulle part et qui ne trouverait jamais sa propre fin. Nous sommes donc des êtres difficiles à comprendre, même pour nous-mêmes :

Un livre sans début ni fin est quelque chose que l'être humain ne peut posséder, car son entendement court le danger de s'habituer au monstrueux. Dès que l'on feuillette un peu trop les pages d'un tel livre sans limites, on s'expose au risque de devenir soi-même un monstre²¹.

Fait remarquable, toutes les impossibilités que Sloterdijk explore dans son étude ont trait à la production littéraire. La littérature non plus ne saurait concevoir ni sa propre mort ni sa propre naissance, impuissance qui se traduit dans *Trou de mémoire* par des reprises éternellement entamées par encore d'autres débuts.

Comme si l'on pouvait compenser un manque en multipliant les pleins, cette poétique du recommencement cherche à produire une activité sémiotique frénétique, celle qui consiste à multiplier les débuts :

Je me vois écrire ce que j'écris, conscient à l'extrême de recouvrir le corps de Joan d'une pièce de toile damassée d'hyperboles et de syncope : 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. (*TM*, p. 57)

Le diagnostic de Jean Roudaut à propos de l'écriture de Louis-René des Forêts est encore valable pour la sémantique profonde de *Trou de mémoire* : «[Q]uelque chose demeurant hors de sa saisie, il ne peut être mis fin à un devoir de recommencement²²». Loin de pencher vers

19. Propos cités par Alain Médam, *loc. cit.*, p. 104-105.

20. Peter Sloterdijk, *Zur Welt kommen — zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*, Francfort s/M, Suhrkamp, 1988.

21. *Ibid.*, p. 33. En allemand : «Ein Buch ohne Anfang und Ende ist für menschlichen Besitz ungeeignet, der Verstand gerät in Gefahr, sich ans Monströse zu gewöhnen, und blättert einer zuviel in dem maßlosen Buch, so riskiert er, selbst zum Monstrum zu werden.»

22. Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 144. André Lamontagne souligne également les liens profonds entre *Trou de mémoire* et *Le Bavard* de Louis-René des Forêts (*Les Mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 134).

l'insignifiance d'un bavardage absolument vide, l'explosion langagière à laquelle nous assistons dans ce roman rappelle certaines facettes de l'écriture ducharmienne car, là aussi, nous constatons que la « prolifération des signifiants prouve le caractère irremplaçable du signifié²³ ». Dans le roman d'Aquin, en effet, le langage et les signes se déploient dans tous les sens, multipliant les domaines de savoir sans toujours se soucier de les lier logiquement les uns aux autres. La déflagration verbale à laquelle nous assistons nous entraîne dans tous les sens à la fois : « Je ne charge pas, saint crème fouetté, je décharge à pleins ciboires, j'actionne mes injecteurs de calice à plein régime et je sens bien qu'au fond de cette folle bandadé je retrouve, dans sa pureté de violence, le langage désainciboirisé de mes ancêtres. » (*TM*, p. 106)

Les principes structuraux les plus intéressants de ce roman ont par conséquent moins trait à la logique linéaire qu'à tous les liens multidirectionnels qui permettent le passage d'un fragment romanesque à un autre et celui d'un domaine de savoir à une multitude d'autres domaines. Tout se passe comme s'il était nécessaire de faire face, d'une façon qui reste à préciser, à un non-savoir fondamental que seuls les grands connaisseurs de la langue et de sa mise en discours sont à même de comprendre. Il n'y a aucune concaténation pure et simple qui passe sans problème d'un signe simple au suivant, aucun processus lisse qui, dans une lente déambulation, doit nécessairement mener à la fin de la phrase. Au contraire, dans ce roman, « la progression ressemble à la marche obscure d'hommes qui, fragment par fragment, reconstituent leur enfance dans le seul but d'en finir avec l'enfance » (*TM*, p. 67). Comment mettre les différentes parties dans un ensemble textuel, là où nous avons affaire à « autant de variables possibles d'un roman interminablement nouveau » (*TM*, p. 80)? Il faut voir, dans cette problématique de l'enchaînement toujours surprenant, le même mécanisme textuel qui exige, à tout tournant de la textualité, un nouveau début permettant de sortir de n'importe quelle impasse imaginable. À chaque aporie du texte correspondra au moins un nouveau recommencement, sinon deux ou trois : « Le seul ennui avec ce début incroyable, c'est l'enchaînement : car il faut reprendre avant que la foule ne relâche sa tension. » (*TM*, p. 37) Quand on est à court de réponses, on peut toujours tout recommencer.

Le nouveau début du texte semble exiger un nouveau type de langage. Nous devons donc nous occuper de cette « verbigération » (*TM*, p. 21) du roman, créativité linguistique si bien déployée dans toutes les

23. Pierre-Louis Vaillancourt, *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 61. Plusieurs études récentes viennent souligner les liens profonds entre l'écriture de Hubert Aquin et celle de Réjean Ducharme. Voir en particulier Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire* (Montréal, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990) et Anne Élaïne Cliche, *op. cit.*

plures du texte qu'au lieu de parler de « sainte Thérèse en extase », ce roman décrit en détail la « transverbération de sainte Thérèse » (*TM*, p. 51). Ou plutôt vaudrait-il mieux, puisqu'il doit être question ici d'étudier le bavardage écrit, nous attacher aux raisons profondes de la « graphorrhée » (*TM*, p. 122) qui fonde ce roman. À partir de là, nous pourrions forger un lien possible entre la graphorrhée textuelle de ce roman et son cousin excrémental. Comme la diarrhée du corps, le bavardage a toujours été l'objet d'un rejet systématique, campagne idéologique inlassablement entreprise par tous ceux qui détenaient le savoir officiel afin de défendre les lieux privilégiés de leur parole. Ces derniers trouvaient toutes sortes de « bonnes » raisons pour défendre leurs pauvres « protégés » innocents des effluves nocifs de l'oisiveté et du gaspillage, influences maléfiques qui ne se manifestent nulle part avec autant de clarté que là où il y a du bavardage. Si le bavardage semble encourager la suspicion, c'est sans doute à cause de son déroulement imprévisible, mise en signes multidirectionnelle qui échappe toujours à la vigilance du discours bien aligné et bien-pensant. Réinventer le langage, tout reprendre dès le départ, voilà deux tactiques que le parler se donne pour déjouer les pièges d'une logique étriquée.

Enfreindre la bonne logique n'est pourtant pas une chose que l'on peut entreprendre impunément. Parler contre le bon sens du monde constitue une invitation à se faire rappeler à l'ordre, et l'on s'expose par là à l'accusation de bavardage vicieux. En effet, comme nous le verrons par la suite, cette façon d'accuser autrui de ne savoir produire que du bavardage oiseux, au lieu de proférer une parole raisonnée, peut facilement se retourner contre ceux qui la prononcent : « [I]ls ne savent absolument rien et ils se vantent de tout savoir. » (*TM*, p. 150) Alors que le non-savoir que couvre le bavardage est difficile à reconnaître, il semble beaucoup moins difficile d'identifier les marques d'un savoir lacunaire, fissures qui se manifestent à l'insu de ceux qui, sous les bannières de l'efficace et du bon sens, se veulent les spécialistes du savoir raisonnable. « Pour le positivisme qui a assumé les fonctions de juge de la raison "éclairé", toute excursion dans les mondes intelligibles est non seulement prohibée, mais condamnée comme un bavardage vide de sens²⁴. » C'est une chose de ne pas vouloir écouter autrui, quand ce dernier parle beaucoup et semble parler à partir d'un vide, c'en est une autre quand ceux qui décident d'écartier tout autre discours ne voient pas leurs propres limites.

Encore faudrait-il s'entendre sur ce que l'étiquette « vide de sens » pourrait bien vouloir dire dans le cas d'un bavardage littéraire. Trop parler suggère qu'il y a une multiplicité de signifiants dans le discours alors

24. Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La Dialectique de la raison*, traduction d'Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 42.

qu'il n'y a pas de multiplication correspondante de signifiés valables. La vacuité est placée dans le passage interrompu entre les signes produits individuellement et la production du discours qui doit assumer ces signes. Si nous disons, par contre, que le contenu du bavardage écrit, celui qui recommence sans cesse, réside non pas au niveau de son signifié le plus plat, mais plutôt dans la concaténation plutôt imprévisible de tous les signifiants dans des fragments plus grands, nous voyons par là qu'il est possible de défendre le bavardage littéraire du reproche de la vacuité foncière : « [J]'ai le sentiment de dériver en haute mer, sans sextant, sans boussole et sans vivres ! J'allais dire : sans radeau, tellement me semble fragile l'hypothèse à laquelle je me cramponne. » (*TM*, p. 160) Car un tel discours s'érige en super-signifiant transphrastique et la manière la plus appropriée de l'appréhender consiste à le saisir dans sa globalité monstrueuse. Il devient par là une sorte de sculpture linguistique grotesque, image effrayante qui arrive à combiner, dans un tout insaisissable, les parties les plus disparates. Son caractère esthétique, pourrions-nous dire avec Adorno²⁵, ressort de son caractère d'image (*Bild*) dont le contenu cognitif réside moins dans le contenu explicite des propositions qu'elle transmet que dans le refus, s'exprimant bruyamment dans son essence non conceptuelle, de se plier aux préceptes du langage « mathématico-rationnel²⁶ ».

Si nous avons parfois l'impression que *Trou de mémoire* ne parle de rien (« le désordre et la rage folle qui s'emparent de tout homme qui parle pour rien. Je parle trop bien pour m'en sortir par un dialecte, trop mal pour m'écouter. Je ne suis pas parlable » [*TM*, p. 106]), ce rien s'apparente à la reprise infinie. « Comme le roman policier, *Trou de mémoire* est construit à partir d'un centre vide qui est la mort, le cadavre²⁷. » Un des problèmes majeurs que toute lecture de ce roman doit affronter consiste à ne pas savoir situer la vacuité contre laquelle tous les mots du texte luttent avec tant de mal. L'étiquette du bavardage s'attache à certains discours, non pas à cause de leurs caractéristiques intrinsèques, mais plutôt à partir de la dynamique interactive entre divers groupements sociaux²⁸. Encore une fois, si nous croyons que le bavardage est le discours qui ne dit rien, nous devons savoir où se situe ce rien qui nous pousse à l'écartier du bon

25. Theodor Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Francfort s/M, Suhrkamp, 1979.

26. Peter Fenves, « Image and Chatter: Adorno's Construction of Kierkegaard », *Diacritics*, vol. XXII, n° 1, 1992, p. 104.

27. Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire, op. cit.*, p. 63. Cette observation est confirmée par le contenu explicite du roman : « 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. » (*TM*, p. 165)

28. Voir à ce propos Pia Holenstein et Norbert Schindler, « Geschwätzgeschichte(n). Ein kulturhistorisches Plädoyer für die Rehabilitierung der unkontrollierten Rede », Richard van Dülmen (dir.), *Dynamik der Tradition*, Francfort s/M, Fischer Verlag, 1992, p. 46.

sens. Nous serions peut-être tentés de voir dans le crâne de Holbein le domicile d'une telle nullité, de voir dans le crâne une image de la mort dont on ne peut rien dire. Mais, là encore, ce «rien» n'est nulle part et au lieu de rester inamovible comme le tombeau du cimetière, ce «rien» de la mort bouge constamment. Et si Joan et RR semblent, elles aussi, des incarnations textuelles d'un vide au centre de tout le texte, nous remarquons également qu'Olympe renvoie à une «tête absente» en train de naviguer «entre l'astrolabe et la sphère armillaire» (*TM*, p. 219), ce que signale fort à propos Silvia Söderlind²⁹. Rien ne reste stationnaire, même pas le site de la nullité qui fonderait tout reproche de bavardage.

Évidemment, le fait d'écrire à partir d'un vide qu'on ne saurait localiser ne représente rien de nouveau dans l'écriture aquinienne. Une telle pratique est tout à fait visible dans *Prochain Épisode*, texte où le «JE crée cette affabulation nominale pour masquer le vide de sa solitude³⁰». S'il y a bel et bien dans *Trou de mémoire* une vacuité foncière qui s'attache à la multiplication des centres vides, ce néant est surtout fluide et mobile, ne se laissant nullement saisir comme une essence définissable. Si *Trou de mémoire* tourne autour d'un vide, ce vide, lui, n'est pas dépourvu de sens, tout comme il n'est pas dépourvu de mouvement. La dynamique de ce roman laisse même croire à des centres vides qui migrent de voix en voix, de narrateur en narrateur. L'histoire du viol de RR, qui se fonde sur un blanc total, passe de multiples fois de sa bouche à elle à celle d'Olympe, comme si c'était lui qui devait expliquer ce qui lui était arrivé à elle: «Elle m'a tellement supplié de lui faire mon propre récit de l'événement, de lui raconter — oui moi! — comment cela s'est passé...» (*TM*, p. 208) Car si telle ou telle voix prend la parole à la place d'une autre, c'est surtout pour empêcher toutes ces autres voix de résonner (raisonner) à sa place. Le bavard ne respecte même pas le «tour de parole», principe de base de toute entente conversationnelle où le fait de se taire invite l'autre à parler. «Il y a une aimantation de la parole de l'un par le silence de l'autre: se taire est faire parler³¹.» On parle surtout pour que ce qu'auraient voulu dire les autres soit réduit à néant. «Le roman est aussi un refuge parce qu'écrire impose le silence au narrateur, l'empêche de parler; parler pourrait signifier sa perte³².» En fait, le narrateur principal permet aux autres narrateurs de parler pour que lui-même ne trahisse pas son propre secret:

29. Silvia Söderlind, *Margin/Alias: Language and Colonization in Canadian and Québécois Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 76.

30. Louis Hébert, «Analyse et modernité (post-)». Fragments de *Prochain Épisode*, *Protée* vol. XXI, n° 1, hiver 1993, p. 113.

31. Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 134.

32. M.-Pierrette Malczuzynski, «Anamorphose, perception carnavalesque et modalités polyphoniques dans *Trou de mémoire*», *Voix et Images*, n° 33, 1986, p. 477. Texte repris dans *Entre-Dialogues avec Bakhtin [sic] ou Socio-critique de la [dél]raison polyphonique*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 151.

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 ! Pourvu que je ne parle pas, pourvu que je résiste ... Parler me perdrait, car je finirais, chargé à bloc comme je le suis, par m'épancher en rafales et par raconter, n'y pouvant plus tenir, que j'ai tué. (*TM*, p. 19-20)

Alors qu'un personnage bavard doit parler sans cesse pour ne pas tomber dans le vide, la poétique du recommencement fait voir une autre dynamique, celle qui « se trouve perpétuellement au seuil de sa propre annulation, frisant ainsi un phénomène d'implosion³³ ». Le bavardage écrit comporte non seulement une trahison des secrets du groupe auquel on appartient, mais il implique l'acte compliqué de se trahir soi-même : « [E]t me voici en train de trahir une identité que j'ai mis tant de soins à camoufler. » (*TM*, p. 141) Rappelant le commérage, le bavardage est donc souvent apparenté à tous les délits imaginables d'indiscrétion³⁴. Le bavard doit être banni de tout groupement social car il menace le tissu même de ces groupements, leur secret. « Il n'est pas nécessaire, pour cela, de transformer chaque individu en délateur de son semblable. Il suffit de laisser planer le doute que chacun peut le devenir³⁵. »

Il y a lieu, dès lors, d'interroger cette contradiction superficielle, quoique apparemment opératoire, entre le raconter et l'écrire. Car elle comporte quelque chose de dérangeant, un élément inquiétant relevant d'une juxtaposition surprenante : le narrateur se dit en train d'écrire pour ne rien dire. Dans un tel contexte, on pourrait presque réduire cet oxymoron aux termes d'un parler qui se produit pour ne rien faire : ne rien faire vis-à-vis de ses chances de réussir et ne rien faire dans le sens de ne pas bouger, afin de ne pas attirer trop d'attention sur ce qu'on (ne) fait (pas). Or, c'est justement une vieille dichotomie que celle qui consiste à opposer le *faire* et le *dire*. Comme le signale Alain Berrendonner, le bon vieux sens « les fige comme des réalités de deux ordres totalement différents, étrangères l'une à l'autre, voire antagonistes et rivales³⁶ ». Dans la même ligne de pensée, un reproche que l'on adresse volontiers aux bavards consiste à dire que ces derniers parlent beaucoup et que c'est précisément pour cette raison qu'ils agissent très peu, comme s'il était impossible de parler et d'agir simultanément. Or, le bavardage littéraire, celui qui baigne dans la conscience de soi, n'est pas un parler qui s'oppose à un agir, encore moins un parler pour ne rien faire, mais plutôt un parler pour faire agir, voire pour faire parler le vide en soi. Quant aux narrateurs de *Trou de mémoire*, il s'agit chaque fois d'« une variante sans imagination du néant que chacun porte en soi... » (*TM*, p. 127).

33. *Ibid.*, p. 477.

34. Voir à ce propos Jörg Bergmann, *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*, Berlin, Walter de Gruyter, 1987.

35. François Chirpaz, *Parole risquée*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 28.

36. Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 80.

Le *faire* de *Trou de mémoire* serait d'ores et déjà un *faire dire*: on écrit maintenant afin de faire dire à l'autre ce qui normalement resterait caché. Et si ce *faire* particulier se substitue au *faire* tout court, il y a désormais lieu de croire que c'est l'*écrire* qui veut se substituer ensuite au *dire*. Il ne semble plus y avoir de place pour un *faire* tout simple, il n'y a aucun *faire* qui ne s'accompagne pas déjà d'un *dire*. Nous avons toujours affaire à un *faire dire*, car on fait constamment dire aux autres, ou à une autre forme du *dire* (l'écrit), ce que l'on n'ose pas dire de vive voix. La relation oxymoronique établie par la texture de *Trou de mémoire*, fausse opposition entre l'écrire et le raconter, peut maintenant se laisser subsumer sous deux autres termes: un *parler d'écrire* qui déloge un *écrire* plus pur. Tout comme le *faire* ne se présente jamais tout seul, l'*écrire* non plus ne semble jamais apparaître sans se transformer en son propre contraire — «parler d'écrire». «Car il y a là unanimité, parler "n'améliore rien", parler d'un texte en cours empêche de l'écrire. Et, de même, noter sur soi, de soi, empêche une connaissance qui n'est vraie que secrète³⁷.»

En laissant démarrer le texte une multitude de fois, l'écriture bavarde de *Trou de mémoire* semble vouloir résister à la dichotomie du *dire* et du *faire*. En incarnant l'objet de son discours, en devenant ce qu'il dit, le bavardage littéraire dynamise son objet, le met en mouvement. S'il est vrai d'affirmer que c'est «la philosophie intellectualiste qui fait du langage un objet d'intellection plutôt qu'un instrument d'action et de pouvoir³⁸», nous pouvons ajouter que le bavardage littéraire d'Aquin passe par le corps de la lettre avant de passer par son esprit. Au lieu d'opposer un *dire* et un *faire*, il s'agit avant tout dans *Trou de mémoire* d'un «parler d'écrire» et d'un «faire parler» qui s'accompagnent d'un secret.

Le secret est la colle qui permet aux associations sociales de «prendre», alors que le bavard est la personne qui révèle tout. Le «trop parler» du bavard est nécessairement un *faire*, car il va à l'encontre du groupe, transforme les secrets en nouvelles publiques et, par là, transforme tout intérieur en un extérieur. «La sémantique du secret est en fait une sémantique de la communication — même si elle est connotée négativement³⁹», d'où son côté occulte. Il n'est pas jusqu'à nos secrets les plus intimes qui ne tombent sous le rayon d'action du bavardage écrit, et nous ne pouvons même plus nous cacher à nous-mêmes les secrets que nous préférons oublier: «L'existence elle-même est vécue comme une reprise sans fin de nos humiliations⁴⁰.» Au lieu donc de dénoncer une parole

37. Geneviève Bollème, *Parler d'écrire*, Paris, Seuil, 1993, p. 20-21.

38. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 13.

39. Niklas Luhmann et Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Francfort s/M., Suhrkamp, 1989, p. 104. En allemand: «Die Semantik des Geheimen ist eigentlich eine Semantik der Kommunikation — wengleich unter negativen Vorzeichen.»

40; Michael Bernstein, «The Poetics of Ressentiment», Gary Saul Morson et Caryl Emerson (dir.), *Rethinking Bakhtin [sic]: Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois),

toujours impuissante devant la vraie action (politique), *Trou de mémoire* puise à même cette opposition entre dire et faire pour montrer l'impossibilité de se taire, ou la nécessité absolue de «[p]arler encore dans l'indicible même, [car] telle est la pointe extrême de la contradiction qui est le lot de l'existence, de sa parole et de son existence⁴¹». Et si ni la mort ni la naissance ne pourront se dire, même là où le parler se reprend infiniment, la mort deviendra d'autant plus inévitable que «ces récapitulations infinitésimales mais toujours inachevées me rendent malade» (*TM*, p. 206), comme l'écrit Ghezzeo-Quénum.

Nous avons, dans le cas de *Trou de mémoire*, une textualisation des recommencements, procès tortueux où les méandres imprévisibles de la ligne textuelle ne peuvent se décrire sans recourir à la liquidité. Tout se passe en effet comme si le fait de se lancer dans le procès de la parole nous engageait en même temps dans une lutte difficile contre la noyade. C'est l'impression que nous tirons du passage qui suit, par exemple, où il est question des amours lesbiennes entre Rachel et Joan :

[M]a transe basale me transporte dans la vase fluante des interfleuves qui s'effilochent en éperons de confluence autour de l'île du Lagos et [...] j'en crève, noyée, debout dans les ourlets de mangroves, engloutie et inhumée sans procès dans les sables argileux qui me séparent de toi qui continues d'errer sans âme dans les rues humides de Lagos, tournant sans cesse autour de l'immeuble de la Westminster's Bank dont la façade hautaine se tient immobile au milieu du clavier lagunaire où je coule sans harmonie. (*TM*, p. 152-153)

Ce qu'il y a de fondamentalement dangereux dans la liquidité de la parole chez Aquin se voit avant tout dans le défi qu'elle lance à tout discours et à tout savoir fondés dans le fixe et le solide.

Bavardage et fluidité

Il s'agit donc de mettre en cause le bien-fondé du rejet systématique, geste inlassablement repris de renvoyer du revers de la main tout ce qui n'appartient pas aux formes explicitement admises par les savoirs officiels. Essayons de comprendre cette campagne de diffamation qui connaît, en Occident, une histoire longue et plutôt honteuse. Comme historiens, Pia Holenstein et Norbert Schindler se demandent pourquoi, depuis l'époque médiévale, et sans doute depuis toujours, l'étiquette du bavardage a surtout été réservée au parler des femmes⁴². Ils montrent avec beaucoup d'humour, mais aussi avec beaucoup d'ironie, que le fait d'accuser autrui de bavardage est une façon de mettre cette personne

Northwestern University Press, 1989, p. 205. En anglais : «Existence itself is experienced as an endless recurrence of humiliations.»

41. Chirpaz, *op. cit.*, p. 217.

42. Pia Holenstein et Norbert Schindler, *loc. cit.*, p. 41-108, 271-281.

dans une position subalterne, étant donné que, historiquement, notre société a toujours su respecter ses hiérarchies discursives tel le miroir de sa hiérarchie sociale. Comme, du point de vue des privilégiés, on ne peut permettre aux serviteurs de parler n'importe où, il est aussi nécessaire de les marginaliser et de les envoyer parler en des endroits les plus reculés. Le bavardage des femmes, et des exclus en général, doit être caché : cette parole excentrique sert à illustrer, dans une logique circulaire, le bien-fondé de leur marginalisation. L'analyse de Holenstein et de Schindler confirme, à partir d'une perspective originale, les propos de Suzanne Lamy, pour qui le bavardage est destiné à être jugé « irrécupérable », car il est « dépourvu de finalité apparente, rejeté hors des circuits de production et de consommation, de toutes les tractations et de tous profits⁴³ ».

Hubert Aquin voyait un lien direct entre la condition coloniale et l'inutilité prétendue de certaines paroles qui se multiplient sans raison apparente : « Il doit exister des corrélations entre certains faits de notre histoire nationale et la boursouffle littéraire qu'on a accoutumé de considérer comme l'expression de notre groupe⁴⁴. » Les exclusions dont il sera question frapperont la structuration profonde de l'écriture, faisant d'elle une machine qui n'arrive jamais à faire face à son destin le plus évident. Au lieu de confronter sa fin, le roman d'Hubert Aquin multiplie les débuts. De ce point de vue, la multiplication fonctionne non plus pour inclure, mais pour exclure : « S'écrire, c'est se tuer. C'est pourquoi, comme le suicide, le roman ne peut être achevé⁴⁵. »

Dans *Trou de mémoire*, le « style inflationnaire » (*TM*, p. 81) du discours semble souvent suggérer une grande étendue d'eau, voire un fleuve (« je m'é gare dans les entrelacs de mon graphisme alluvial » [*TM*, p. 122]) et la problématique du liquide, étudiée il y a quelques années sous un autre angle⁴⁶, peut être reprise dans notre cadre du bavardage. On note, dans un premier temps, que certaines théories du discours figuré se réclament, elles aussi, d'une propriété fluide, qualité discursive qui s'oppose à la sécheresse de la langue sérieuse et efficace. Reprenant les idées du critique américain Philip Wheelwright⁴⁷, Paul Ricœur comprend le discours métaphorique en termes de fluidité langagière qui s'oppose, selon lui, à la langue en bloc « qui triomphe avec les abstractions qu'ont en partage plusieurs esprits grâce à l'habitude ou à la convention. C'est un langage qui a perdu ses « ambiguïtés tensionnelles », sa « fluidité non capturée »⁴⁸. » Le

43. Suzanne Lamy, *op. cit.*, p. 34.

44. Hubert Aquin, « Faillite de la littérature québécoise », *Mélanges littéraires I, op. cit.*, p. 160.

45. Louis Hébert, *loc. cit.*, p. 117.

46. M.E. Kidd, « Le thème de l'eau dans l'œuvre d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. IV, n° 2, 1978, p. 264-271.

47. Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1968.

48. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 315.

bavardage écrit de *Trou de mémoire* participe d'un régime langagier qui, comme le discours métaphorique, tourne le dos aux buts clairement énoncés et n'a aucunement peur d'afficher la corporéité fluide de ses paroles.

Le fleuve de cette fluidité comporte une dimension hautement signifiante. En refusant catégoriquement de couler calmement et inéluctablement dans un seul sens et vers un seul but bien arrêté, la texture de *Trou de mémoire* peut se comprendre comme une fluidité qui se meut, non pas telle une rivière constante (l'image la plus connue du temps⁴⁹), mais plutôt tel un fleuve, tout à fait imprévisible, qui se jette dans la zone alluviale du delta : « [T]ellement je ne m'y comprends pas dans le secret des lagunes et des deltas innombrables qui me séparent de la femme que j'ai perdue » (*TM*, p. 110). Car l'eau du delta n'arrête jamais de changer de cours, de se diviser en mille courants séparés, d'emprunter un passage indépendant, de se donner à tout moment un autre lit, et, sous l'influence de la marée, de changer carrément de direction.

Liées peut-être à la façon non moins complexe dont Marguerite Duras parle dans son œuvre du fleuve et du delta⁵⁰, les paroles bavardes de l'écriture aquinienne nous poussent vers un mouvement qui n'a pas de but fixe. Elles nous poussent, en d'autres termes, vers un déversement multiple. C'est par le multiple, dans les nombreuses branches de son delta, que le fleuve de *Trou de mémoire* s'apparente à l'excès d'un parler effréné : « [A]insi le fluide est-il toujours en excès, ou en défaut, par rapport à l'unité⁵¹ ». Si le fleuve doit justement se multiplier en mille branches, s'il doit inventer mille méandres et mille chenaux, c'est précisément qu'à l'endroit où se rejoignent la mer et le fleuve il y a trop d'eau, trop d'eau dans le fleuve qui déborde maintenant les rives centralisatrices, et trop d'eau arrivant dans l'autre sens par la force de la marée.

La fluidité de la parole bavarde se rattache également à l'arrivée des vagues (le « bavardage », on s'en souvient, est étymologiquement lié au liquide « bave »), et ces vagues sont nécessairement multiples, elles déferlent en plusieurs sens à la fois, obéissant simultanément aux vents les plus divers, embrassant en même temps toutes les directions du flux et du reflux. On a beau se construire des brise-lames pour arrêter ces vagues, on a beau concevoir tout un système de chicanes pour ralentir le passage, la fluidité du bavardage résiste à toute tentative pour le canaliser, pour dompter sa verve ou pour exploiter son énergie inépuisable.

49. « Par déformation professionnelle, je sais que la transformation d'un corps ne se répète jamais deux fois et qu'on ne se baigne jamais deux fois dans la même rivière. » (*TM*, p. 61)

50. Voir à ce propos Mireille Rosello, « Amertume : l'eau chez Marguerite Duras », *The Romanic Review*, vol. LXXVIII, n° 4, 1987, p. 515-524, surtout la deuxième partie « Le bavardage », p. 520-523. Mes remerciements à Anne Salade dit Lavigne.

51. Luce Irigaray, « La "mécanique" des fluides », dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 115.

sable, et surtout épuisante. Après nous avoir parlé de sa méfiance vis-à-vis de toute conception de continu historique, après avoir évoqué la possibilité de «changer le lit» du fleuve continu, de «le couper dans son cours par une muraille de ciment», Hubert Aquin déclare, dans son essai *Calcul différentiel de la contre-révolution*, qu'il ne saurait accepter une vision de l'histoire, ou du temps, qui serait nécessairement téléologique et continu : «Le continu historique irréversible doit être réversible, sans quoi je plains franchement ceux qui sont hors-continuum, désaxés (historiquement parlant), en proie à l'oscillation bouleversante du discontinu⁵².»

Au lieu de représenter la régularité et le prévisible, les vagues (voire les «ondes encéphaliques» [TM, p. 93]) nous livrent l'indomptable, le désordonné, l'imprévisible et la surprise : «[E]lle voguait sur une mer tumultueuse dont chaque vague la faisait chavirer dans un dérèglement incalculable de plaisir.» (TM, p. 205) Arrivant par vagues successives et surtout pleines d'une énergie peu connue, le bavardage écrit de *Trou de mémoire* serait capable, malgré la fixité de la lettre, de créer des «images» mouvantes, «la liquidation momentanée du langage congelé s'exprimant dans la figure de "l'écriture"⁵³. Rien n'affirme pourtant que le lit inexploré de ce fleuve fantasque sera à même de nous protéger de la folie ou de la mort — «[Pierre X. Magnant] a perdu la raison quelque part dans le delta funéraire du grand fleuve» (TM, p. 236) — même si nous savons que sa folle énergie nous protège néanmoins de la «parole sèche» car «épurée des fluides et des humeurs⁵⁴». Lit convoluté, méandres infinis, le cours suivi par le bavardage de ce texte nous ramène vers les débuts indicibles du langage «où les choses toujours sans nom jouent sur les côtes du concept, sans se figer⁵⁵». Dans *Trou de mémoire*, la liquidité de la parole bavarde se lie à la fois à l'ivresse («[...] alors que Joan était rendue volubile par le vin» [TM, p. 83]) et au danger de la mort («[...] je pouvais lire le tracé deltaïque de veines et me perdre dans cet entrelacement de ruisseaux secrets qui se ramifient sous sa peau brunie» [TM, p. 214]). Comme toujours, la mort et la naissance sont liées dans une absence à la fois menaçante et productrice. En d'autres mots, c'est la naissance de la parole qui donne simultanément le mouvement du verbe et sa mort. Pensons à :

Joan, maîtresse melpomène, qui, chaque soir, recommençait sa genèse turbulente et chaque nuit, morte d'épuisement, s'épanchait en déluge fluide dans mes bras, avant de sombrer dans une douce catalepsie. (TM, p. 144)

52. Hubert Aquin, «Calcul différentiel de la contre-révolution», dans *Mélanges littéraires II*, édition critique établie par Jacinthe Martel, Montréal, Leméac, coll. «Bibliothèque québécoise», 1995, p. 150-151. Ces propos sont partiellement analysés par Winfried Siemerling, *Discoveries of the Other: Alterity in the Work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Brossard*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 74.

53. Peter Fenves, «Image and Chatter», *loc. cit.*, p. 110.

54. Suzanne Lamy, *op. cit.*, p. 18.

55. Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 52.

Quand il s'agit de vagues répétées mais imprévisibles, celles d'une écriture bavarde — «au milieu du clavier lagunaire où je coule sans harmonie» (*TM*, p. 153) —, nous voilà envoyés dans le domaine de l'inconnu qui ne saurait satisfaire ni notre faim ni notre soif, désirs et besoins insouvenables qui nous donnent envie de mettre un terme à ce flot incessant.

L'appétit vient en mangeant

Le bavard n'est que le langage le composant et tout son être parle comme un langage. La soif d'un langage susceptible de nous sauver de la noyade vient justement de ce que le langage est un outil imparfait. Si, selon Hans-Georg Gadamer, nous devons essayer de comprendre notre nature comme «la conversation que nous sommes nous-mêmes⁵⁶», nous nous rendons également compte que cette conversation a constamment besoin de s'alimenter et que ce sont les paroles du bavardage qui nous livrent un flot presque intarissable de sustentation. Plus on parle, plus on nourrit son être qui devient conversation à la recherche de quoi se dire. De même que nous sommes littéralement ce que nous mangeons⁵⁷, de même le bavard n'est que ce qu'il dit et, dans les deux cas, c'est la bouche qui se livre à un travail insatiable. Roman gourmand de recommencements, *Trou de mémoire* ne semble jamais se contenter d'une première parole ; on en veut toujours plus : «Premier détail saisissant : l'auteur de ces pages ne délire pas assez, à notre avis.» (*TM*, p. 115)

Une poétique du recommencement doit interroger la façon dont le projet révolutionnaire de l'auteur Hubert Aquin et de son porte-parole Pierre X. Magnant s'intègre de façon problématique dans une combinaison de fragments. Les voies possibles pour résoudre le paradoxe entre une parole écrite — se donnant comme production infinie de nouveaux départs — et une deuxième réflexion — celle qui voit la nécessité politique de tout recommencer — se trouvent peut-être dans la pensée d'un Heinrich von Kleist. Ce dernier a décrit une parole active qui nous donne les idées impossibles à trouver dans le vide de l'abstrait. «Le Français dit que "l'appétit vient en mangeant", et ce théorème reste vrai, même si nous le parodions en disant que "l'idée vient en mangeant"⁵⁸.» La parole effrénée de ceux qui parlent dans *Trou de mémoire* relève d'un régime discursif où le locuteur ne peut jamais se dissocier de ce qu'il dit. Il se

56. Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, traduction de G. Barden et J. Cumming, New York, Crossroad, 1975, p. 340.

57. Voir à ce propos l'article suggestif de Roland Barthes, «Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien», *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 122-138.

58. Heinrich von Kleist, «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden», *Erzählungen*, Francfort s/M., Insel Verlag, 1986, p. 453. En allemand : «Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, l'idée vient en mangeant.»

donne un contenu ; il devient ce qu'il est en parlant, il se perpétue en produisant infiniment de nouveaux départs, principe de la parole en germe, de la révolution continue.

Que la propension à la reprise et au nouveau départ ne relève pas d'une activité purement ludique, rien ne saurait le confirmer avec plus de vigueur que les nombreux passages de *Trou de mémoire* où il est question de faire parler les femmes du roman. Le *faire dire* de *Trou de mémoire* n'est pas non plus une modalité purement abstraite, car il s'agit dans ce roman de faire parler les femmes par les moyens les plus méprisables. Qu'il s'agisse de rendre Joan «volubile» par un excès de vin ou qu'il soit question de Ghezso-Quénum qui drogue RR afin de lui faire raconter l'épisode du viol, nous avons trop souvent affaire dans les romans d'Hubert Aquin à un *faire dire* violent qui montre les rapports de force entre hommes et femmes. Cette question de bavardage, en se liant au besoin de *faire parler* la femme, nous sensibilise à toute parole obtenue par une force extérieure.

Il y a donc une méfiance profonde qui s'exprime dans la parole masculine face à tout ce que voudra dire, ou surtout *ne pas dire*, la femme. Alors que, dans son «Éloge du bavardage», Suzanne Lamy affirme qu'il n'y a jamais «obligation de tout dire⁵⁹» — obligation impossible selon les lois de la physique et de la pragmatique (sans parler du problème de l'éthique interpersonnelle) —, les «héros» de *Trou de mémoire*, comme ceux d'autres romans d'Aquin, ne peuvent tolérer le moindre silence autour des activités des femmes. Ils doivent absolument tout savoir, jusque dans les détails les plus pénibles, à propos de tout ce qu'elles auraient fait pendant chaque seconde de la journée. Ces «héros» ne font que reproduire une vieille méfiance misogyne, attitude méprisante qui s'exprime dans la tendance historique à reléguer la parole féminine aux oubliettes de l'insignifiance. Comme nous le montrent encore Holenstein et Schindler, cette attitude se place toujours dans une situation ironiquement paradoxale. Ces derniers parlent, d'une part, d'un manuel russe du seizième siècle, le *Domostroi*, qui essaie de dicter dans les détails *tous* les thèmes permis aux femmes lors de leurs conversations entre amies, et ils nous font voir, d'autre part, que, tout au long de notre histoire, les hommes ont toujours eu peur que les femmes n'agissent sans leur écoute approbatrice. Selon ce manuel, «la femme doit dire explicitement à son mari tout ce qu'elle aurait dit en son absence, ce qui révèle la puissance d'une obsession selon laquelle chaque entretien engagé par la femme représente en fait un danger⁶⁰». Il est naturellement impossible de déclarer, d'une part, que

59. Suzanne Lamy, *op. cit.*, p. 23.

60. Pia Holenstein et Norbert Schindler, *loc. cit.*, p. 60. En allemand: «sie müsse dem Mann wörtlich aufsagen, was sie in seiner Abwesenheit geredet hätte: entlarvend von der Obsession gesteuert, daß eigentlich jedes Gespräch der Hausfrau eine Gefahr darstelle.»

toute parole féminine est insignifiante, c'est-à-dire du bavardage, et, d'autre part, que toute parole féminine est potentiellement dangereuse lorsqu'elle échappe à la vigilance de l'autorité.

La manie de tout faire raconter relève, bien entendu, d'un désir impossible. Puisque personne ne pourra tout dire à propos de quoi que ce soit, la manie ne peut jamais être satisfaite. Elle devient paranoïaque quand elle commence à faire croire qu'on aura toujours omis quelque chose de hautement significatif. Comme le parler bavard est toujours associé à l'oubli, *Trou de mémoire* lie explicitement le *faire parler* à la drogue qui fait tout oublier, ou qui fait croire plutôt que quelque chose a dû être oublié. Il faut toujours (faire) recommencer l'histoire en comblant toutes les lacunes qui s'ouvrent inévitablement. L'obsession, comme le bavardage, finit par s'alimenter elle-même. «Ghezso-Quénium cherche désespérément à connaître les détails sordides du viol. En proie à son propre délire, il en arrive à élaborer lui-même de multiples versions du récit⁶¹.» La moindre omission est toujours suspecte et nous voyons dès lors à quel point le fait de parler génère encore plus de paroles. Plus on parle, plus on omet, et plus on aura à expliquer les omissions dans ce que l'on vient de raconter. «J'ai besoin de tout savoir et, par le détail même, comment RR s'est fait violer» (*TM*, p. 197); «[Il] fallait qu'elle me raconte ce qui l'avait à ce point terrorisée.» (*TM*, p. 211) La manie de vouloir tout entendre relève d'une sorte de bavardage à l'envers: au lieu de tout dire, ces écouteurs bavards veulent tout *faire dire*. Ce viol impensable que RR n'arrive pas à décrire, et que Ghezso-Quénium n'arrive pas à comprendre, est nécessairement la faute de celle qui en aura toujours, consciemment ou non, omis les détails les plus importants. Plus le besoin de tout entendre augmente quand on entend quelque chose, plus on se sent catastrophé quand on ne détient pas tous les détails. La nécessité jamais consommée d'un nouveau commencement rejoue sans cesse une scène que personne ne peut connaître directement.

Un aspect de cette manie de faire tout raconter consiste justement à se convaincre que le «tout dire» qu'on extorque est absolument nécessaire. Celui qui veut tout entendre se comporte comme si c'était son plein droit de se faire dire ce que l'autre ne saurait même pas se dire à elle-même. Il fait comme si rien ne s'était passé quand, en fait, il dégrade l'intégrité de l'autre jusqu'à vouloir la tuer par sa curiosité toujours croissante. Évoquons un autre vieux rêve, celui dont parle Jean-Luc Nancy à propos du désir paradoxal de tout retrouver comme c'était avant, de pouvoir oublier les événements historiques qui ne nous réussissent pas⁶². Encore une fois, le paradoxal de ce désir se perçoit en ce que la femme est censée parler

61. Jacques Cardinal, *Le Roman de l'histoire*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1993, p. 157.

62. Jean-Luc Nancy, *L'Oubli de la philosophie*, Paris, Galilée, 1986.

dans l'insignifiance alors qu'elle doit en même temps donner la clef qui va calmer les esprits. Dans le même mouvement, la force qui veut faire parler cette vérité cachée finit par poser un grave danger, celui de tuer celle qui doit tout dire : « [L]e texte trouve sa fin dans la réitération de ce qui l'a soutenu depuis la première phrase. Il commence déjà mort, il finit en affirmant sa mort. La fin était déjà au commencement⁶³. » *Trou de mémoire* ne cesse de nous faire raconter l'histoire du lien inextricable entre la fin et le début, entre la mort et la (re)naissance, dans la mesure où le roman est dominé par une parole qui ne laisse jamais de tout reprendre. Le pouvoir de ce bavardage réside, à notre sens, dans les effets transformateurs impliqués par le simple fait de reprendre quelque chose comme si la dernière fois n'avait jamais eu lieu : « [L]a 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. » (*TM*, p. 85-86)

Retour vers l'origine

D'une certaine façon, bavarder revient à vouloir parler de l'origine du langage, début mystérieux qui reste nécessairement dans le domaine de l'oubli. Pour la théorie du langage en général, nous connaissons trop bien les apories des tentatives « savantes » qui partent à la recherche de l'origine du verbe, type d'enquête qui a été vite déclaré nul et non avenu par les enthousiastes du cercle linguistique de Saussure⁶⁴. Mais si un langage détourné, fort de ses utilisateurs les plus chevronnés, devait accepter sa propre incapacité à connaître ce qu'il oublie, c'est-à-dire ses propres débuts (« vraiment on ne sait plus quoi dire, ni par quel bout commencer » [*TM*, p. 59]), nous avons là le terrain très fertile où peut se cultiver le bavardage écrit. « Répondre à la question "Comment la parole a-t-elle commencé?" ce n'est rien d'autre que décrire comment elle recommence sans cesse, et projeter dans le temps historique (individuel ou collectif) un moment phénoménologique⁶⁵. » La pensée de Friedrich Schlegel sur la poésie n'est donc pas étrangère à notre propos : « Nous ne considérons pas l'origine du langage, de manière générale, comme quelque chose qui soit à situer en un point déterminé du temps, mais dans le sens où le langage ne cesse de naître, tout comme la création du monde se renouvelle à chaque instant⁶⁶. » Quant à *Trou de mémoire*, une telle multiplication des débuts s'apparente à une radicale impossibilité de connaître le début

63. Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 110.

64. Voir à ce propos H.R. Robins, *Ancient and Mediaeval Grammatical Theory*, Londres, Longmans, 1951, p. 8. L'importance de cette interdiction dans l'histoire de la linguistique est également évoquée par Marina Yaguello, *Les Fous du langage*, Paris, Seuil, 1984, p. 69.

65. Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 91.

66. Voir à ce propos Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 358.

tout court, et cette impossibilité se rattache au refus de reconnaître la fin. Alors que *Prochain Épisode* est le roman de la fausse fin⁶⁷, *Trou de mémoire* serait celui des faux débuts qui se multiplient. Il n'est pas jusqu'au fœtus de la fin du roman qui ne figure dans ce jeu symbolique d'un début qui va bientôt éclipser la fin imminente (qui n'en est pas vraiment une). Même le délire de Joan mourante nous fait croire que le fœtus est une image de la reprise infinie («allons refaire notre vie à Lagos (Lagosse...)» [TM, p. 99]).

Le bavardage écrit se laisserait donc décrire dans les termes du carnaval, là où «le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués⁶⁸». Suivant le rythme d'une temporalité autre, détournant le cours du temps vers un régime quasi cyclique, le carnavalesque, sous certains aspects, nous aide à concevoir les cadres sémantiques particuliers qu'impose le bavardage de l'écriture. Dans ces cadres, nous n'avons nullement la prose classique qui avance droit devant soi, la *prosa oratio*⁶⁹, mais nous nous dotons d'exemples parfaits d'une «procrastination narrative⁷⁰» qui non seulement remet à plus tard ce qu'elle ne saurait de toute façon éviter et qui de plus structure un texte qui semble vouloir tourner en rond. «Je ne vais nulle part, sans doute parce que tout est fini; je suis, moi plus que tout, fini, absolument fini, en proie à cette obsession de la finition irrémédiable.» (TM, p. 49)

Dans cette production bavarde du recommencement, les fins manquantes et les débuts sans cesse multipliés sont tous significatifs, tout comme l'est la relation inverse qui consiste à multiplier des fins afin de compenser l'impuissance à démarrer: comment ne pas penser à ceux qui sont «incapables de se rappeler le premier mot de la première ligne du drame visqueux qui, faute de commencer, ne finira jamais» (TM, p. 58)? On voit partout ces liens étroits entre les fins et les débuts: «Joan est morte, mais cela n'est qu'un début» (TM, p. 59-60); ou encore: «Ils ne reconnaissent même pas le lieu dramatique et sont incapables de se rappeler le premier mot de la première ligne du drame visqueux qui, faute de commencer, ne finira jamais.» (TM, p. 58)⁷¹ C'est une problématique qui se décèle à plusieurs endroits de l'écriture aquinienne, à la fois dans ses romans et dans ses écrits privés: «[L]e retour est le but secret du départ. Mais je continue, le départ est un retour anticipé⁷².» La multiplica-

67. Louis Hébert, *loc. cit.*, p. 114.

68. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 316. Le carnavalesque semble toujours confondre la fin et le début — «le roi est mort, vive le roi».

69. Voir à ce propos Jeffrey Kittay et Wlad Godzich, *The Emergence of Prose*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, p. 192-193.

70. Louis Hébert, *loc. cit.*, p. 117.

71. Propos cités par André Lamontagne, *op. cit.*, p. 118-119.

72. Hubert Aquin, «Cher lecteur», *Mélanges littéraires I*, *op. cit.*, p. 274.

tion des débuts, sous forme de projets, est un trait remarquable de toute sa carrière d'écrivain et la manie d'esquisser toujours de nouveaux plans caractérise sa façon de travailler. Déjà, en 1948, il écrit cette phrase qui souligne un élément au centre de son écriture: «À dix-huit ans, je n'ai presque rien enfanté que des projets⁷³.»

Si Hubert Aquin sent souvent le besoin de tout recommencer, aucun acte qui répète un élément du passé ne sait reprendre tout ce qu'il y a de mémorable. Qu'il n'y ait justement aucune répétition parfaite nous donne la preuve, selon Judith Butler, qu'«un "acte" équivaut toujours à une défaillance provisoire de la mémoire⁷⁴». Et si l'acte de *se souvenir de tout* est carrément impossible, celui de tout oublier l'est tout autant. Aucun des départs de *Trou de mémoire* n'est un parfait début dans la mesure où aucun des départs de ce roman ne semble pouvoir se rappeler la fin vers laquelle il devrait s'orienter.

Vu cette écriture tellement friande de débuts, nous commençons à nous méfier de tout début qui dirait vouloir se donner une fin. Et nous commençons également à ne plus faire confiance à toutes les fausses fins. «Nous avons toutes les raisons, dans le contexte de cette œuvre, de nous méfier de tout passage qui commence par annoncer une fin ("Ce furent ses dernières paroles" [TM, p. 233]) et qui prétend avoir une perspective finale⁷⁵.» Tous les débuts, comme toutes les fins, semblent vouloir imposer de multiples perspectives à partir desquelles nous pourrions essayer de réinterpréter ce que nous venons de lire. Comme d'autres critiques, Rosmarin Heidenreich voit dans ce problème une lutte entre de multiples cadres et des focalisations diverses. Ce qu'il faut retenir de la lecture de Heidenreich, c'est qu'il s'agit là moins d'un jeu ludique que d'une lutte où une deuxième perspective en fait taire une autre⁷⁶. La possibilité infiniment renouvelable d'ajouter encore une autre perspective équivaut à la «liberté pour tout participant de soulever "juste une autre petite idée", d'engager de nouvelles voies inattendues⁷⁷». La poétique du recommencement dans

73. Hubert Aquin, «Une pensée pour l'art», *ibid.*, p. 24.

74. Judith Butler, *Bodies that Matter*, Londres, Routledge, 1993, p. 244, n. 7. En anglais: «an "act" is always a provisional failure of memory.»

75. Winfried Siemerling, *op. cit.*, p. 104. En anglais: «But we have every reason, in the context of this work, to mistrust any passage that begins with the announcement of an end ("Ce furent ses dernières paroles" [p. 201]), and claims a final perspective.»

76. Rosmarin Heidenreich, «Aspects of Indeterminacy in Hubert Aquin's *Trou de mémoire*», Robert Kroetsch and Reingard M. Nischik (dir.), *Gaining Ground: European Critics on Canadian Literature*, Edmonton, NeWest Press, 1995, p. 49.

77. Steven G. Crowell, «Dialogue and Text: Re-marking the Difference», Tullio Maranhão (dir.), *The Interpretation of Dialogue*, University of Chicago Press, 1990, p. 348. En anglais: «freedom of either participant to raise "just one more point", to happen into new and unexpected paths.» C'est, bien entendu, la notion de «mot avec échappatoire» dont parle Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 301-302.

Trou de mémoire est souvent traduite par la volonté de marier le changement de perspectives à l'ajout de nouveaux termes :

[Elle n'a pas cessé de monologuer comme un anglican pacifiste, elle n'en finit plus de me faire part de nos projets d'amour et de préférer des dernières paroles que d'autres, plus finales encore, rendaient antépénultièmes et ainsi de suite, ce qui n'est pas conforme au mutisme des Anglais. (*TM*, p. 96)]

Tout narrateur veut avoir le dernier mot, mais tout bavard craint ce même mot car, pour une créature de la parole, le silence équivaut à la mort. Le besoin de tout recontextualiser, la manie de tout recommencer, la tendance à oublier la fin, tout cela s'inscrit dans un va-et-vient constant entre le goût du fragment et la croyance illusoire en la totalisation. Il est question à la fois de l'enfermement et de l'oubli des limites.

Vers l'écriture

Le bavardage est surtout une notion relationnelle qui n'a pas de substance propre. Notion qui tire son sens d'une activité relationnelle, le bavardage agit à la fois sur celui qui doit l'écouter et sur ceux qui accusent les autres de bavarder. Produit d'une relation bizarre entre locuteur et allocutaire, le bavardage agit sur l'allocutaire comme si ce dernier n'était qu'un objet. Nous pourrions dans un premier temps dire que le bavardage serait « une rhétorique qui fait du "prochain" l'occasion, la chance, sinon le temps performatif de sa cause⁷⁸ ».

Il est toujours question de ne pas savoir céder la parole, de ne pas vouloir écouter l'autre, et cela, pour ne pas mourir discursivement. L'allocutaire est intéressant, non pas à cause de son humanité mais pour ses gestes, ses hochements de tête, ses expressions de compréhension. Incarnant le tout petit mouvement de la tête dont parle Kleist⁷⁹, l'allocutaire de ce discours n'est souvent pas plus que ce geste d'approbation : l'autre du discours bavard est déshumanisé, objectivé, interchangeable. Le bavard n'a ni le temps ni l'envie d'attendre que l'autre se présente dans son humanité la plus surprenante, lui seul est digne de notre patience : « Bavarder n'est donc jamais simplement parler trop, c'est ne plus savoir *demeurer en cette écoute* et en cette attente⁸⁰. » Le bavardage de *Trou de mémoire* est doublement nuisible pour tous ceux qui l'affrontent : d'abord

78. Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 32.

79. Heinrich von Kleist, *loc. cit.*, p. 454. « Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht, und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben. » (Pour tous ceux qui parlent, il y a une source formidable d'enthousiasme qui se trouve dans le visage humain situé devant eux. Un regard qui nous fait comprendre que notre idée à moitié exprimée a déjà été saisie nous donne souvent l'expression qui manquait pour toute l'autre moitié de cette idée.)

80. Chirpaz, *op. cit.*, p. 176.

il déshumanise la personne à qui il s'adresse et ensuite il humilie celles qui doivent tout dire.

Le propre de l'écriture est d'appeler la participation des lecteurs, alors que la fonction du bavardage écrit est de générer des lecteurs d'une autre sorte. Comme le bavardage génère toujours un excès de langage, toujours du langage en plus, l'écriture bavarde produit toujours des lectures en plus. C'est là sans doute le rôle de la « mémoire des œuvres⁸¹ », le propre de la littérature étant de faire écrire encore d'autres choses à son endroit. Jouets d'un recommencement sans cesse repris, participant à une écriture dont le but est toujours d'en dire plus long, nous voyons le rôle de lecteurs bavards que génère *Trou de mémoire*. Obligés de produire toujours plus de lectures, de recommencer ce que nous n'avons jamais convenablement terminé, nous sommes condamnés à ne jamais nous satisfaire de la lecture que nous venons de faire et de nous rendre à une écriture bavarde. Nous occuperons en effet une place intenable, celle qui consiste à vouloir, comme le maniaque voulant tout entendre, tout faire dire au texte. Face à des lecteurs bavards, le texte n'aura pas le droit de se taire.

81. Voir Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.