

LES MAUX CERTAINEMENT FICTIFS  
D'HUBERT AQUIN ET D'HERVÉ GUIBERT :

La contamination et le postmodernisme dans  
*Trou de mémoire et À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

by

DARCY CULLEN

M.A., University of British Columbia, 2000

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
DEPARTMENT OF FRENCH, HISPANIC AND ITALIAN STUDIES

We accept this thesis as conforming  
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April 2000  
© Darcy Cullen

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French, Hispanic and Italian Studies

The University of British Columbia  
Vancouver, Canada

Date 28 April 2000

## Abstrait

Dans cette étude, j'examine le rôle de la contamination dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert ainsi que les aspects postmodernes de ces deux romans.

Le premier chapitre situe mon projet dans le courant postmoderne. J'y décris d'abord le rapport entre la modernité, le modernisme et le postmodernisme. Je trace ensuite les réflexions de Jean-François Lyotard sur la « condition postmoderne ». Enfin, j'introduis les effets de contamination qui se manifestent dans cette littérature.

Le deuxième chapitre porte sur *Trou de mémoire* et soulève la question identitaire, ce qui entraîne une discussion sur les notions d'hybridité et de métamorphose. J'examine les formes et les fonctions de l'interdiscursivité et de l'intertextualité.

Dans le troisième chapitre, j'explore le rôle de la contamination aux niveaux formel et thématique dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Je fais appel à Michel Foucault en considérant les rapports de force qui se développent dans ce roman.

Enfin, ayant complété cette exploration des deux romans par le biais du postmodernisme, je conclus que la contamination produit une écriture de l'incertitude.

## Table des matières

**Introduction / 1**

**Chapitre 1 : Contextualisation**

Modernité, modernisme et postmodernisme / 5  
Destruction des grands discours de légitimation / 8  
L'écriture schizophrénique / 11  
L'anamnèse / 14  
Intertextualité et contamination / 16

**Chapitre 2 : Postmodernisme et contamination dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin**

Hybridité et glissements identitaires / 21  
« Le récit délirant du pharmacien crypto-révolutionnaire » / 28  
Objectivité et subjectivité / 32  
Polyphonie : convergence et contestation / 37  
S'abîmer dans la décomposition / 39  
Brecht et le trou de mémoire / 43  
Narcissisme et profanation / 48

**Chapitre 3 : Postmodernisme et contamination dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert**

Le thème de la maladie / 56  
« la bête qu'on a en soi » / 58  
L'envahissement médical / 61  
L'Art et le Vécu / 67  
Une écriture contaminée / 71  
Quelques notes sur l'intertextualité / 76  
L'incertitude / 79

**Conclusion / 84**

**Ouvrages cités / 90**

## Introduction

Dans cette étude, je propose d'explorer le rôle de la contamination qui s'élabore dans le processus d'argumentation du postmodernisme. J'ai choisi d'examiner les stratégies contestataires de la littérature postmoderne dans un corpus de deux textes très différents : *Trou de mémoire* de Hubert Aquin, roman publié au Québec en 1968, qui aborde la question du déterminisme culturel et la problématique de la légitimation dans un contexte de décolonisation ; et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* de Hervé Guibert, écrivain français. Ce livre, publié en 1990, porte sur la maladie et l'écriture en dépeignant un portrait personnel des effets du sida. Bien que ces données générales signalent un vaste écart entre les deux, ces livres se ressemblent par maints traits qui feront l'objet de notre étude.

C'est d'emblée la forme qui les rend comparables : tous les deux sont écrits à la première personne du singulier et entament une biographie sur le mode fictif. *La petite histoire* remplace l'Histoire grand h : chez Aquin, la lutte socio-politique est analysée sur un plan microscopique qui montre que la version officielle, ou macroscopique, ne reflète pas l'expérience de l'individu. Chez Guibert, le récit de l'individu marque le retour du « je ». Il explore le sida d'un point de vue qui ne prétend aucunement à la neutralité. La mise en scène d'un sujet écrivant sert à transmettre les préoccupations techniques du narrateur-auteur. En sus de leur nature autoréférentielle, chacun des romans favorise des stratégies d'écriture qui attestent sa qualité postmoderne tant au niveau formel qu'au niveau thématique, ce qui nous mène au prochain critère qui a motivé mon choix. Écrivant selon le principe d'hétérogénéité, lequel rend possible la mobilité ainsi que la mutabilité, Aquin et Guibert dérangent la narration linéaire des événements et opèrent une fragmentation diégétique ; dans un esprit de subversion ils dérogent aux conventions littéraires traditionnelles. Enfin, les deux œuvres sont orientées vers la problématique de l'identité et les mécanismes de la contamination. L'empoisonnement, l'infection, l'envahissement ou l'invasion – en d'autres mots la contamination *uni-directionnelle* – sont suivis par une contamination *réciproque* où ce sont les notions d'hybridité,

d'altérité, d'interpénétration et de dédoublement qui sont accentuées. Les effets de la contamination se répercutent non seulement dans le domaine de l'identité mais également dans la forme : il est question, dans ces romans de transcodage, de croisement générique et d'intertextualité.

Comme on le constatera dans les chapitres qui suivent, l'intertextualité comprend trois étapes : la contamination (l'introduction d'un élément extérieur à l'œuvre) ; la réaction, le plus souvent une mutation, de l'organisme et de l'intrus/l'invité ; et enfin, le métissage textuel qui en résulte. La forme reflète ainsi le contenu, qui thématise la double identité, la susceptibilité à la mutation et à la maladie. Je vais tenter dans cette étude de démontrer comment ces deux romans thématisent l'interaction d'éléments distincts, et développent une esthétique de la contamination.

Le postmodernisme se caractérise avant tout par son incrédulité ou son scepticisme à l'égard des Idéologies et des grands récits de légitimation. Les concepts de Vérité, de Stabilité et d'Authenticité sont remis en cause. C'est pourquoi on retrouve une favorisation du leurre, de la mobilité et de l'artifice. La littérature postmoderne se donne donc comme but de subvertir l'ordre hiérarchique des savoirs et de déconstruire les structures traditionnelles afin de révéler la mobilité des éléments d'un système. Ce rejet de la fixité des positions entraîne d'importantes conséquences. D'abord, la mobilité des positions (ou des rôles) influence la notion d'identité en soulignant son caractère changeant, hybride ou dédoublé. Deuxièmement, la rupture de l'ordre établi participe à la réfutation du binarisme et met l'accent sur l'espace entre les deux pôles, sur l'entre-deux des oppositions. C'est dans cette zone floue de contamination réciproque qu'on retrouve l'hétérogénéité, la pluralité, et c'est ici où a lieu la lutte pour l'équivalence des rapports.

Mon mémoire se divise en trois parties. Dans le premier chapitre, je vise à fournir un contexte au postmodernisme et à cerner les caractéristiques et les enjeux de la littérature postmoderne. Puisque le modernisme et le postmodernisme sont intimement liés (c'est bien le *postmodernisme*), j'évoquerai le rapport entre les deux mais, pour des raisons pratiques, sans entrer dans le détail. Lorsque je me réfère au modernisme de façon générale, je ne suggère point qu'il s'agit d' « une tendance littéraire homogène » (Hoek 35) ; le modernisme regroupe une multiplicité

de manifestations, qui dépassent le champ de cette étude ; je me limiterai ici à fournir des exemples pour qualifier les traits modernistes mentionnés.

La division que je trace entre les deux courants est, par ailleurs, artificielle. Il s'agit de poser des repères. Il y a enchevêtrement entre le modernisme et le postmodernisme : les deux réagissent contre les valeurs de la modernité (Ordre, raison, logique, progrès) et contre l'incarnation littéraire de cet épistémé, le Réalisme. Quant au nouveau roman, celui-ci manifeste maints traits esthétiques et stylistiques que l'on retrouve à la fois dans le roman moderne et postmoderne: autoréférentialité, délinéarisation des événements narratifs, fragmentation du personnage et désordre spatio-temporel, pour n'en citer que quelques uns. Enfin, la démarcation entre le postmodernisme et le modernisme produit, au bout du compte, une abondance d'exceptions, d'où l'indécidabilité qui entoure ces courants.

Je vais m'appuyer sur les écrits de Jean-François Lyotard, philosophe, et de Guy Scarpetta, écrivain. Alors que le premier dégage du postmodernisme l'hétérogénéité des savoirs et la fin des grands récits de légitimation, Scarpetta « donne de précieux outils d'analyse aux chercheurs intéressés par des questions esthétiques et formelles en situant le postmodernisme dans l'impureté des formes et des contenus et dans les manifestations d'art et de pensée hybrides » (« Le Postmoderne québécois » 79). J'ai également recours à Michel Foucault et à sa définition du pouvoir. Il m'importe de mentionner que celui-ci travaille dans le domaine des abstractions et s'intéresse aux « rapports de force » qui déterminent les structures institutionnelles ; par opposition, Aquin et Guibert visent l'individu ; l'application du modèle foucauldien de pouvoir accentue la complexité du réseau social pour rejeter le binarisme.

Dans les chapitres 2 et 3 j'entreprends l'analyse de chacun des romans à la lumière des élucidations de la première partie. J'y traite des points suivants : le thème de la contamination, le croisement des codes discursifs, la fonction de l'intertextualité, le rapport à l'Autre et la distinction entre l'art et le vécu. Ces chapitres d'« application » ne sont point spéculaires : bien que les procédés mentionnés ci-dessus soient à l'œuvre et dans *Trou de mémoire* et dans *l'Ami*, la structure

des chapitres diverge pour tenir compte des différences profondes entre les deux romans.

## Chapitre 1 : Contextualisation

### Modernité, modernisme et postmodernisme

Le modernisme est né en réaction à certaines déficiences de la modernité, c'est-à-dire le but rationaliste des Lumières qui cherche la liberté de l'individu dans le savoir : « *Modernism* is the name of an aesthetic movement inside modernity, yet one that sees itself as counteracting certain negative aspects of modernity [...] » (Berman viii). Les progrès technologiques et les transformations sociales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle entraînent une confiance dans les notions de progrès et d'évolution sociale. La modernité manifeste une valorisation du raisonnement logique et insiste sur le fait que le monde évolue, par une progression linéaire, grâce aux avancements technologiques et aux méthodes d'analyse scientifiques. On croit que la nature est un système ordonné et que tout peut être calculé et compris en appliquant (uniquement) les principes d'un savoir rationaliste :

Human rationality will predominate, subordinating irrationality, custom, and superstition, with the efficacy to plan for and attain progressive improvement in all social institutions through the free exercise of will. (Berman 3).

La Première Guerre mondiale a suscité le doute face à cette idée de « progressive improvement ». L'anarchie marque la fin de cette période optimiste et la ruine de la certitude que la raison assurerait l'évolution progressive de l'humanité. La rupture avec la morale bourgeoise, inévitable à présent, est accompagnée par un sentiment de malaise et un désir de résoudre les problèmes de la modernité. Le modernisme, sans renoncer complètement aux valeurs modernes, tient compte du fait qu'on ne peut supprimer les forces de l'irrationnel ni la faille humaine. Pour obtenir un portrait plus fidèle de la réalité, il faut donc considérer les éléments glissants qui, ne se rangeant pas du côté de l'intellect, échappent à la modernité : « notions of intuition, inspiration, and imagination [...] seem to validate the possibility of transcendence and to provide some verification that empiricism alone cannot provide a complete understanding of the world. » (Berman 3). Le

discours rationnel et logique de la science n'est pas réfuté mais est considéré insuffisant, ne pouvant offrir qu'une vision partielle du monde. C'est en y joignant l'intuition, l'instinct et la mythologie que les modernes espèrent réintégrer ce que la modernité avait délaissé dans sa recherche des idéaux bourgeois d'ordre et de sécurité. Comme exemple, on peut mentionner *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide où celui-ci dévalorise « les schémas culturels (famille, religion, justice, cercles littéraires) ainsi que des formes narratives préconçues » (Boros Azzi 118) et dénonce « le mensonge patenté de la société bourgeoise et de la fausse littérature qui la réfléchit » (ibid. 118). Ce roman reflète la perte de confiance dans ces structures sociales et dans les conventions qui, selon Gide, font obstacle à l'expression de l'être profond authentique. Il met en lumière la divergence entre les fausses apparences et les sentiments ou motifs *véritables* des individus. Il se fixe, par conséquent, sur l'instinct, le désir et l'émotion, lesquels influencent les perceptions des personnages, et entraînent des versions ou des interprétations variées des événements et/ou situations. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide multiplie les points de vue et accentue la fonction des forces irrationnelles de l'inconscient. Il s'ensuit que l'idée d'objectivité est minée, cependant qu'un sens de Vérité, manifeste dans la préoccupation du moi authentique et le désir de sincérité (« Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut », Gide 251), est maintenu. D'ailleurs, Gide (comme Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*) veut écrire un roman *pur*,<sup>1</sup> c'est-à-dire un roman qui n'agit pas dans l'intérêt de la bourgeoisie mais dans l'intérêt de l'artiste. Ainsi, les buts de l'écrivain seraient purement esthétiques (forme, technique, style, etc.).

Passer du modernisme au postmodernisme semblerait, au premier aperçu, une tâche assez simple. Par contre, ce préfixe « post », qui sous-entend une progression linéaire et une démarcation claire entre les deux courants, est considéré inadéquat ou du moins trompeur car la périodisation a

---

<sup>1</sup> Pour Édouard, il s'agit de « [d]épouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguères, débarrasse la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. [...] Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman *pur* (et en art, comme partout, la pureté seule m'importe) ait à s'en occuper. » (93)

été jugée problématique pour les distinguer<sup>2</sup> malgré que la critique nord-américaine se permette, pour des raisons pratiques, de faire une division générale entre la première et la deuxième moitié du vingtième siècle :

Dans le domaine des études littéraires, on s'entend généralement pour dire que le postmodernisme, dans les années cinquante, succède à la phase moderniste, dont les points de repère seraient la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle et la Seconde Guerre mondiale. (*Les Mots des autres* 248)

C'est toutefois le propre du postmodernisme que de refuser la classification stable, l'identification fixe. Il n'est donc pas surprenant que, parmi la critique, « d'aucuns voient dans le postmodernisme un prolongement de l'esthétique « moderne » alors que d'autres perçoivent un rapport en terme de rupture : rupture formelle, épistémique et idéologique. » (*Moments postmodernes* 10). Bien que ce soit réducteur de le faire, il est possible de caractériser le modernisme par son attitude d'incrédulité face au projet de la modernité. Tandis que le roman moderniste tente de tempérer la modernité, de corriger les faiblesses qui ont émergé, le roman postmoderne *réfute* les systèmes de valeurs modernistes qui présentent les « vérités universelles » (*La Condition postmoderne* 105). Cependant, certains critiques littéraires interprètent ce refus plutôt comme une étape inévitable qui pousse à l'extrême le doute et le désillusionnement caractéristiques du modernisme. En cela, le modernisme et le postmodernisme constitueraient deux phases d'une même réaction contre la modernité et contre la littérature réaliste :

C'est le système de valeurs, provenant du Réalisme, qui est mis en question dans le Modernisme comme dans le Postmodernisme, mais dans les deux cas d'une manière différente : doute et recherche dans le Modernisme, abandon dans le Postmodernisme. (Hoek 42)

---

<sup>2</sup> *Moments postmodernes*, 10.

C'est cet abandon qu'il nous faut retenir, car il rend moins saisissables les nuances du programme postmoderniste : l'écrivain postmoderne n'embrasse aucune idéologie et se donne comme but de déstabiliser « other theories and their pretensions to truth [rather] than setting up a positive theory of its own. » (Sim 13).

Le débat se poursuit toujours mais il n'est pas dans mon intention ici d'entamer une discussion comparatiste entre le modernisme et le postmodernisme, ni de m'attarder sur l'historique du mot, aspect fort intéressant mais qui envahirait ce mémoire si je me permettais une telle digression. Ma tentative de définir le « postmoderne », ce mot si « élastique »<sup>3</sup>, réside plutôt dans une exploration des caractéristiques qui permettent à la critique de rassembler des œuvres très distinctes sous une même rubrique. Ce qui m'intéresse également, c'est la façon dont cette écriture est manifestement symptomatique.

#### Destruction des grands discours de légitimation

Au Québec, de même qu'en France<sup>4</sup>, le roman postmoderne incarne la réfutation de ce que Jean-François Lyotard appelle les « métarécits », c'est-à-dire les théories, ou les systèmes explicatifs, qui prétendent à une vérité universelle et légitiment ou authentifient les discours scientifique, politique, philosophique, historique, esthétique, etc. Selon la théorie lyotardienne, un *événement* de crise motive un changement d'attitude dans la psyché sociale. Comme exemple de catalyseur du désillusionnement postmoderne, le philosophe français propose « Auschwitz » en demandant « [q]uelle sorte de pensée est capable de <relever>, au sens de *aufheben*, <Auschwitz> en le plaçant dans un processus général, empirique et même spéculatif, dirigé vers l'émancipation universelle » (*Le Postmoderne expliqué aux enfants* 123). À la suite de la Deuxième Guerre mondiale, il devient

---

<sup>3</sup> Ibid., 5.

<sup>4</sup> « Le discours postmoderne québécois est ainsi marqué par un lien étroit avec la pensée française, à la différence des postmodernismes américains et canadien-anglais, fortement influencés par les écrits de Jamieson, Hassan et Hutcheon. » (« Le Postmoderne québécois » 79)

impossible de croire à un projet d'émancipation sociale. Il est clair, aussi, que les développements technoscientifiques ne garantissent aucunement la libération de l'humanité mais peuvent, en fait, mener à la destruction, à la souffrance, au totalitarisme. En conséquence de ce réveil brutal, la quête de vérités universelles est abandonnée, les termes absolus sont tenus en suspicion.

En étendant ce scepticisme, Lyotard dénonce le récit global et s'attaque à l'Histoire. Il démontre en quoi « le discours de l'Histoire est non pas hé-gémonique et totalisant, mais subjectif, limité et soumis aux contraintes de la narration » (« Le Postmoderne québécois » 82). Du moment que l'Histoire, qui prétend à la Vérité absolue, se révèle n'être qu'une version des événements, la valeur des petites histoires est reconnue et une prolifération de points de vues variés en est le résultat. Ces « petits récits » s'avouent être partiels, incomplets, et instaurent ainsi une thématique de la pluralité dans l'œuvre postmoderne. Les multiples discours, ou codes, participent à un échange polyphonique et s'agencent selon des rapports de parallélisme et non pas selon un ordre hiérarchique de savoirs :

En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à l'information non complète, aux « fractas », aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu. *Et elle suggère un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme paralogie. (La Condition postmoderne 97 – c'est moi qui souligne)*

Contester les grands discours de légitimation fondés sur des valeurs stables et hiérarchisées en faveur d'un relativisme où « historical events, institutional practices, or cross-cultural relationships may [...] be seen as systems of signs to be deciphered and interpreted, rather than

realities to be recorded » (Jones 641), c'est avouer un désir de renverser l'ordre établi – voilà bien le programme du postmodernisme. La remise en cause des Idéologies empêche l'adhésion à une nouvelle idéologie puisque « le Postmodernisme reconnaît l'impossibilité de construire un modèle définitif du monde et une hiérarchie fixe des normes et valeurs » (Hoek 34). L'angoisse postmoderne résulte de l'absence de certitudes rassurantes.

Au niveau formel, la réfutation de la vérité logocentrique et de la hiérarchisation se manifeste par l'hétérogénéité des discours, des voix et des thèmes. Tandis que le roman traditionnel favorisait le narrateur omniscient, qui n'est que prétendument objectif, le roman postmoderne préfère le « je » comme voix narrative. En soulignant le caractère subjectif du récit, avouant qu'il s'agit d'une vision particulière du monde, ce « je » subvertit la notion d'autorité en contestant une vision globale et totalisante du monde. C'est d'abord dans le roman moderne qu'il apparaît. Chez Gide, par exemple, les limitations de la perspective dite « omnisciente » émergent<sup>5</sup>. La « vision authentique et personnelle » (Hoek 32) qu'on retrouve dans le roman moderne suppose que le sujet possède une identité stable, une nature profonde, malgré la façade qu'il présente souvent à autrui. La nature, l'inconscient et l'art représentent, pour Gide, la vérité ; c'est le cas dans *Les Faux-Monnayeurs*, où les personnages, les diverses voix narratives, se caractérisent par cette dualité (ce qui illustre l'écart entre les pensées et les convenances) tout en demeurant relativement unifiés. Par opposition, le « sujet » dans le roman postmoderne ne présente pas une identité stable ; il se dissout, se dédouble ou se fragmente car on rejette l'existence d'un moi authentique. Dans les romans d'Alain Robbe-Grillet, par exemple, l'unité (physique ou psychique) des « personnages » est perdue de sorte que le lecteur se retrouve parmi des voix ou des images plutôt que des personnages. Qui plus est, ce « je » narratif, contradictoire, pluriel et mobile, décentralise le texte et désoriente parfois le lecteur. Il s'ensuit que la pluralité de perspectives crée une esthétique de l'instabilité et de l'indécidabilité.

La destruction des métarécits entraîne également le scepticisme à l'égard de l'avancement,

---

<sup>5</sup> Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur n'hésite pas à écrire : « J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine

ce qui a pour conséquence l'effondrement des concepts d'*antériorité* et de *postériorité*. Le refus de la notion de progrès incite l'écrivain postmoderne à renoncer à la chronologie linéaire. En dérangeant la séquence diachronique des événements, l'auteur refuse les liens de causalité qui sont le produit d'une pensée positiviste. Les règles spacio-temporelles qui gouvernent le roman traditionnel s'avèrent illusoires ou « périmées » (Robbe-Grillet) et sont remplacées par une structure permettant le désordre temporel et l'illogisme des espaces.

### L'écriture schizophrénique

On dit souvent, en évoquant Sarraute<sup>6</sup>, que l'ère postmoderne en est une de *souçon*. Cette méfiance à l'égard des institutions sociales se traduit parfois, dans le roman, en paranoïa, où l'autre représente une menace d'assimilation. Craignant l'engouffrement par un Autre, l'individu postmoderne demeure incrédule face à tout ce qui représente la stabilité et l'unicité puisque ces derniers sont synonymes de la conformité et de l'homogénéisation d'une société.

Le roman réaliste, produit littéraire de la modernité, met en scène un « héros du savoir [qui] travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle. » (*La Condition postmoderne* 7). Déjà dans le modernisme exprime-t-on une remise en cause des « notions périmées » (Robbe-Grillet) de personnage, d'intrigue, du continuum espace-temps.

Le postmodernisme se caractérisant par une attitude d'extrême incrédulité face aux métarécits, il n'est pas rare que le personnage du roman contemporain soupçonne les autorités de conspirer contre lui. Avec cette méfiance exagérée typique du paranoïaque, le « sujet » postmoderne prépare son propre complot contre eux (les autorités) pour se défendre :

Postmodernist writing reflects paranoid anxieties in many ways, including: the distrust of fixity, of being circumscribed to any one particular place or identity, the

---

a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter » (33).

<sup>6</sup> Nathalie Sarraute. *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1956.

conviction that society is conspiring against the individual, and the multiplication of self-made plots to counter the scheming of others. (Lewis 130)

Peu importe si sa peur d'être assimilé par un groupe plus puissant soit fondée sur du vrai ou non – suffit-il qu'il *croie* être menacé. Voulant garder sa propre identité, il se définit par rapport au groupe dominant en maintenant sa différence face à lui. Pour rester distinct et pour éviter de se faire assimiler, il doit d'abord accepter la désignation négative que le groupe dominant lui impose. De même, la littérature postmoderne désire se distancier de l'idéologie moderniste en refusant de se conformer aux règles traditionnelles. En abandonnant les valeurs du Réalisme et en favorisant le désordre et l'incohérence, le roman postmoderne – et par conséquent ses personnages – accepte d'être ce que le modèle traditionnel étiquette comme *malsain*.

Ce désir de distinction s'avère bien plus complexe, étant donné la structure hiérarchique des rapports. L'individu (ou le personnage) qui se veut différent ne se veut tout de même pas *moins que*, inférieur à l'autre. En fait, on a observé que le dominé s'identifie à son agresseur, ou plus précisément, au pouvoir que celui-ci détient. Dans son historique de la représentation de la maladie, *Illness and Representation*, Sander Gilman fait appel à une des études d'Anna Freud, psychanalyste et fille de Sigmund, où elle observe le comportement d'enfants juifs réfugiés en Angleterre :

Anna Freud observed this pattern of action among the Jewish children evacuated to her London clinic during World War II when they played Nazis and Jews. All of the children identified with the power of the aggressor as an apotropaic gesture to preserve their own sense of power. [...] Individuals who internalize such images projected by the dominant society must respond to this type of self-stereotyping. [...] Thus whenever an individual accepts the charge of being different, he or she also accepts all of the negative associations that accompany that image. (6)

Cette double identification (l'intériorisation de l'autre dans le but de préserver sa différence) paraît

paradoxe mais s'explique par le désir de la victime d'avoir le même statut que son agresseur, d'être à la fois différente de et égale aux autres membres de la société. Cependant, ce genre de dédoublement, où il est question d'absorber celui qui nous menace, s'avère être également un signe de la schizophrénie, qui signifie littéralement *fendre l'esprit*.

Le roman qui renonce aux normes de la littérature, qui, disons, se veut « malade » selon les critères traditionnels, pourrait être considéré schizophrénique étant donné que cette maladie se caractérise avant tout par une manifestation linguistique: « The representation of altered communicative states became the key for an insight into the disease. » (Gilman 217). D'ailleurs, Jacques Lacan déclare que cette psychose « emerges from the failure of the infant to accede fully into the realm of speech and language » (Jameson 118). Ce qui résulte de cette faillite, c'est un discours marqué par « « flights of ideas, self-reference, neologisms and idiosyncratic associations » » (Gilman 233) puisque les rapports entre éléments linguistiques (signifié/signifiant) se désintègrent, ne laissant place qu'à des agencements désordonnés de mots et de phrases. Ainsi dépourvu de continuité logique – à cause du déplacement des éléments séquentiels – le discours schizophrénique n'obéit pas aux lois de la causalité et modifie la temporalité, créant l'incohérence. Dans le récit postmoderne cette discohérence est produite par l'abondance de néologismes<sup>7</sup>, une chronologie alinéaire, le rejet des liens logico-positivistes et, enfin, par des glissements de sens.

Le patient schizophrénique peut croire être l'individu qui occupe une position d'autorité : « It is well known that schizophrenics often confuse fact and fantasy in their delusions. The patient who thinks he is Jesus Christ manifests a typical symptom of the illness. » (Lewis 132). Cette division de la personnalité déclenche un processus de désagrégation, sans pour autant nuire au fonctionnement de la personne. La fragmentation de l'individu contribue au refus d'unicité et à la valorisation de l'hétérogénéité (par la pluralité des voix). Pluriel, contradictoire, dédoublé, le personnage dans le roman postmoderne ne ressemble en rien au héros du roman réaliste. Outre le

dédoulement des personnages (« thinking from the point of view of the other », Culler 1381) cette fragmentation identitaire est dépeinte à l'aide de personnages à caractère dispersé, de personnages qui se chevauchent ou qui subissent des mutations et des transformations qui rendent difficile le travail d'identification et de synthèse. Le consensus demeure « horizon » comme le dit Lyotard ; c'est par le dissentiment et la paralogie que le dialogisme postmoderne s'accomplit.

En se disant schizophrénique – *malade, aliénée* – l'écriture postmoderne donne la parole à l'aliéné, intègre ce qui avait été exclu par le système hiérarchique traditionnel. Elle ne veut pas *guérir* puisque cela impliquerait devenir sain selon les critères traditionnels. Pour préserver sa différence, le récit postmoderne ouvre sur la pluralité par le dissentiment et se définit en s'opposant au système établi.

### L'anamnèse

Dans *le Postmoderne expliqué aux enfants*, Lyotard parle brièvement du procédé d'anamnèse, un mot emprunté à la psychanalyse qui signifie l'évocation volontaire du passé dans l'espoir que l'analyse de celui-ci puisse éclairer une question ou « élaborer [un] trouble présent » (125). Lyotard explique que le désir de faire rupture avec le passé en tentant de l'oublier est équivalent au refoulement, ce qui mène inévitablement à la répétition du passé tandis que le but recherché serait celui de le *dépasser*. Pour éviter le « retour du refoulé » il faut inviter, consciemment, le passé dans le présent. Je dois bifurquer ici de la perspective de Lyotard, car la répétition (et le cercle vicieux) joue un rôle important dans l'esthétique postmoderne. Je retiens pourtant cette notion d'anamnèse : l'évocation *volontaire* ou la reprise *consciente* du passé.

Le roman qui fait preuve d'anamnèse doit donc s'analyser en évoquant, par association libre, des situations passées. D'abord, l'analyse de soi se traduit, en termes littéraires, en autoréflexivité. On retrouve dans plusieurs romans postmodernes, y inclut *Trou de mémoire* et *l'Ami*, une

---

<sup>7</sup> C'est bien le cas dans *Trou de mémoire* ; l'édition critique inclut un glossaire.

thématisation du procès narratif et un dévoilement des procédés littéraires :

Quant à l'autoreprésentation, elle n'est plus celle du langage, comme dans le modernisme, mais plutôt celle de la littérature. [...] Le texte postmoderniste va peaufiner l'autoréflexivité moderniste en délaissant l'autocircularité du sens au profit de la thématization du procès narratif (exceptionnellement présente dans certains nouveaux romans), en exhibant sa fonction de transformation d'autres textes et en dévoilant la relation qu'il entretient avec le lecteur. (*Les Mots des autres* 257)

Janet Paterson attribue à l'autoréflexivité un pouvoir de création ainsi que de destruction, mettant en relief, non seulement la subversion de « l'illusion référentielle » (*Moments postmodernes*, 38) mais aussi l'effet de rupture fondamental au postmodernisme :

Qui plus est, si d'un côté l'autoreprésentation permet une productivité au niveau de l'écriture, il n'en reste pas moins qu'elle brise l'unité du texte, qu'elle en dérange la logique interne et qu'elle abîme littéralement certains niveaux de signification. Mais n'y aurait-il pas là un lieu de sens ? (36)

Deuxièmement, il faut considérer l'évocation du passé dans l'écriture. Cette évocation se veut critique – elle commente son passé, raison pour laquelle Lyotard affirme que

le « post- » de « postmoderne » ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en « ana- », un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagorie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial ». (*Le Postmoderne expliqué aux enfants* 126)

La reprise consciente d'instantanés passés se complète dans un bricolage intertextuel typiquement postmoderne. En désacralisant et en recontextualisant des bribes de textes, on accomplit l'association libre d'idées. Par conséquent, le processus d'anamnèse pourrait être perçu comme

modèle structurant de la littérature postmoderne.

### Intertextualité et contamination

Le rôle de l'intertextualité dans la construction postmoderne est d'une importance irréfutable. D'abord, elle contribue à la fragmentation du texte ; de plus, elle implique nécessairement la pluralité des voix en absorbant des fragments de multiples textes ; enfin, elle cerne le caractère artificiel de la littérature : « [intertextuality] alerts one to the artifice of literature, the special conventions and interpretive operations on which it is based ; and it makes one particularly sensitive to the special referentiality of literary works » (Culler 1383).

La poétique intertextuelle a bien sûr toujours existé, « mais en tant qu'elle participe d'une représentation particulière de la réalité, d'une autoréflexivité de la littérature et du texte littéraire, et qu'elle se pose explicitement comme palliatif à l'épuisement des formes et des sujets narratifs dans l'élaboration d'un type de fiction qu'on appelle « postmoderne », elle constitue un phénomène particulier à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle littéraire. » (*Les Mots des autres* 250). Des variantes du mot qui, « grâce surtout aux travaux de Kristeva et de Riffaterre [...] en est venu à dénoter un phénomène tout autre que celui de « source » ou d'« influence » » (*Moments postmodernes* 70), ont surgi au cours des quarante dernières années. Quoique le développement de l'intertextualité « révèle chez les uns d'une poétique génétique, chez les autres d'une esthétique de la réception ; chez les uns se place au centre d'une gnoséologie socio-historique où la littérature est immergée dans d'autres pratiques discursives [...] » (Angenot 103), il ne s'agit pas moins d'un processus transformationnel qui « tisse des liens entre les textes pour combiner ce qui est séparé dans l'ordre établi des discours. » (*Moments postmodernes* 71).

En quoi l'intertextualité contribue-t-elle au projet postmoderniste ? D'abord, l'utilisation de pratiques intertextuelles aide à « lutte[r] contre le mimétisme littéraire qui est partie intégrante de la littérature réaliste. » (*Les Mots des autres* 275). L'œuvre postmoderne, contestant la notion d'une vision globale et totalisante, met l'accent sur le fait qu'un texte est un carrefour de codes.

L'évocation d'un autre texte, la suggestion qu'une clef de lecture existe « ailleurs, c'est-à-dire, dans un intertexte », (Riffaterre 6) produit un effet de rupture

qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée. (Jenny 266)

La rupture signale le caractère artificiel de la littérature : toute littérature est « artificielle », mais la littérature postmoderne *souligne* cet aspect, donc accumule les intertextes pour rendre plus visible leur fonction perturbatrice. En s'accompagnant de l'autoréflexivité, cette rupture renforce la dimension *self-conscious* du texte en attirant l'attention sur « the special conventions and interpretive operations on which [literature] is based. » (Culler 1383). Là où le texte traditionnel tente de dissimuler les différences, d'effacer les frontières afin de créer un univers homogène, le texte contemporain attire l'attention sur son caractère fragmenté, en rendant visible les mécanismes de production et en affichant les limitations inhérentes aux règles traditionnelles de la littérature. D'ailleurs, l'aspect éclectique du roman postmoderne résulte de la coprésence de textes divers qui sont agencés tel un collage. La synthèse est réfutée grâce à « l'abondance et la visibilité de l'intertextualité » (*Moments postmodernes* 72) ce qui

leads one to think of a text as a dialogue with other texts, an act of absorption, parody, and criticism, rather than an autonomous artifact which harmoniously reconciles the possible attitudes towards a given problem (Culler, 1383)

Dès que le texte se révèle être un « amas de lexies », un bricolage de fragments qui refuse l'uni(cité), il cesse de constituer un système global et statique. Ainsi valorise-t-on, au plan formel,

l'altérité et la diversité. Comme l'explique Janet Paterson en résumant les positions de Gerald Graff, « une nouvelle légitimation [...] est mise en place, légitimation où il y a reconnaissance de l'hétéromorphie de jeux de langage et orientation vers une multiplicité d'argumentations » (*Moments postmodernes* 23).

Sans prétendre à l'exhaustivité, l'écrivain postmoderne tente d'inclure ce qui reste marginal dans le roman traditionnel, si ce n'est qu'en indiquant la marge, en se tournant vers elle momentanément. Il s'intéresse à l'« extérieur » du texte dans la mesure où ce dernier est un nœud où s'enchevêtrent une multitude de codes. L'intertextualité fait déborder le texte car elle signale toujours l'« ailleurs » : la présence de fragments implique nécessairement l'absence du tout et, en unissant un texte à un autre, on expose l'extérieur de l'œuvre. Comment mieux faire montre d'ouverture qu'en juxtaposant et en amalgamant des codes et des discours multiples ? Étant donné qu'« un code représente une collection de règles constructrice de la pensée dominante » (Dubois 4), l'accumulation d'éléments considérés incompatibles et contradictoires sert à subvertir l'ordre (hiérarchique) établi.

Dans son *Rapport sur le savoir*, Lyotard explique le processus d'exclusion implicite aux discours institutionnalisés :

une institution [...] requiert des contraintes [...]. Ces contraintes opèrent comme des filtres sur les puissances de discours, elles interrompent des connexions possibles sur les réseaux de communication : il y a des choses à ne pas dire. Et elles privilégient certaines classes d'énoncés [...] dont la prédominance caractérise le discours de l'institution : il y a des choses à dire et des manières de les dire. Ainsi, les énoncés de commandement dans les armées, de prières dans les églises, de dénotation dans les écoles, de narration dans les familles, d'interrogation dans les philosophies, de performativité dans les entreprises... (34)

L'entrecroisement exagéré de discours instaure des rapports en parallèle, tout en mettant en relief la mobilité des composantes textuelles. L'interdiscursivité gagne de l'importance au sein du postmodernisme « lorsqu'[un] discours est reconstitué à l'intérieur d'un texte littéraire et «entre en conflit» avec le contexte où il est appelé. Ce discours si fortement codé devient alors l'équivalent d'un texte [...] » (*Les Mots des autres* 35). Tout comme le surcodage de l'intertextualité, une accumulation ou une manifestation ostensible de discours hétérogènes accentue l'équivalence des textes et confère au roman un caractère *impur* :

Le modernisme du début du siècle visait, lui, à isoler la spécificité et la « pureté » des différents codes : peinture sans représentation, poésie sans anecdote, cinéma sans théâtralité, musique sans narration latente, architecture sans ornements, etc. Aujourd'hui, au contraire, période de confrontations, de contaminations, d'interrogations réciproques. (Scarpetta 34)

Il n'est pas rare, en fait, de retrouver plusieurs genres littéraires juxtaposés à l'intérieur d'un roman : biographie, essai, poème, etc. L'enchevêtrement des codes (l'emploi particulier de l'interdiscursivité et de l'intertextualité) devient ainsi un acte de contamination.

Le texte, selon Dubois, est « le produit d'un travail de reprise et de transformation qui met en jeu des éléments extérieurs à lui. » (4). L'introduction d'un fragment *autre* donne au texte un caractère hybride. Ces fragments, tout en formant une partie intégrale du roman, ont une source extérieure à l'œuvre encore qu'on ne puisse plus enlever les intertextes sans transformer le texte centreur. Comme un parasite et son hôte, un lien d'interdépendance est créé entre les deux. Le texte « cité » subit une transformation en s'introduisant dans le roman : « il ne parle plus, il est parlé. Il ne dénote plus, il connote. Il ne signifie plus pour son propre compte, il passe au statut de matériau. » (Jenny 267).

D'ailleurs, l'intertextualité dans le roman postmoderne n'est plus seulement un moyen de s'inscrire dans une tradition légitimante. Puisque « le regard intertextuel est [...] un regard critique »

(Jenny 260), il permet de commenter les conventions romanesques. Bien qu'il soit toujours possible d'exhiber son érudition et de faire valoir sa pensée en se servant d'intertextes comme appui, la reconnaissance de l'intertextualité en tant que « travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens » (Jenny 262) donne au texte centreur – à l'écrivain – la chance de manipuler et de transformer les textes antérieurs, de déplacer les sens, de désacraliser et démythier les romans précurseurs – raison pour laquelle Laurent Jenny affirme que « [l']intertextualité n'est plus un emprunt poli » (281).

Le texte centreur et le texte « cité » (évoqué) s'influencent réciproquement. Ils doivent se réaffirmer vis-à-vis de l'autre, redéfinir leur rôles, leurs fonctions (i.e. sources érudites, objet de critique, etc.) pour résister aux efforts de synthèse ou d'assimilation.

*Voilà soudain que tout n'est pas nécessaire  
et que tous les signes ne sont pas signifiants !*

Hubert Aquin, *Journal*

*Ainsi les parties de mon roman ne seront pas des  
parties d'un roman – mais des ensembles autistes,  
des chapitres schizophrènes réunis dans une même salle !*

Hubert Aquin, *Journal*

## **Chapitre 2 : Postmodernisme et contamination dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin**

Dans les pages qui suivent, je tenterai de montrer comment le thème de la contamination instaure un régime de pluralité et d'instabilité dans *Trou de mémoire*. En entraînant les notions de transformation et d'hybridité, elle met en valeur le thème de l'hétérogénéité et amorce une discussion sur le glissement identitaire. Elle permet, par ailleurs, d'illustrer la destruction de l'opposition binaire, une structure fondamentale de la pensée moderniste. Mais la contamination, se manifestant aux niveaux formels de par l'interdiscursivité et l'intertextualité, est également un élément *structurant* du roman. Ainsi la forme contribue-t-elle à la production de sens ; elle reflète, établie un parallèle avec le contenu du livre – ce qui est particulier au roman postmoderne – et « me[t] en relief la pratique du texte. » (*Moments postmodernes* 21).

### Hybridité et glissements identitaires

La mort de Joan suite à une overdose de « poudre blanche »<sup>8</sup> (30) déclenche l'écriture du roman et annonce le thème de la contamination. C'est d'abord le penthotal, «[c]ette poudre blanche, instable à l'air» (29) qui s'infiltré dans le corps pour créer un changement d'état chez son hôte. Ensuite, l'homme, comme la poudre, s'insinue dans le corps de Joan pour la tuer: «par cette poudre, en elle et scellé en moi aussi par l'ampoule, je me suis introduit secrètement, sous les espèces poudreuses de la mort, dans le corps ressasié de Joan» (29). La description du meurtre, donnée par Pierre X. Magnant qui plane grâce à l'absorption excessive de comprimés, est juxtaposée et à

---

<sup>8</sup> *Trou de mémoire*, 30. Désormais désigné par *TM*. Après une citation, je n'indiquerai que la page entre

l'exposition de l'ambition révolutionnaire du personnage-auteur et au résumé de son objectif littéraire. Le désir de Magnant d'empoisonner, de violer et de tuer Joan provient de sa volonté d'engendrer la révolution<sup>9</sup>; c'est du moins une façon d'interpréter l'acte brutal étant donné que « la lettre d'Olympe Ghezso-Quénum qui ouvre le texte situe le cadre de l'action dans une perspective politico-révolutionnaire » (*Les Mots des autres* 116) et que Magnant est un Canadien-français, membre du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) tandis que sa victime est anglophone (« plus ou moins anglaise », 21). Or, cette opposition colonisé-colonisateur sur laquelle insiste le personnage-auteur (et son homologue Olympe) au début du roman se défait très tôt dans le récit lorsque Magnant, « dans un accès de sincérité provoqué par l'absorption de drogues, remet lui-même en cause la nature de son crime<sup>10</sup> » (*Les Mots des autres* 116). On apprend, d'ailleurs, que la relation entre Joan et Magnant ne reflète pas le binarisme historique de dominé-dominant – ce qui impliquerait la fixité des positions assignées – et que les deux adoptent, en alternance, chaque rôle :

Joan s'est rendue après un combat valeureux [...]. En effet, dès l'instant où je la réduisais à la défaite totale et irréversible, comment ne deviendrait-elle pas ma sœur dans la défaite ? Conquise, elle a changé du tout au tout et s'est laissée aller à toutes les modalités de la banqueroute vénérienne. D'un seul coup, Joan a épousé mon être-conquis jusqu'à devenir ambiguë soudain, changeante, hypocrite par moments, insaisissable comme un Cri sous le regard du premier colon, masquée comme je le suis [...]. Étrangement, après cette nuit de noces et de tribulations, je suis redevenu

---

parenthèses.

<sup>9</sup> En fait, P.X. Magnant confond sa « mission » avec la révolte des Patriotes en 1837-38. RR signale la confusion qui pourrait résulter du passage qui mentionne à la fois le meurtre de Joan et la victoire des Patriotes (« ma première victoire (voir Mao) » - p.44); elle tente d'en clarifier le sens, ou plutôt de briser le lien entre l'acte meurtrier et le but révolutionnaire : « Cette première victoire à laquelle se réfère P. X. Magnant, c'est peut-être justement celle des Patriotes à Saint-Denis – et non pas le viol de Joan dont il est question plus haut. *Notes de RR.* » (44)

<sup>10</sup> *TM*, 50 : « [...] cet assassinat doublement anonyme (car on ne connaît pas plus le nom de l'auteur que celui de son répandant) qu'on ne peut qualifier, à moins de délirer, de crime politique ! »

conquis [...]. Joan... que j'avais investie de nuit sans peur et sans reproche me dominait de façon inédite. (41-2)

Ainsi la permanence de l'identité est-elle rejetée. Il est impossible pour Magnant de se définir par opposition à Joan ; la structure binaire n'est construite que pour être déconstruite. L'instabilité identitaire des personnages refuse l'étiquetage et toutes les tentatives de catégorisation échouent. En prenant contact avec son adversaire (son « contraire »), Pierre X. doit délaisser des concepts définitifs car il n'est pas immunisé contre la transformation. En fait, ce colonisé-révolutionnaire avoue que son métissage date de loin et, malgré sa lutte contre l'assimilation, il reconnaît que « ma santé réside en ma capacité organique de métamorphose et de choc. » (20).

Magnant apprend qu'il est impossible de se dissocier complètement d'autrui et pour étayer cet argument, il dénonce la pureté raciale. Sa propre « solution génétique » (37) est composée d'un mélange éclectique, d'une série de luttes et d'assimilations, du rejet et de l'absorption de l'Autre, qui font de lui un agent double – à la fois vainqueur et vaincu :

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

Ce passage ironiquement péjoratif, qui précède la discussion sur la conquête (38-40), exprime l'attitude des Anglais envers les Canadiens français et celle des Européens (des Anglais et des Français) envers les autochtones. Il souligne le fait que Magnant n'est pas irréprochable et que son peuple, bien que dominé, n'est point innocent de tout crime : les « vulgaires Canadiens français »

ont tout de même « étrangl[é] l'Indien taré » (37).<sup>11</sup> Magnant insiste sur la nécessité d'une révolution, laquelle n'a rien d'innocent : « j'ai compris une fois pour toute que la révolution est un crime, rien d'autre. Le reste – je pense aux concessions pacifistes et aux compromis ataviques – relève de la légalité dont la transgression, pour être valable, doit être violation violente et totale ! » (92). Le révolutionnaire veut déstabiliser le système et abolir la hiérarchie pour accéder à une position autre que celle de l'infériorité. L'ordre actuel est justifié par la pensée universaliste. Le cartésianisme et l'eurocentrisme sont rejetés par Magnant et Ghezso-Quénum qui montrent ce que ces systèmes ont d'opresseurs et de menaçants.<sup>12</sup> Le désir d'illogisme, d'incohérence, l'appel à la violence, à la transgression et au crime sont motivés par le refus des valeurs d'un peuple dominant, auxquelles ils sont assujettis. Le pacifisme, ou la non-violence, ne peut garantir le succès de leur cause car ces moyens sont approuvés (considérés légitimes) par les maîtres coloniaux.

La révolte nécessite de nouvelles règles du jeu – car le but est d'engendrer de nouvelles situations – donc de violer, de dévier de celles qui existent. De nouvelles positions sont possibles parce que la structure sociale se compose d'éléments flexibles. Dans *Trou de mémoire* cette mobilité est signalée par les multiples transformations subites par les personnages.

Dans ce roman, les glissements identitaires s'accomplissent surtout par le rapprochement effectué entre des individus de cultures différentes. Les métamorphoses qui résultent de l'appariement de personnages de backgrounds différents – qui correspondent à la division historique entre colonisateur et colonisé – soulignent le fait que les rapports de forces fluctuent constamment.

---

<sup>11</sup> On retrouve un commentaire similaire dans « Profession : écrivain » : « La domination d'un groupe humain sur un autre survalorise les forces inoffensives du groupe inférieur : sexe, propension aux arts, talents naturels pour la musique ou la création... Ne nous intéressons-nous pas, nous Canadiens français, à l'art esquimau et à la mythologie des Amérindiens que nous gardons dans des réserves ? Voilà l'aveugle compensation du dominé : c'est qu'il existe sous lui un groupe qui lui permet de manifester sa domination, sans un soupçon de mauvaise conscience. » (*Point de fuite* 49)

<sup>12</sup> Dans *Trou de mémoire*, Aquin développe une analogie entre le Québec et les nations colonisées de l'Afrique. Le rôle de colonisateurs est attribué à « la jurisprudence fédérale et britannique » (35), donc aux Canadiens anglophones et aux Anglais (et par extension à Joan, l'« Anglaise ! », 55), ainsi qu'aux Français (Ghezso-Quénum est un Africain de la Côte d'Ivoire ; Magnant, en évoquant son « héritage » autochtone, parle de son « [...] peuple conquis par des Français en dentelle », 38).

En s'influençant réciproquement, ils produisent des effets de contamination, de l'hybridation linguistique et culturelle censée contrecarrer la notion de « pure-laine ».

Entre Joan et Magnant se développe une hybridation linguistique, autrement dit, ils s'influencent et viennent à brouiller la distinction originelle qui les séparait :

« Pierre, you choque me... » ; je m'en souviens maintenant. Joan a proféré ces quelques mots les paupières déjà closes, alors même que je prenais une ultime précaution. Justement, cela nous ressemble : quelques mots anglais – les derniers ! – précédés de combien de conversations où nous passions, chacun son tour et pas toujours dans l'ordre, d'une langue à l'autre. (28)

De cette alternance on passe à un mélange linguistique plus prononcé, que l'éditeur Mullahy qualifie « d'un phénomène de contagion » (98) – le *franglais* :

Do you love me, Pierre ? Then... Why don't we fly away, far away from this damned city. I loathe Montreal ; yes, Pierre\*... je n'en peux plus de vivre à Montréal. C'est très humide dans le Middle Belt\*\*, mais ici, c'est tuant. Montreal is killing, dear ; si tu m'aimes vraiment, partons ; je vais vider mon 6817 au Toronto Dominion et cela nous permettra de vivre quelques mois n'importe où, mais pas ici. (98-9)

Le deuxième couple, RR et Olympe, constitue également une relation mixte, ce qui implique des changements de la part des partenaires. RR, quoiqu'anglophone de Montréal, « parle uniquement français avec [Olympe] » (219), le pharmacien africain. Pour ce dernier, le croisement linguistique, ne survient qu'allusivement au moment où il arrive à l'aéroport de Lagos et tente « de ne pas déroger au <pidgin> » (172). Cette évocation du système linguistique composite sert à défaire la notion d'une identité pure, et à mettre en relief l'impossibilité de maintenir de façon absolue les qualités distincts de différents peuples qui sont en contact. L'hybridation raciale et linguistique dans *Trou de mémoire*

signale l'absurdité de la catégorisation nette qui ignore ou nie le caractère flou et changeant du sujet. Ainsi, la contamination contribue ici aux notions d'hétérogénéité culturelle et de glissement identitaire, mettant en scène le thème de la métamorphose due soit à la présence d'un Autre, soit à l'ingestion de médicaments – dans les deux cas, en réaction à l'introduction d'un élément étranger.

Le processus de la transformation se manifeste de nombreuses façons dans le roman, mais puisque le quatuor (Magnant, Joan, Ghezso-Quénum et RR) s'avère être un groupe de toxicomanes, il en advient que « [l]a pharmacopée est ici l'art de la mobilité totale des corps ; art de la transfiguration, de la transsubstantiation » (Cardinal 115). Elle s'offre comme moyen de planer, de calmer, de stimuler, de confesser et, dans le cas le plus extrême, de tuer.

Les transformations subites par RR sont diverses. Éditrice (« me voici, RR, dans le rôle de l'éditeur », rôle qui la permet de s'inscrire dans le processus d'écriture et commenter directement le texte – 234), écrivaine (elle s'approprie le texte de Magnant et le contamine en ajoutant des passages), amante de Joan, sœur de Joan, femme folle – tous s'avèrent être les rôles qui la définissent et qui sont, enfin, les éléments constitutifs de son identité plurielle et changeante. Les dissimulations provenant de son propre imaginaire sont dépeintes dans un style baroque – révélant un goût pour les masques, le déguisement et le trompe-l'œil.<sup>13</sup>

D'autres métamorphoses qui lui sont imposées impliquent un acte de contamination. Violée par Magnant, RR devient folle ; elle se comporte hystériquement, raison pour laquelle Olympe la gave de médicaments. Ce dernier affirme que « ce n'est plus elle. Elle est différente. Elle s'est transformée depuis ce viol par P.X. Magnant. » (203). RR, « navigu[ant] dans un océan de drogue » (219), perd la lucidité qui l'avait caractérisée lors de son analyse du récit de Magnant dans la « Semi-finale ». Son discours devient anarchique (214) et, selon Olympe, elle « est en train de se désintégrer complètement » (223). C'est l'intrusion de Magnant, l'ennemi, qui déclenche la désagrégation.

---

<sup>13</sup> Pour une étude de l'aspect baroque dans l'œuvre d'Aquin, voir R. Hodgson, « Un Roman à métamorphoses: Éléments baroques dans *Neige noire* d'Hubert Aquin » et Jean-Pierre Martel, « Trou de mémoire : Œuvre baroque ».

Cependant, si elle se poursuit c'est parce qu'Olympe, espérant pouvoir inciter une récapitulation *complète*<sup>14</sup> de l'événement traumatisant, nourrit son amante de calmants et de stupéfiants, la place dans un état de demi-rêve.

Dans la dernière partie de la « Note finale », RR revêt une nouvelle identité – choisissant le nom d'Anne-Lise Jamieson – et décide de vivre en français (la langue maternelle de Magnant et de Ghezso-Quénum) : « Je suis devenue une Canadienne française – Québécoise pure laine ! » (236), affirme-t-elle. Mais son léger accent anglophone la trahit – elle est *devenue* francophone, autrement dit, elle (l'anglophone) s'est fait métaphoriquement assimiler par le Canadien-français, ce qui s'avère un renversement ironique de la situation culturelle du Québec. Par ailleurs, elle porte l'enfant de Magnant. Par le viol, l'intrus s'est infiltré dans son être et a causé une métamorphose partielle chez son hôte en brouillant sa propre identité. L'enfant de RR, produit d'une union entre une femme anglophone et un « terroriste » francophone, réfute l'identité « pure ». La conclusion du roman transpose l'hybridation et la coïncidence (amalgamation) identitaire au niveau de la nomination : « Si c'est une fille, il portera le nom de son père ; si c'est une fille, je l'appellerai Joan – oui : *Joan X. Magnant.* » (236 – je souligne). Par son nom, l'enfant est à la fois le lieu de convergence de Joan et de Magnant (en plus de RR et de ce dernier) et l'« emprunt » – au niveau de la parole – de son père.

En somme, les glissements identitaires dans *Trou de mémoire* s'effectuent grâce à des actes de contamination quelconque. La mise en scène du contact inévitable avec l'autre, et des effets qui en découlent, sert à contester un système fondé sur l'homogénéisation, l'exclusivité ou l'exclusion. L'hétéromorphisme sociale dépeinte dans ce roman dénonce la fixité des positions de même que l'imbrication des personnages suggère qu'il existe entre deux extrêmes (ou stéréotypes) toute une gamme de possibilités, de combinaisons, de situations qui ne se conforment pas aux catégories établies.

---

<sup>14</sup> Ses « récapitulations infinitésimales [sont] toujours inachevées » (TM 206).

« Le récit délirant du pharmacien crypto-révolutionnaire »<sup>15</sup>

La contamination réciproque entre subjectivité et objectivité se manifeste par l'hybridation des discours, c'est-à-dire l'interdiscursivité. Le discours de la science traverse le récit de façon structurante. Examinons d'abord nos deux personnages-auteurs, Pierre X. Magnant et son homologue Olympe Ghezze-Quénum, afin de mieux comprendre ce que le croisement de discours entraîne dans *Trou de mémoire*.

L'hybridation propose la convergence d'éléments qui, normalement, s'excluent de façon réciproque. Pour Aquin, une deuxième façon de surmonter la notion d'incompatibilité se manifeste dans le dédoublement, procédé qu'il emploie avec dextérité. Dans son *Journal*, il écrit :

Les situations de dédoublement sont de plus en plus rares dans notre société hygiénique. Le dédoublement jeu n'est accessible qu'au théâtre ou pendant le carnaval : en dehors de cela, il prend la figure d'anomalie. Il se présente comme maladie non comme jeu. [...] Ce que je veux, dans mon théâtre, c'est une situation où le dédoublement soit possible, mais un dédoublement rapide et coupable, car, dans notre monde, il est mal de se dédoubler ! (268-9, note 234)

Le principe de dédoublement, en ouvrant sur la dissimulation, s'offre d'abord comme moyen de satisfaire à un désir narcissique : Magnant, adoptant un rôle nouveau et apparemment fiable – celui d'éditeur –, commente de façon favorable son propre texte. Mais le dédoublement ne représente pas que la chance de se contempler ; Pierre X. espère d'ainsi combler des désirs conflictuels – paraître érudit tout en sombrant dans la déraison – et trouve son modèle dans le célèbre détective, Sherlock Holmes :

L'homme qui a inventé le crime parfait – Sherlock Holmes – l'a aussitôt rendu imparfait, en vrai gentleman, sachant d'avance que ses épigones d'aujourd'hui, eux,

---

<sup>15</sup> *TM*, 155.

ne toléreraient [sic] pas la perfection même d'un crime ! Dans les romans policiers modernes (ah...), le crime au départ est frappé d'imperfection ; sa mesure ne saurait dépasser celle des Poirot ou des Maigret qui l'embaument de leurs raisonnements. Contrairement à ces inspecteurs mariés et presque normaux, Sherlock Holmes aurait pu être l'auteur des crimes qu'il démontait. [...] Holmes a inventé, entre autres choses, la pharmacie posthume : il hantait les laboratoires de Charing Cross et battait les macchabées à coups de canne. Voilà mon homme. Voilà l'ancêtre victorien dont je voudrais tirer ma généalogie coloniale et mon héritage morbide. (89-90)

Le « génie de Baker Street » (*TM* 90) est de nature double, englobant les aspects contradictoires du raisonnement et du délire. Il est connu tant pour son exceptionnel déploiement de raisonnement, que pour sa toxico-dépendance :

Holmes' method relies heavily on a knowledge of chemistry, anatomy, and botany – sciences that help him achieve scientific detection – but Holmes' personality is not exclusively rational [...] combining ratiocination and a touch of divine madness. Holmes is a misanthrope who lives exclusively for, or in view of, his extraordinary cerebral performances ; he kills the time between bursts of logical energy by playing the violin, composing, or drugging himself with cocaine. (Tani 17)

Dans *Trou de mémoire*, Pierre X. et Olympe se situent pareillement dans l'entre-deux de l'intoxication et de la cérébralité. Pharmaciens, ils se rangent du côté de la science ; mais en tant que révolutionnaires ils réfutent le raisonnement logique, qu'ils associent à l'eurocentrisme. Pour parvenir au seuil de la déraison, ils absorbent des narcotiques de toutes sortes. Leur monde est celui de la pharmacologie : d'une part, elle exige d'eux la précision, la justesse et l'analyse mathématique ; d'autre part, elle leur offre le contraire – l'illogisme, l'incohérence, le délire, etc.

Dans la lettre qui sert d'avant-propos fictif au roman, Ghezso-Quénum reconnaît que,

malgré « la teinte de [son] épiderme », le pharmacien montréalais n'est « sûrement pas européen, ni cartésien, ni rationaliste humanitariste, ni un prototype scolastique de l'homo sapiens ou de l'homo décadens » (6). Ils rêvent tous les deux de la révolution et se perçoivent dans des rôles de terroristes, raison pour laquelle Olympe a « le sentiment qu[']ils sont] incroyablement frères ! » (5). Ces premières pages du roman étalent les valeurs et les visées d'Olympe qui, comme Pierre X., rejette la lucidité et le rationalisme, « vomit l'affreuse logique » (6) – lesquelles sont associées à l'eurocentrisme qui dépeint comme inférieurs les peuples qui ne souscrivent pas à ces façons de penser – et conçoit le renversement de l'ordre social. Leurs buts révolutionnaires sont transposés au niveau de la forme : les textes de Magnant et d'Olympe constituent un acte de défi aux normes littéraires ainsi qu'aux valeurs sociales du groupe dominant. N'oublions pas que ni Magnant, ni Ghezso-Quénum ne font que préparer et vendre des médicaments ; ils en absorbent avec une « obsession toxicomane » (218) et ils réagissent à des hallucinogènes (ainsi qu'à des pulsions) en dépit de leur formation scientifique ; par conséquent, c'est le délire « qui [leur] tient lieu d'inspiration. » (115).

Tel que l'indique l'éditeur (fictif), le « roman » de Magnant est un récit autobiographique. L'auteur vise l'écriture d'« un roman parfaitement désarticulé » (20) et cherche donc à déroger aux règles littéraires. Avant de commencer à écrire, il absorbe des comprimés pour « combat[tre] la lucidité » (25) et pour produire un « texte désordonné » (121). Son accoutumance s'allie à ses objectifs terroristes : sous l'influence de substances toxiques, Pierre X. produit des « écrits désamorçés » (137) et hallucinatoires qui dépeignent sa réfutation des valeurs logico-positives.

Mais si Magnant a décidé d'écrire un roman, il avoue qu'il n'est « pas membre du Collège des écrivains mais bien du Collège des pharmaciens » (105). En tant que tel, ce Canadien-français (de même que son jumeau africain) exhibe un savoir scientifique. Les deux hommes doivent savoir se préoccuper du détail le plus minutieux<sup>16</sup>. Bien que leurs récits n'aient rien d'un rapport technique

---

<sup>16</sup> *TM*, 10 : « En votre qualité de pharmacien, je postule que vous êtes infiniment capable de saisir le détail.

– clarté, précision, objectivité scientifique – il ne peuvent abandonner le lexique spécialisé ni les connaissances médico-scientifiques propres à leur profession.

Cette profession serait-elle donc incompatible avec leurs récits délirants et leurs désirs d'anarchie ? Aucunement. Ces « droguistes rédempteurs » (8) perçoivent dans leur rôle de pharmacien le pouvoir de provoquer la révolution et dans les méthodes scientifiques le moyen de la réaliser. Révolutionnaire, Olympe est allé à Dakar pour faire des études pharmacologiques car il y a vu un moyen de semer le désordre et la discorde :

j'y ai aussi appris les prolégomènes de notre science, soit : l'art de disposer les tubes et les boîtes de médicaments « artistement », l'art d'empoisonner les adversaires politiques soit par ordonnance (flèches empoisonnées, dose quoad mortem), soit illégalement (en les invitant à déguster un thé infusé avec de la racine de strychnos)... C'est à Dakar que s'est opérée en moi cette grande transformation qui a fait que je suis revenu ici non pas pour vendre des dérivés d'herbes médicinales contre la chaleur, mais, d'abord et avant tout, pour y faire la révolution, cette révolution que vous [P.X. Magnant] avez entreprise, presque simultanément, dans votre pays que je n'ai pas encore visité [...] (9)

De même, Magnant établit une corrélation entre son métier et sa vocation de révolutionnaire: « Mon activité politique, d'autre part, me prouve que j'incarne une image archétypale de pharmacien, car je rêve de provoquer des réactions dans un pays malade : je rêve de m'introduire en lui, sulfate ou soluble, pour influencer (par mon action sur les centres diencéphaliques) le cours de son agonie et transformer celle-ci en régénérescence. » (69-70). En cela, Magnant et Olympe constituent des points où convergent les valeurs d'un savoir objectif et celles d'un discours viscéral. Ainsi font-ils preuve d'une volonté de croiser deux systèmes ou codes.

---

Notre métier, cher collègue [...] en est un de détail ».

Tous les deux écrivent des textes subjectifs – récit autobiographique chez l'un, journal intime chez l'autre – mais, à cause du rôle important de la pharmacologie, le roman se dédouble (tout comme les personnages), étant à la fois érudit et délirant. L'interdiscursivité permet à la forme de refléter le contenu du texte : le discours de la science, de l'objectivité, contamine le discours romanesque et subjectif. Ce n'est pas pour rien que l'auteur choisit de développer sa *théorie du roman* à partir du célèbre personnage de Doyle :

La théorie du roman s'annonce ici à partir d'une réflexion sur le crime parfait dont Sherlock Holmes est le maître. [...] non seulement est-il maître dans l'art des déductions logiques, mais il est aussi cocaïnomanie notoire et, en cela, ne se maîtrise pas tout à fait dans la mesure où il est intoxiqué. (Cardinal 121)

L'évocation de Sherlock Holmes inspire le dédoublement pharmacien-révolutionnaire de deux des personnages. En même temps, tel qu'il est présenté dans *Trou de mémoire*, le personnage-modèle sert également de modèle au roman, lequel révélera les qualités du héros : prémisses policières (logique) bouleversées par la pharmacomanie (délire). Le dédoublement holmesien envisagé par Aquin n'est plus réservé au personnage mais s'étend pour s'appliquer à la littérature.

### Objectivité et subjectivité

Le modernisme reproche à la modernité sa prétention à la complétude, qui ignore son exclusion de forces motivantes, de l'inconscient et de la faille humaine. On voit chez Gide, par exemple, une tentative de combler cette lacune : il propose un portrait où le désir et les pulsions humaines s'instaurent comme complément du discours rationaliste. Cette volonté d'ajouter les éléments « qui manquent » provient d'un égal désir de créer un récit qui, par son refus d'exclure, s'avère plus complet que l'œuvre réaliste.

Pour le postmoderniste qui réfute la notion d'un récit global, les deux systèmes de valeurs (le rationnel et l'irrationnel, l'objectif et le subjectif) ne se *complètent pas* ; ils ne se côtoient pas

harmonieusement dans un ensemble parfait car il y a enchevêtrement et débordement. À cause de cette contamination réciproque, le rapport entre les deux cesse de refléter une opposition binaire. L'œuvre de Hubert Aquin met en relief l'envahissement de l'Objectivité par la Subjectivité, mais cela tout en illustrant, par la fragmentation du sujet face au savoir rationaliste, l'impossibilité du sujet unitaire. Dès que deux codes se rencontrent ils s'influencent et empiètent l'un sur l'autre, ce qui a pour conséquence d'effacer la frontière qui les divise normalement sans pour autant éliminer les différences fondamentales qui les séparent, d'où l'admission du conflit et le reniement de l'harmonisation syncrétique. La coprésence de codes traditionnellement considérés contraires produit un effet d'hybridation dans le roman postmoderne. Le croisement d'éléments différents ne ressemble en rien à une fusion qui abolirait les distinctions en créant une nouvelle entité – entité *totale* néanmoins. Le roman aquinien ouvre sur la pluralité et sur l'hétérogénéité mais subvertit la structure hiérarchique des savoirs. L'embrouillement des lignes de démarcation entre deux codes divergeants instaure un haut degré d'instabilité, d'incertitude et d'indécision dans le roman. La contamination réciproque des systèmes confère au texte un caractère hybride.

Comme l'explique Nicolas Chalifour dans son article intitulé « Postmodernisme et autorité éditoriale: la contamination subversive dans l'édition critique de *Trou de Mémoire* », l'insertion d'une annotation fictive sert à subvertir l'autorité référentielle du discours éditorial. La contamination réciproque du discours romanesque et du discours éditorial participe du projet postmoderne car l'opposition binaire qui caractérise d'habitude ces deux codes discursifs s'avère « fragile » et « superficielle ». En fait, le transcodage et la contamination accomplissent la « décomposition complète de la distinction entre les deux codes » (Chalifour 10).

Normalement, l'annotation se doit d'occuper une position secondaire au récit, suppléant des détails et des renseignements en surplus. On lui reconnaît sa fonction informationnelle et référentielle ainsi qu'un caractère objectif, méthodique et logocentrique. C'est en vertu de ces attributs que le discours éditorial bénéficie, dans le roman traditionnel ou dans l'écriture académique, d'un statut de supériorité hiérarchique : il est en mesure de confirmer l'exactitude d'un énoncé ou de

réfuter les idées proposées. En subvertissant cette autorité, *Trou de mémoire* remet en cause les valeurs que représente ce discours. Par quels moyens l'auteur réussit-il donc à faire s'écrouler la hiérarchie établie ? Les scripteurs ne se remettent plus au jugement de l'éditeur dont la crédibilité s'amointrit, on le verra. La fictionalisation du discours éditorial (les notes, les commentaires critiques, etc.) constitue un point de départ, car elle relève du domaine romanesque et provoque donc des mutations. En effet, l'intervention éditorial devient de plus en plus linéaire et subjective, délaissant son rôle de supplément. Par un processus de contamination s'efface au fur et à mesure de la progression du récit l'opposition entre les deux codes discursifs.

Les chapitres VII et VIII de *Trou de mémoire* constituent une transgression audacieuse des règles canoniques gouvernant le discours éditorial. Dans la section du « Neptune », l'éditeur se « présent[e] au lecteur » (79) ce qui, en soi, n'est pas choquant. Mais en débordant de la « marge paratextuelle » (Chalifour 11) pour s'étendre dans l'espace textuel réservé au discours romanesque, le discours éditorial se laisse davantage infuser des qualités de ce code. De plus, la clarification que l'éditeur apporte à un passage précédent est peu conventionnelle : il inclut, ou plutôt *raconte*, une version des événements qui n'a pas été écrite par l'auteur du « roman » mais qui lui a été rapporté par Luigi, « maître d'hôtel du Neptune » (83). Il faut avouer, cependant, que ses réflexions et commentaires font néanmoins preuve de logique, de cohérence et d'une préoccupation pour la *vérité*<sup>17</sup> – critères qui correspondent au code de l'annotation. Enfin, son désir de combler les lacunes ou de compléter les ellipses ne sera jamais satisfait – il est contraint à tenter d'expliquer les omissions, en les attribuant à des troubles psychiques, à « un phénomène d'«amnésie locale» » par exemple (86). La contribution de l'éditeur, voix traditionnelle d'une pensée logique et objective, ne réussit jamais à récupérer le passé ni à combler les « trous de mémoire », ce qui démontre que la complétude comprise comme garante de « tout » n'est qu'une illusion.

---

<sup>17</sup> *TM*, 155 : « Je dois la vérité au lecteur fidèle [...] » ; *TM* 79 : « [...] la vérité que je veux dévoiler [...] ».

Au début de la section suivante, le discours éditorial se montre visiblement distinct du discours romanesque malgré l'invasion du premier dans l'espace du second. Selon Chalifour, cette transition de l'italique au caractère romain relève d'un désir de « mimésis du style de Magnant par l'éditeur » (Chalifour 10), ce qui mène à une autre conséquence de la contamination de l'annotation par le romanesque : l'éditeur entame un récit linéaire. La « Note de l'éditeur », comme il l'intitule, constitue une section complète du livre.

Enfin, « l'annotation acquiert [...] un caractère narratif » (Chalifour 10), c'est-à-dire empreint de subjectivité, « débordant d'affections, de jugements et de considérations personnelles » (Chalifour 10). D'une part, l'éditeur accomplit la tâche qui est sienne, analysant avec précision et objectivité les passages de l'écrivain :

Il m'importe ici de bien marquer la distance, au sens brechtien, que j'ai prise au fur et à mesure avec ce texte [...]. Sans ce recul minimum, il me serait carrément impossible de bien analyser et même critiquer le roman de Pierre X. Magnant. (114)

D'autre part, il fait l'aveu de son rôle temporaire d'*écrivain* : « Ce que je tiens à livrer, je dois le formuler en m'efforçant à une rigueur que je suis le premier à exiger des auteurs que je lis » (122-3), et décrit sa *réaction* à l'activité scripturale :

Dans une certaine mesure, je deviens moi-même ensorcelé par la parole écrite que je secrète maintenant [...]. Je me grise finalement à ce jeu qui consiste, pour moi, à couvrir des enjambements de mon graphisme la forêt noire de mon enfance. (122)

À la suite de cette intervention, l'éditeur oscille entre les deux espaces textuels, reprenant tantôt la marge pour ajouter une brève rectification, tantôt la page même pour exprimer une émotion, telle que voici :

Je sens soudain que je suis la proie d'un grand trouble qui n'a rien à voir avec les problèmes auxquels j'ai coutume de faire face ; de là, sans doute, la maladresse qui

s'empare de moi et me fige. Car, inutile de le réitérer, je ne demeure pas froid en présence du manuscrit de P.X. Magnant et de ce tout ce qu'il implique. Je dirais même que toute objectivité m'est interdite, du moins formellement ; et je piétine sur place, sans grâce et sans raison. Je m'ensable, ni plus ni moins, dans les sables mouvants [...]. Je suis frappé de stupeur, investi d'un pouvoir magique qui ressemble étonnamment au « délire hallucinatoire » qui confère aux écrits désamorçés de P.X. Magnant leur qualité si mystifiante, et voici que je m'étrangle sans un cri. Je finis dans un désordre plus fort que moi et sous l'empire d'une inspiration malarique qui me transforme en écrivain. Je meurs en écrivain et je m'enterre dans une fosse noire en forme de lagune, tandis que... (137)

Le discours éditorial est contaminé par le subjectif, ce qui provoque la métamorphose de l'éditeur. Celui-ci, bien qu'il dise qu'il devient écrivain, reprend sa fonction d'éditeur (mais pas de la même façon qu'auparavant<sup>18</sup>) et n'adhère dorénavant plus strictement à l'un ou à l'autre des codes.

Si le discours romanesque s'intègre ainsi au discours éditorial, ce dernier n'est pas complètement assimilé par le premier. L'effrondement de la frontière entre les deux n'élimine pas l'altérité fondamentale du code éditorial, lequel s'intègre à son tour au code romanesque. Puisque l'éditeur se permet d'arranger les sections en les découpant « assez arbitrairement » (17), d'annexer des pièces lorsqu'il lui semble qu'une omission n'est « pas logique, selon la logique même du roman » (85) et de censurer les passages qui, selon lui, sont « indécent[s] » (131), le texte se voit doté d'un « caractère fragmentaire, hétérogène et relativement arbitraire. Sous le contrôle de l'éditeur, le texte romanesque adopte en quelque sorte la forme de son discours : celle de l'annotation » (Chalifour 11). Pour décrire cet espace ambigu qui remplace la frontière écroulée,

---

<sup>18</sup> « Depuis quelques lignes, je constate que je dévie de ma route pour tenter de cerner ce problème visqueux [...]. Me voilà, moi éditeur, aux prises avec des mots, des phrases et des pensées qui n'ont de valeur que si je réussis à les formuler dans un corps logique et selon un ordonnement consistant. C'est l'ironie du sort ! Comment, par la suite, redeviendrai-je jamais un éditeur pur et simple, un véritable éditeur uniquement

Chalifour emprunte un mot à Brian McHale (auteur de *Postmodern Fiction* et *Constructing Postmodernism*) : « La zone est un espace impossible, incommensurable, qui relève d'une structuration complexe et paradoxale » (Chalifour 8 – c'est moi qui souligne). L'effet de zone dans *Trou de mémoire* est intensifié du moment où chacun des deux discours n'est plus limité à une seule voix.

#### Polyphonie : convergence et contestation

Il y a non seulement croisement de codes mais aussi multiplication et entrecouplement des voix narratives : quatre narrateurs dont deux se confèrent le rôle d'éditeur. Le texte romanesque, de même que le langage paratextuel, s'avère tout autant un lieu de contestation que de convergence. Les corrections, les rectifications et les précisions se superposent de même que les insinuations d'imposture, de tricherie et d'inauthenticité prolifèrent. Prenons quelques exemples concrets, afin d'illustrer la force subversive de cette écriture polyphonique.

Vers la fin de « Suite III-A » l'auteur choisit une note en bas de page pour exposer le but qu'il vise dans l'écriture de son roman : il s'agit d'écrire un roman policier axé sur la pharmacomanie, de transcender l'érudition et de faire baroque. L'éditeur, qui mérite bien le dernier mot, y joint une note (entre parenthèses) pour préciser le moment de l'ajout auctorial. Mais avant l'auteur, une autre voix, jusqu'alors inconnue, intervient dans les notes pour éreinter l'éditeur.<sup>19</sup> L'espace paratextuel est dorénavant partagé entre ces deux voix<sup>20</sup>. Un esprit de rivalité caractérise l'échange des éditeurs (Mullahy et RR) car chacun lutte pour le dernier mot, c'est-à-dire pour une position d'autorité finale et incontestée.<sup>21</sup> Parfois, comme à la page 111 ou encore à la page 127, RR et l'éditeur ajoutent chacun une rectification ou une clarification quelconque. Plus loin, les deux se

préoccupé d'édition ? » (TM 160-1).

<sup>19</sup> Par exemple, suite à une note de l'éditeur sur l'architecte Bernin, avant d'entamer une discussion pointilleuse sur le pont Saint-Ange, RR écrit : « Cette note de l'éditeur révèle une culture assez déficiente » (51).

<sup>20</sup> C'est du moins le cas jusqu'à la « Note finale », où des notes anonymes apparaissent.

<sup>21</sup> À son tour, l'éditeur trouve l'occasion de miner la crédibilité de RR et de s'agrandir, lorsque, quelques pages après que celle-ci arrive en scène, il écrit : « \* Je me permets de renvoyer le lecteur au chapitre *étrange* signé

corrigent l'un l'autre et, en ouvrant sur la pluralité d'interprétations possibles, signalent au lecteur l'improbabilité d'un point de vue neutre capable de révéler la vérité absolue. Ils ne commentent donc plus seul le texte romanesque, mais aussi le texte de l'annotation. À titre d'exemple, j'offre un « passage » de l'annotation tiré du « Journal de Ghezso-Quénum » :

\*\* Tous les auteurs ne sont pas d'accord pour affirmer que les Yorouba peuvent être assimilés à des tribus courtières. On ne pourrait pas en dire autant des Fon qui constituèrent un des grands royaumes négriers : le Dahomey. *Note de l'éditeur.* (Je me permets ici d'apporter un correctif à l'assertion contenue dans cette note et selon laquelle les Fon auraient vendu des esclaves aux négriers européens. Cette opinion est erronée. Et les faits sont là pour le dire : en 1625, les Fon s'unirent pour tenter de se défendre contre les razzias de leurs voisins de l'est, les Yorouba d'Oyo. Ce sont les Fon qui refusèrent aux tribus courtières du littoral l'autorisation de vendre leurs esclaves aux Européens. *Note de RR.*) (173)

C'est bien l'apparition de RR qui accentue décidément et irrémédiablement la défaite de la supériorité du discours éditorial car elle « signale [des] inexactitudes dans le discours et dans les notes mêmes de l'éditeur. Mais son discours à elle n'est pas non plus sans tache »<sup>22</sup> (*Hubert Aquin entre référence et métaphore* 104) ; l'éditeur « pousse les hauts cris contre l'imposture de ladite RR, mais néanmoins il n'ose pas enlever son texte » (Iqbal 75). Il se contente d'annoncer au lecteur qu'« elle ment ou elle délire » (156). Si elle avait voulu usurper l'éditeur, elle n'y réussit pas. Puisque ni l'un ni l'autre n'ose céder aux remontrances qui leurs sont faites, il n'y a pas de consensus quant aux renseignements fournis, ce qui a pour effet d'instaurer « un régime de doute [...] dans la lecture de *Trou de mémoire*. Et le doute, comme la fiction, est contagieux » (*Hubert Aquin entre référence et métaphore* 106). Le lecteur est donc indirectement averti que le texte est rempli de

---

de la *fausse* RR, mais que j'ai inséré dans le livre, voir page 138, par simple *préoccupation d'honnêteté*. » (TM)

fausses pistes et, par conséquent, il reconnaît que s'il fait confiance à l'éditeur, de façon totale et aveugle, il « se trouvera médusé, trahi » (appendice III, 338). En plus de subvertir l'autorité éditoriale, l'attitude contestatoire de RR et de l'éditeur invite le lecteur à participer *activement* au processus de création littéraire.

L'échange polyphonique contribue également à la réfutation d'une fusion monologique et assure la survie des différences et des contradictions qui, elles aussi, s'avèrent productrices de sens. Comme l'explique Anthony Wall, « [I]es nombreuses contradictions entre voix narratives et espaces textuels ont moins pour résultat de montrer « la détérioration de l'écriture » ou que le texte est « debouté » que l'effet d'une génération prolifique de sens dans la contradiction même et dans le paradoxe » (*Hubert Aquin entre référence et métaphore* 107). Le dialogisme n'opère pas selon un régime d'effacement ; il entraîne le conflit, l'encourage même pour réfuter le conformisme et l'homogénéisation.

Le discours de l'objectivité, contaminé par le subjectif, est dépouillé de son autorité. Mais, la multiplication des voix narratives à la première personne n'assure aucunement la survie du sujet unitaire. Au contraire, dans *Trou de mémoire*, le sujet est fragmenté, dédoublé ; son identité est mobile et mutable. Les discours romanesque et éditorial se croisent, se rencontrent et se séparent continuellement. Mais les deux voix qui assument ces discours, c'est-à-dire l'auteur et l'éditeur, sont le même homme. D'une part, cela renforce la notion de contamination entre les deux ; d'autre part, ce dédoublement réfute l'unicité du sujet.

### S'abîmer dans la décomposition

Refusant l'unicité en faveur d'une vision fragmentaire, Hubert Aquin fait preuve d'une pensée postmoderniste. Vérité, cohérence, unité, conformité, harmonie – toutes ces notions sont dévalorisées dans un roman qui emprunte à diverses formules traditionnelles et qui pose parmi elles

---

48 – c'est moi qui souligne).

<sup>22</sup> Évident surtout depuis la publication de l'édition critique.

les éléments qui les dénaturent. En bon terroriste, Aquin emploie dans son écriture des mesures d'exception : il déroge consciemment aux conventions littéraires pour saboter son propre roman policier. Le terrorisme littéraire qu'il envisage reproduit l'effet d'éclatement réalisé dans le tableau de Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, œuvre longuement discutée dans *Trou de mémoire*.

C'est donc par la mise en abyme qu'Aquin attire notre attention sur la destruction du concept d'unicité qui a lieu dans *Trou de mémoire*. Le tableau de Hans Holbein utilise un procédé de dislocation et de déformation – l'anamorphose – qui permet de placer un objet de sorte qu'il demeure insaisissable jusqu'à ce que l'observateur, en se déplaçant, jette un regard oblique sur le tableau. *Les Ambassadeurs* offre, à première vue, « un système où il y a une représentation cohérente de certaines valeurs symboliques. » (*Moments postmodernes* 45). La vanité du savoir est exhibée avec un air solennel. Et, comme l'indique Paterson,

[p]lusieurs commentateurs du tableau ont également fait remarquer que les objets représentés se rapportent au quadrivium des arts libéraux : arithmétique, géométrie, astronomie, musique ; quadrivium qui exprime l'union des arts et des sciences au sein d'un système harmonieux. (45)

Holbein peint une image d'unicité et de magnificence pour ensuite subrepticement poser le signe de sa destruction : « La tête de mort devient, conformément à l'angle visuel oblique, le cœur blême de cette peinture [...]. En arrangeant la succession des deux images indépendantes, Holbein ne les a pas dissociées : le symbole de la mort *contamine* les poses somptueuses des « Ambassadeurs » et s'instaure secrètement dans leur belle réalité. » (151 – c'est moi qui souligne). En se déplaçant pour visionner la peinture d'un point de vue nouveau, l'observateur entrevoit la transformation de la signification de l'image principale. Il devient, par ailleurs, conscient du fait que la perspective joue un rôle essentiel dans la compréhension. La toile, vue de face, constitue un blason de la complétude ; de biais, cette première impression semble fautive car elle dissimule une tête de mort. C'est en découvrant le crâne qu'on voit enfin « tout » ce qui est à voir dans le tableau. Cette révélation n'est

pas sans conséquence – l'image de l'harmonieuse unicité éclate : « Le savoir, le pouvoir, l'art et l'harmonie maintenant [contaminés] par l'image de la mort, maintenant souillés par la tache d'une destruction sont irrévocablement fracturés. » (*Moments postmodernes* 45).

Mais est-il vrai que le crâne reste camouflé jusqu'à ce qu'un « regard furtif » le « révèle » (151) ? Il faut convenir que la figure en anamorphose demeure dépourvue de sens lorsqu'elle est vue de face ; pourtant sa présence est loin d'être discrète. D'ailleurs, pourquoi l'observateur regarde-t-il la peinture d'un angle oblique, si ce n'est que parce qu'il y voit déjà *quelque chose*. Cette grande « tache » qui traverse sans pudeur le tableau pique la curiosité du visiteur. Celui-ci voit mais il ne comprend pas. Il faut passer d'un plan (ou d'une dimension) à un autre afin de saisir le sens de la forme difforme et déconcertante : « [I]e regard se déplace [...] à la surface géométrisée du monde pour laisser apparaître, le temps d'un instant (dramatique), l'envers des choses *qui fait défailir la maîtrise rationnelle* du sujet là où trop souvent elle se complaît [...] » (Cardinal 104 – c'est moi qui souligne). La discordance des perspectives crée un sentiment d'appréhension : on passe d'une représentation réaliste à un espace virtuel qui bouleverse cette vision rassurante du monde.<sup>23</sup>

Ce faisant, l'image anamorphosée fait écho à la mort de Joan, laquelle contamine la perception rationaliste et dérange la logique du roman policier : « La mort de Joan, par exemple, est riche en vraisemblances contradictoires et comporte des vertus anxyolitiques qui, exploitées rationnellement, conduisent à un *déficit rationnel implacable*, voire même au suicide. » (54 – c'est moi qui souligne). De même que le crâne, la mort de Joan hante l'œuvre dès le départ. Son meurtre n'est pas caché mais sa cause (son sens) est voilée – d'abord par une mise en contexte déroutante, ensuite par des explications contradictoires. Il soulève des questions et des contradictions mais il

---

<sup>23</sup> N'oublions pas qu'un lien est fait entre Joan Ruskin et John Ruskin (*TM* 187), « un des plus grands représentants de l'esthétique victorienne en Angleterre, [qui] abhorrait la gesticulation, le mouvement exagéré et la fioriture du baroque car ces formes ne seraient pas, selon lui, fidèles à la nature. Elles seraient, par contre, artificielles et par conséquent fausses. Pour Ruskin, le seul art véritable et valable est celui qui se fonde sur la vérité naturelle rendant à l'artiste les qualités nécessaires à son édification morale et à celle du public (voir Milsand). C'est cette esthétique périmée qui comporte avec elle une vision sclérosée de la vérité qui est littéralement tuée dans le texte, mise à mort symbolisée par le meurtre de Joan » (*Hubert Aquin entre référence*

n'est jamais absent. Le symbole de la mort corrompt la perfection de l'image en premier plan. De façon plus importante, Holbein pratique dans *Les Ambassadeurs* la technique de décomposition – ou la stratégie terroriste<sup>24</sup> – qui s'opère dans *Trou de mémoire* :

Ce que je veux faire – et ce qui me ressemble tant ! – c'est d'annoncer d'abord l'unicité de ma structure et, ce postulat étant posé, de multiplier les complexités pour finalement m'y abîmer avec déraison et dévoiler le tissu d'incohérences et d'incorrespondances de tous les indices. C'est à peu près comme si, dans le genre policier, je multipliais les énigmes au départ et me complaisais dans l'inflation des « pistes » [...] pour ne pas aboutir, en fin de compte, à la découverte de l'assassin, mais à l'aveu délirant du nonsens de cette enquête et, somme toute, à la destruction pure et simple de mon propre roman policier. (appendice III, 339)

La création du roman se fait donc à partir d'un refus d'unicité, et d'une destruction de la représentation réaliste du monde, buts tout à fait postmodernes.

Si la représentation mimétique est détruite, qu'advient-il de l'Histoire ? Dans *Trou de mémoire*, celle-ci aussi est anamorphosée. Pierre X. Magnant veut fournir une version des événements historiques du point de vue du conquis, et non pas du conquérant. Il montre comment l'Histoire n'est pas une vérité objective mais s'avère une interprétation, un récit biaisé de sorte à favoriser un groupe au dépend d'un autre : « La seule compensation du conquis absolu serait de comprendre pourquoi et de quelle façon il se fait enculer par l'histoire » (39). C'est pour dire que le conquis doit remettre en cause la représentation officielle des événements passés jusqu'à la situation actuelle. Ainsi l'Histoire est-elle évincée de sa position privilégiée.

---

et métaphore 120).

<sup>24</sup> *TM*, 151 : « La mort frappe. Son spectre indéchiffrable au premier regard, agit avec d'autant plus de force pour multiplier la terreur ».

### Brecht et le trou de mémoire

Par l'entremise de considérations spacio-temporelles, *Trou de mémoire* prend la forme d'une leçon de lecture. Le passé devenu texte exige une certaine incrédulité à l'égard de tout énoncé, une « distance, au sens brechtien » (114), sans lequel il « serait carrément impossible de bien analyser et même de critiquer le roman de Pierre X. Magnant » (114). C'est cette distance critique qui fait ici l'objet de notre intérêt.

Dans les romans d'Aquin, un recoupement entre deux temps s'avère être un élément fondateur. Dans *L'Antiphonaire*, par exemple, un chevauchement temporel a lieu : le présent et le passé <historique> s'entrecoupent et l'héroïne « per[d] la distance favorable à une perception plus juste, plus équitable... » (175). Christine s'identifie à tous les personnages qu'elle rencontre au cours de ses lectures, à tel point qu'elle perd sa propre identité en l'imbriquant à celle d'autrui. Le thème de la métamorphose est présent mais mène, dans son cas, à l'autodestruction. Ce n'est pas le glissement identitaire qui est mis en doute, mais plutôt l'absence de recul manifeste dans l'association de Christine aux personnages (et à leur situation) qui est dépeint comme périlleux. L'écrivain insiste sur l'importance d'une distanciation qui permet une évocation critique du passé. En ceci, son œuvre reflète sur le plan théorique la notion d' « aliénation » telle qu'élaborée par Bertolt Brecht.

Le premier élément du théâtre brechtien fait la distinction entre le passé et le présent : « In Brecht's theatre the action must *not* take place in a total present, but in a strictly defined historical past [...]. » (Esslin 13). En adaptant de nombreuses pièces de Shakespeare et de Sophocle, le dramaturge allemand accentue le contexte historique de l'œuvre afin de rappeler constamment au spectateur que les événements ne se déroulent pas à l'instant même. Cela compte parmi ses méthodes de distanciation, des façons d'empêcher les spectateurs de s'identifier aux personnages ou aux situations dépeintes. Dans son adaptation de *Roméo et Juliet*, par exemple, Brecht déplace l'accent de façon à souligner les niveaux de classes sociales et les privilèges dont bénéficient les membres de la classe gouvernante à cette époque : « One of these shows Romeo and Juliet being extremely

heartless in their relations to their servant, to whom they deny the freedom of having high-flown emotions like their own love. Thus Brecht wanted his actors – and the audience – to be made aware that in feudal Verona only the masters could indulge in romantic love. » (Esslin 37).

Comme il est indiqué dans la présentation de *Trou de mémoire*, « l'évocation du passé pren[d] la forme d'une obsession du présent » (xviii). P. X. Magnant confond sa révolution avec la Rébellion des Patriotes de sorte qu'il tente de reconstituer des *événements* historiques. Il s'identifie aux Patriotes, conquis et colonisés, et perd la distance critique nécessaire à sa victoire : « Deux fois conquis [...] je suis en quelque sorte le spécialiste de la conquête [...] » (38 – c'est moi qui souligne). Obsédé par le passé, tentant de l'inscrire dans le présent, il se dirige vers une fin prédéterminée, vivant, sans s'en rendre compte, « un roman écrit d'avance »<sup>25</sup>. En tentant de *vivre* une expérience qui est depuis longtemps terminée, Magnant fait de son chemin une boucle ; il cherche son avenir dans le passé. Sa révolution devient une rotation, un circuit de course où l'on n'avance que pour se retrouver au point de départ : « Je m'installe d'emblée dans la *révolution permanente* qui a tué ce pauvre Trotski et qui peut se comparer à la rotation terrestre qui a fait tourné la tête à Galilée. Mais la chère révolution permanente ne m'intimide pas : après tout, il y a bien des façons d'être permanent et de faire indéfiniment la révolution selon les divers schèmes ellipsoïdaux de la rotation. » (61 – je souligne). Pierre X. essaie d'actualiser un récit qui se termine par la défaite. Ce retour au passé correspond à l'étape « folklorique » par laquelle passe un peuple colonisé :

Au début, le colonisé éprouve un désir d'assimilation, ce qui le pousse à préférer une culture qui mime celle de la métropole : pendant cette période, l'écrivain produit fatalement des œuvres calquées sur des modèles de la culture dominante, œuvres qui ne peuvent aspirer qu'au statut de bonne imitation. Au cours de la deuxième période [...], une prise de conscience de la dépossession culturelle inspire une valorisation des origines, une recherche de l'identité originelle par la découverte de la culture

indigène et des valeurs perdues. Mais cette étape « folklorique », passage nécessaire sur le chemin de la libération, se situe toujours en marge de la « vraie » culture, celle du colonisateur, sans jamais pouvoir menacer, encore moins remplacer, son autorité.

(présentation, xiv)

Se vautrer dans le passé ne mène pas à la libération car la quête d'une « identité originelle » est infructueuse et l'idée d'une identité *authentique* à laquelle on devrait retourner n'est qu'un leurre. Selon Aquin, il serait temps de passer au prochain stade, de faire le point et d'« élaborer un plan d'action » (PF 12) ; d'instiguer, en quelque sorte, l'avenir.

Quant à Olympe, il est obsédé<sup>26</sup> par le viol de RR et tente de lui faire revivre ce moment de son passé. Mais RR, elle, échappe à la mort car, finalement, c'est Olympe qui ne sait oublier le passé. Enfin, elle déclare que « le restant, Olympe l'a vécu plus intensément que moi. C'est lui, pauvre enfant dépaycé, qui a vécu mon drame » (237), tandis que RR a pris un certain recul : elle *lit* son drame<sup>27</sup>. Elle connaît son passé mais il ne lui vient pas à l'esprit l'idée de vivre ailleurs que dans le présent.

RR, contrairement aux deux hommes, interdit la subordination du présent par le passé. Chez elle, la « distance, au sens brechtien » (114) est garantie grâce au trou de mémoire qui lui offre une sortie du circuit clos :

Il a fallu beaucoup de morts pour abolir mon passé, tout ce passé. Mais maintenant qu'il est réduit à néant et que j'ai changé ma vie jusqu'à changer mon nom, j'ai cessé à jamais d'être la pauvre folle qu'on a violée à Lausanne. [...] En lisant ce livre, je me suis transformée : j'ai perdu mon ancienne identité et j'en suis venue à

<sup>25</sup> *Point de fuite*, 51. Ce roman sera désormais désigné par *PF*.

<sup>26</sup> *TM*, 201-2 : « [...] ce viol affreux qui me hante et dont le déroulement imprécis *m'obsède*. [...] Je ne peux pas m'empêcher de penser à P.X. Magnant en train de la violer ! Cette *obsession* lancinante ne m'enlève pas mon désir. » (c'est moi qui souligne).

<sup>27</sup> *TM*, 236 : « Maintenant que je sais tout (car j'ai lu tout ce qui a précédé), je me suis réconciliée avec ma sœur. »

aimer celui qui, s'ennuyant follement de Joan, est venu jusqu'à Lagos pour en retrouver l'image – cherchant en vain l'éclat de sa chevelure dans mes cheveux. [...] Et je sais ce qu'il a fait [...] – bien que je n'aie jamais réussi à m'en souvenir par moi-même. Mais j'ai lu le journal d'Olympe ; et je crois tout ce qu'il raconte et même ce que je lui ai raconté mais dont le souvenir s'est volatilisé. (236-7)

Dans son étude sur l'altérité<sup>28</sup> Siemerling affirme que le titre du roman, *Trou de mémoire*, « refers also to the necessary and quite desired forgetting of a context that is only too ubiquitous [...] » (79). Ce refoulement du passé qu'il impose au récit correspond plus à la pensée moderniste qu'au postmodernisme. À mon avis, le trou de mémoire constitue plutôt un oubli initial qui est suivi d'une évocation analytique du passé. Il représente donc la distanciation prise par rapport au passé, puisque RR *sait* (grâce à la lecture) ce qui s'est passé (elle procède donc par *anamnèse*). C'est pour elle un point de fuite<sup>29</sup>.

Cette distance critique se fait à partir d'une aliénation de soi : RR se perçoit comme personnage dans le journal d'Olympe. Voilà que nous en sommes au second élément de la théorie de Brecht (lequel figure intertextuellement, à deux reprises<sup>30</sup>, dans *Trou de mémoire*). On appelle « l'effet-V » les « devices which would prevent identification to the point of annihilating the suspension of disbelief (e.g., the actors stepping out of their parts, or grotesque masks that clearly

---

<sup>28</sup> *Discoveries of the Other : Alterity in the Work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Brossard.*

<sup>29</sup> Dans son article, « Prisonnier dans ce trou, ce *Trou de mémoire* », Anthony Wall affirme que « [l]es fois où il [l'éditeur] essaie de reconstituer le passé, il le fait dans un but improductif qui ne cherche qu'à remplir les trous dont il a peur. RR, par contre, se fait raconter un passé traumatique qu'elle a oublié et elle se laisse transformer par cette remémoration [...]. RR revit le passé et se laisse transformer dans l'écriture. Elle vit et revit sans cesse cette expérience en tant qu'expérience vivante. » (« Prisonnier dans ce trou » 319). Je crois qu'au contraire, RR se remémore (donc, elle *lit et relit*) les expériences sans les revivre. Elle se sépare du passé (en se métamorphosant) et choisit de vivre dans le présent. C'est cette décision qui assure sa survie car il lui est ainsi possible de se tourner vers le passé *et* vers le futur. Dans son interview avec Jean Bouthillette, Aquin souligne l'importance d'un présent axé sur l'avenir : « Si un homme peut se définir, c'est par ce qui vient, par ce qui le pousse en avant, non par ce qu'il a été. Le passé ne m'intéresse pas et je ne me reconnais pas en lui. Je suis un homme sans mémoire – et il est significatif que mon deuxième roman s'intitule *Trou de mémoire*. C'est ce qui vient qui importe. » (PF 15).

<sup>30</sup> *TM*, 114 et 143.

reveal them to be puppets, etc.) » (Esslin 13). Le but, enfin, de cet effet d'aliénation est de provoquer « thoughtful contemplation [and] detached critical reflection on the play and its meaning » (Esslin 13). Dans *Trou de mémoire*, la capacité de maintenir une distance critique face au passé signifie la survie<sup>31</sup>, tandis que les tentatives de recréer ou de capter le passé mènent à l'échec ou à l'anéantissement.

On a vu, dans le premier chapitre, que l'intertextualité dans le postmodernisme pose un regard critique sur le passé ; elle est réitération et non pas répétition. Mais l'histoire aussi est un texte, et ce détachement face aux événements historiques, cette distance critique est nécessaire pour le colonisé s'il désire changer ses conditions de vie. Pour RR, tout est fiction, rien n'est authentique ; elle refuse donc le mimétisme littéraire. Elle est maître de la métamorphose et de la fugacité – masques, écrits apocryphes, faussetés, mensonges, tous attestent à sa mutation continue et à son amour du simulacre. La notion d'une identité originelle est oblitérée : sous le masque, il n'y a qu'un autre masque, suscitant l'adoption d'un nouveau rôle. RR apprend à vivre dans le présent qui, par définition, se déplace et se meut continuellement. Elle peut évoquer le passé de façon critique, analytique, avec recul et en tant que lectrice. Elle ne refuse pas son passé (bien qu'un oubli momentané lui soit nécessaire pour le dépasser), la preuve étant qu'elle nomme son enfant d'après Joan et Pierre X. Magnant ; pourtant elle est déjà une Autre (Anne-Lise Jamieson) lorsqu'elle le contemple, effet d'aliénation par excellence.

Il est question de « révolution permanente » et chez Magnant et chez RR, sauf que les deux l'interprètent de façons très différentes : pour ce premier, la révolution signifie une rotation, tandis que pour RR c'est la révolution dans le sens de changement, de transformation. Celle-ci est permanente en ce qu'elle est perpétuelle car RR refuse la stabilité ; chaque nouvel état/identité qui résulte d'une métamorphose doit être suivi d'une nouvelle transformation. RR développe un rapport

---

<sup>31</sup> Enfin Magnant doit mourir ; s'il réussit à survivre/renaître c'est parce qu'il se transforme en éditeur nommé Mullahy, ayant appris l'importance du simulacre et du dédoublement.

positif avec le passé parce qu'elle le traite comme un texte – tout est fiction, illusion, jeu. On peut donc affirmer que son attitude à l'égard de l'histoire devient également une leçon de lecture.

### Narcissisme et profanation

Que l'autoreprésentation et la reduplication à différentes échelles, « caractérise[nt] l'esthétique postmoderne » (*Moments postmodernes* 25), il n'y a pas de doute. Vue que le texte postmoderne fait preuve d'une telle spécularité, d'un repliement sur soi, il est possible de le considérer *narcissique*. En fait, chez Linda Hutcheon ce vocable vient à remplacer le mot « postmoderne »<sup>32</sup>. Ainsi, l'autocommentaire et l'autoréflexivité vont au-delà de leur fonction de démythification, de démystification et de dévoilement. Grâce à ces mécanismes s'accomplit également l'affirmation du Moi : le texte centreur, pour reprendre l'expression de L. Jenny, se définit et se met en scène (en vedette même). Dans *Trou de mémoire*, les personnages sont écrivains et commentent les activités d'écriture et de lecture. De plus, le roman est construit à partir de la description de sa genèse et du commentaire de son développement : « il produit, également, acte narcissique, son propre commentaire. Il se prémunit contre le regard de l'autre en se réservant ce privilège du regard. » (*Les Mots des autres* 132). Quelques exemples suffiront pour illustrer l'aspect « introspectif » du roman.

Lors de sa première intervention, l'éditeur tente de contextualiser le récit de Magnant en commentant « sa qualité non fictive » (79) :

Le roman de Pierre X. Magnant se présente à nous comme absence de roman [...]. Non, le manuscrit de Pierre X. Magnant n'a rien à voir avec le roman ou la littérature fictive en général [...]. Cette coïncidence (« ressemblance avec des personnes qui ont existé », comme on dit couramment) prive d'emblée le livre de Pierre X. Magnant de toute prétention fictive : rien n'est moins fictif, hélas, que ce qui fait l'objet de la narration étrange de notre auteur. Rien ne ressemble moins à

---

<sup>32</sup> Cf. *Narcissistic Narratives : The Metafictional Paradox*. Waterloo : Wilfrid Laurier UP, 1980.

l'affabulation que l'implacable « réalisation » qui a précédé la rédaction elle-même. J'insiste sur ce détail : le déroulement extérieur a précédé l'entreprise narrative de l'auteur, car la coïncidence récit-événements pourrait incliner un lecteur impartial à reconnaître Pierre X. Magnant un don quelconque de prophétie. (80-1)

Dans la « Note de l'éditeur » (113-124), celui-ci commente l'inauthenticité du passage précédent et en fait un examen plutôt détaillé, fondé sur des incompatibilités linguistiques : plusieurs expressions « relève[nt] du lexique spécialisé de toute description géologique et [...] qui, normalement, ne font pas partie du vocabulaire d'un licencié en pharmacie de l'Amérique septentrionale » (117). Le passage attire donc l'attention sur le chevauchement, reflétant des aspects nord-américains et africains sans épouser aucune des deux identités. L'éditeur aurait préféré que la distinction soit mieux dissimulée : « Je ne m'en formaliserais peut-être pas tellement si ce patient faussaire avait fait son travail correctement et de telle sorte que je ne le décèle pas, et surtout si les indications qu'il fournit, sans le vouloir, de sa propre identité ne m'avaient conduit à soupçonner que ce texte est l'initiative d'une personne impliquée dans le récit de Pierre X. Magnant [...] » (117).

Plus loin, après que RR se serait identifiée, l'éditeur s'attaque d'abord à elle – l'accusant de mentir et caractérisant son style de « Villa Maria » (156) – pour ensuite entreprendre l'analyse de son texte apocryphe afin d'en déterminer le sens, ce qui l'oblige à décortiquer le reste du manuscrit. La comparaison qu'il fait est systématique : « J'ai d'abord divisé une page en deux colonnes, inscrivant dans celle de gauche toutes les notations concernant « Les Ambassadeurs » de Holbein le Jeune et dans celle de droite, les correspondances que j'ai relevées dans le manuscrit. » (162). Il ressort donc de cet examen que le texte de RR contient déjà sa propre analyse du manuscrit de Magnant : « Il s'agirait donc d'un texte à clé ; et il faudrait, dans ce cas, en modifier l'optique [...] Cette hypothèse me tue – elle me tue, car elle m'oblige à conférer un certain sens au texte écrit par cette folle. » (157). Outre l'autocommentaire, la mise en abyme accentue davantage le narcissisme de ce roman qui focalise toujours sur les divers aspects de sa production. Ainsi, le texte se commente-t-il perpétuellement.

Cependant, la confirmation du Moi ne se complète pas uniquement dans la specularité : l'autobiographie, le journal intime et les nombreux aveux sont générateurs de « je » narratifs qui offrent une interprétation littérale du Moi textuel.

Est-ce là le narcissisme, cette focalisation sur soi ? Arrêtons-nous un instant sur le mythe de Narcisse – je fais appel ici à Gérard Genette qui le retrace en soulignant la nature équivoque du reflet :

Cette image de lui-même sur laquelle il se penche, Narcisse ne trouve pas dans sa ressemblance une sécurité suffisante. [...] En lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un *double*, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l'identité fantastique (*Je est un autre*) et l'altérité rassurante (*il y a un autre monde, mais il est semblable à celui-ci*). (21).

La conception qui s'élabore de Narcisse dans ce passage suggère que l'Autre est, d'entrée de jeu, composante du Moi. Son identité n'est plus purement la sienne, elle se complète dans un reflet qui lui demeure étranger : « Le Moi se confirme, mais sous les espèces de l'Autre : l'image spéculaire est un parfait symbole de l'aliénation. » (Genette 22).

Quel est l'Autre supposé dans le roman d'Aquin ? L'Autre comprend tous les textes, genres ou styles qui pourraient servir de modèles d'écriture. Le roman d'Hubert Aquin fait l'aveu de son omniprésence, c'est-à-dire de l'impossibilité d'échapper à tous les modèles littéraires.

Traditionnellement, l'intertextualité est liée à un désir de légitimation : un auteur invoque le canon afin de s'inscrire dans une tradition quelconque. Autrement dit, pour confirmer le Moi et assurer sa supériorité, ou du moins, son appartenance à une culture, l'écrivain fait appel à d'autres textes – des textes légitimants et des sources considérées objectivement fiables.

L'Autre constitue un élément massif dans la construction de *Trou de mémoire*. Comme l'explique Lamontagne, ce roman cherche son reflet dans un Autre qui compte parmi les autorités littéraires :

Mais ce qu'il importe davantage de souligner est que la multiplicité et la diversité des références, qui vont de Thomas de Quincey aux théoriciens du théâtre baroque, en passant par des anthropologues et des psychiatres dont les travaux ont été publiés, illustrent que chacun des narrateurs de *Trou de mémoire* souffre d'insécurité culturelle et *cherche dans la culture universelle une confirmation ou un écho de ses énoncés.* (*Les Mots des autres* 126 – c'est moi qui souligne)

D'ailleurs, la notion d'originalité ne serait, d'après Aquin, qu'un but « fétichiste et répressif » (xxxix). Puisque tout est « déjà dit », il crée en ayant recours au principe du collage, faisant miroiter dans son œuvre les fragments de textes *autres* qui, dès qu'assimilés, en deviennent indissociables. La signification est la résultante de l'accumulation, ce qu'explique Olympe en décrivant l'effet que l'accumulation a eu sur lui :

Oui, je suis pharmacien ; et, en apprenant par votre notice biographique que vous êtes aussi pharmacien, je me suis dit : quelle coïncidence étrange ! Mais ce n'est pas la seule ; et c'est précisément l'accumulation de certaines coïncidences qui, à tout prendre, ne sont que des hasards fortuits et dépourvus de signification, oui c'est l'accumulation de ces dites coïncidences qui a prodigieusement frappé mon imagination. Tant de coïncidences fortuites ne sauraient être complètement insignifiantes, ni dépourvues de toute valeur. (4)

La présence de l'Autre comme aspect fondateur du roman est davantage soulignée par la minorité/absences d'intertextes canadien-français. Dans son livre, Lamontagne indique une seule référence à un auteur québécois, auquel on n'a pas encore pu en ajouter : « [...] Ce cosmopolitisme

intellectuel ne saurait masquer le fait que Aquin cite, à ma connaissance, un seul écrivain québécois (Nelligan) à travers son œuvre, même s'il avait une connaissance très étendue de sa littérature nationale. » (*Les Mots des autres* 242). C'est là un fait significatif. Selon les théories de la décolonisation (auxquelles Aquin s'intéressait<sup>33</sup>), la question de l'Autre dans la littérature d'un peuple colonisé entraîne des complexités particulières. Pour le colonisé, la menace d'assimilation et la lutte contre un statut d'infériorité rendent problématique la question de légitimation. La structure oppositionnelle entre le Moi et l'Autre est nébuleuse/embrouillée. Il est évident que le désir de légitimation persiste : « En effet, la question d'« un autre » dans *Trou de mémoire* est un motif qui hante bien des pages du livre [...]. Cette démarche est typique dans le roman : chercher toujours dans l'autre ou l'ailleurs l'authentification ou la vérité. » (*Hubert Aquin entre référence et métaphore* 109). Par contre, cela ne met pas fin à son projet de subversion.

En accumulant des intertextes provenant d'une grande variété de domaines, le scripteur manifeste son refus de conformer à une seule tradition, tout en faisant montre d'érudition – ce qu'on ne peut accomplir qu'en ayant recours à l'Autre. Le Moi se définit en se reflétant et en absorbant des fragments contradictoires qui proviennent d'un peu partout. Mais cet acte est analogue à la « non-révolution » : « Peut-on imaginer une légitimation qui soit autre chose que la non-révolution ? » (appendice I, 190). Paradoxalement, chez Aquin l'intertextualité ne se limite pas à un désir de légitimation. C'est dans un double geste que l'intertextualité se manifeste dans *Trou de mémoire* : tout en illustrant une maîtrise culturelle, elle subvertit les canons littéraires. Aquin rend très visible la présence de l'Autre par une surabondance de passages intertextuels. Mais sa façon de procéder montre un conflit : le roman cherche dans l'autre la vérité, la légitimité mais dans la mesure où il réussit, simultanément, à dévestir l'institution – le canon, cet *autre* objectif et autoritaire – de son autorité et de son pouvoir de légitimation. D'une part, le texte fait montre d'érudition, d'autre part il entreprend un projet de désacralisation et de profanation.

---

<sup>33</sup> *TM*, présentation, xiii.

En puisant à diverses sources, l'auteur n'adhère jamais strictement à une série de règles, ce qui amoindrit le risque d'assimilation et élimine le binarisme. De plus, parmi les intertextes, il y a autant d'emprunts illégitimes que d'emprunts légitimes. L'excès et l'indiscretion qui caractérisent certains attirent l'attention sur la nature transgressive du texte. Dans la « Semi-finale », le (faux) plagiat est flagrant, comme le témoigne les notes de l'éditeur (non-fictif) :

193. Commenant par « Hans Holbein a lui-même exécuté... », ce passage est tiré presque intégralement d'*Anamorphoses...* de BALTRUSAITIS. Voir Appendice II.

194. Passage tiré d'*Anamorphoses...*, p.65.

195. Tout ce passage est une réécriture de la description de Baltrušaitis. Voir Appendice II. (notes, 265)

Le plagiat, l'écrit apocryphe (blasphématoires, tous les deux) et l'intertexte « légitime » (celui qui respecte le concensus traditionnel) sont tous mis sur le même plan, ce qui établit entre eux une équivalence, désacralisant le canon littéraire et les valeurs institutionnelles.

Si dans *Trou de mémoire* le plagiat produit un effet de subversion en minant la crédibilité et l'autorité de la culture dominante, il signale aussi la dépossession des mots : la langue n'appartient à personne, ce qui est évident du moment où les divers narrateurs s'approprient des textes des autres. Cependant, c'est surtout au moyen de l'interdiscursivité que l'auteur insiste sur ce point. Le croisement des discours thématise le refus d'une propriété langagière ou discursive. Chacun a le droit de clamer ces discours et personne n'a de préséance sur un savoir ou sur une langue<sup>34</sup>, découverte qui choque Pierre X. Magnant :

Joan, à deux doigts de la mort, a réussi à me voler les antiques privilèges de mon peuple sur l'incohérence et la déraison raisonnante. 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

---

<sup>34</sup> « Il ne faut pas perdre de vue que le français nous appartient autant qu'aux Français de France » (*Blocs*)

de trop... – et, sous l'effet africanoïde 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. (96)

Elle n'est pourtant pas la seule à déroger à un stéréotype : les colonisés-révolutionnaires font montre d'érudition (donc s'associent aux institutions littéraire et scientifique). En soulevant la mobilité des éléments dans une structure, Aquin indique la possibilité d'un changement d'ordre ; une révolution (réussite) est d'autant plus concevable. *Trou de mémoire* met en relief son appropriation de paroles et de discours d'autrui.

Pour les personnages du livre, il ne suffit pas de démontrer une maîtrise culturelle, il faut sembler être d'une érudition sans défaillances. Initialement, chaque voix nouvelle s'empare d'un domaine spécifique – la pharmacologie chez Ghezso-Quénum et Magnant, la géologie chez l'éditeur, l'art et le théâtre chez RR – mais éventuellement les savoirs sont « inextricablement mêlés ». Ce qui est significatif c'est que ce désir d'exhiber son érudition résulte en l'imprégnation de la fiction par le hors-littéraire de sorte que la littérature en tant que « zone limitrophe » qui « déjoue et emporte les dichotomies » (Moser, 21) soit mise en lumière. L'interaction des savoirs renie la notion d'exclusivité, et met en valeur le privilège de la littérature – celui d'être carrefour de l'hétérogénéité :

Un écrivain – j'entends par là, non le tenant d'une fonction ou le servant d'un art, mais le sujet d'une pratique – doit avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines (*trivialis*, c'est l'attribut étymologique de la prostituée qui attend à l'intersection de trois voies). (*Leçon 26*)

C'est ainsi que l'impureté discursive participe au projet de révolution. *Trou de mémoire* est riche en contradictions et en possibilités. Ensemble, l'hétéromorphie et la perversion des règles de la littérature représentent la tentative de sortir de l'assujettissement et de l'impuissance.

Deux sœurs, deux pharmaciens révolutionnaires, quatre récits qui s'enchevêtrent : dans ce roman indéniablement épris du double, il n'est pas surprenant que la question de la contamination se pose. La pluralité et l'hétéromorphie qui caractérisent l'œuvre résistent au cloisonnement et produisent une écriture éclatée qui demande la participation du lecteur dans le déchiffrement de sens multiples. La totalité et l'unité sont donc délaissées au profit de la fragmentation. De plus, l'art et la révolution sont immédiatement liés dans ce roman où la réfutation de valeurs eurocentriques (logicopositivisme et rationalité) prend la forme du délire, du désordre, de l'hallucination et de l'indiscernabilité.

*je me dis que ce livre n'a sa raison d'être  
que dans cette frange d'incertitude, qui  
est commune à tous les malades du monde.*

Hervé Guibert, *l'Ami*

### **Chapitre 3 : Postmodernisme et contamination dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie***

La contamination dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* se manifeste à plusieurs niveaux. En procédant de la même façon que dans le deuxième chapitre, je tâcherai dans les pages qui suivent d'analyser le processus (et les effets) de contamination sur le plan thématique, sur le plan formel, et enfin, aux niveaux de l'intertextualité et de l'interdiscursivité.

#### **Le thème de la maladie**

Publié en 1990, plus de vingt ans après la sortie de *Trou de mémoire* au Québec, le roman de Guibert s'inscrit également dans le courant postmoderne et sa structure, comme celle du roman d'Aquin, repose sur des effets de contamination. *L'Ami* explore le cheminement d'un jeune écrivain atteint du sida, depuis la crainte et la confirmation de sa séropositivité au développement des symptômes en passant par l'effet des traitements.

D'abord, au niveau thématique, il est question de la contamination dans le pire sens du terme, comme elle est liée à l'empoisonnement, à la maladie. En plus du héros, plusieurs des personnages qui habitent le texte éprouvent ou ont éprouvé des douleurs physiques : de nombreux chapitres dépeignent l'agonie de Muzil<sup>35</sup> (*Ami* 30-2, 98-100), dont le corps est non seulement contaminé mais aussi contaminant, « du vrai poison » (*Ami* 142). Guibert rend également visite à une autre amie, Marine, à laquelle « on venait de [...] faire une transfusion de sang » (*Ami* 84). Il apprend plus tard qu'elle a peut-être « une leucémie, que tous ses cheveux sont tombés, qu'elle suit une chimiothérapie très dure... » (*Ami* 135). Bill, lui, demeure « paralysé déjà sur toute une moitié de la face » (*Ami* 191) à cause de la poliomyélite qu'il est parvenu, contre toute attente, « à dompter » (*Ami* 191). Enfin Jules, Berthes et les enfants – la « famille » de HG – sont tous menacés par le sida.

Le héros sidéen annonce au début du récit quelque chose d'impossible : qu'il a eu pendant trois mois le sida – syndrome qui encore aujourd'hui ne peut être guéri. *L'Ami* trace la progression du sida chez Hervé Guibert. Si dans la suite, *Le Protocole compassionnel*, cette maladie est à un stade plus avancé et Hervé est plus faible, débilité par les assauts du virus, je dirais tout de même que c'est *l'Ami* qui déconcerte davantage. La différence provient, à mon avis, de l'attitude du personnage-narrateur car, entre les deux romans, on ne discerne pas de « grand progrès » médicaux : si « [u]n nouveau médicament, aussi, est apparu [il n'en demeure pas moins qu'il est] très difficile à obtenir et incertain, encore au stade de l'expérimentation »<sup>36</sup>. Cependant, dans *Le Protocole* Hervé semble plus paisible et le roman se termine sur une note positive, le « miracle à Casablanca » étant placé vers la fin du livre grâce à la rupture de l'ordre chronologique, ce qui fait du roman « un texte beaucoup plus serein que *l'Ami* [...] » (« Du para- au métatexte » 176). Par opposition, *l'Ami* s'avère un roman d'Incertitude.

Au cours du récit, Guibert vivra une suite de montées et de descentes (ses sentiments devenant aussi instables que ses T4), essayant à certains moments d'accepter la mort et de s'y préparer mais se trouvant interrompu à quelques reprises par des promesses et des rêves de survie.

La découverte de son infection, précédée par la suspicion qu'il en est victime, instaure dans sa vie un régime d'instabilité, produit en partie par l'appréhension de l'inconnu qui entoure le sida en France comme ailleurs dans le monde à cette époque. Les rumeurs qui circulent proviennent de l'absence de connaissances concernant le sida et semblent se propager parce que cette atroce maladie, dont certains affirment qu'elle est « transmis[e par] ces singes verts d'Afrique » (*Ami* 113), affecte majoritairement « les drogués, les homosexuels, les prisonniers » (*Ami* 251), un « fait » qui n'est pas réfuté par les chercheurs.<sup>37</sup> Tandis que Guibert réagit avec stupéfaction à cette nouvelle,

<sup>35</sup> Que « les critiques ne tardèrent pas à identifier à Michel Foucault. » (« Du para- au métatexte » 155).

<sup>36</sup> *Le Protocole compassionnel*, quatrième de couverture. Ce roman sera désormais désigné par *PC*.

<sup>37</sup> *Ami*, 41 : « C'était l'époque où les bruits les plus fantaisistes, mais qui alors semblaient crédibles tellement on en savait peu sur la nature et le fonctionnement de ce qui n'avait pas encore été cerné comme virus, un lentovirus voisin de celui qui se tapit chez les chevaux, se propageaient sur le sida ».

Muzil n'en croit pas ses oreilles : lorsqu'il entend parlé « de la fameuse maladie », il « se laiss[e] tomber par terre de son canapé, tordu par une quinte de fou rire : « un cancer qui toucherait exclusivement les homosexuels, non, ce serait trop beau pour être vrai, c'est à mourir de rire ! » » (*Ami* 21). Dans ces circonstances, qui peut distinguer entre mythe et vérité ? L'ignorance ne s'applique pas qu'au public ; les médecins semblent confondus par la stratégie du virus – ce que Hervé apprend lorsque l'annonce de sa séropositivité marque son entrée dans le monde de la médecine.

« la bête qu'on a en soi »

Comme on a vu dans *Trou de mémoire*, la contamination entraîne les notions de transformation et de pluralité. Pour Guibert, comme pour les personnages aquiniens, la métamorphose est provoquée par l'introduction, ou plus précisément la présence, d'un Autre. Sa vie est bouleversée par le sida. Il comprend bien qu'il devra s'habituer au Hervé sidéen et « à l'aimer » (*Ami* 259), ce qui implique une acceptation d'une identité changeante et d'un corps altéré.

La contamination est concrètement liée à la maladie dans l'*Ami* mais son rôle y est également pluriel. Tandis que chez Aquin les personnages subissent des changements surtout psychiques – ils réagissent à des stupéfiants –, pour Guibert, les changements sont aussi de l'ordre physique : et le virus et les médicaments agissent en lui pour mettre en marche sa métamorphose corporelle.

De même que dans *Trou de mémoire*, le rapport entre le « je » et l'« Autre » semble, de premier abord, nettement antagonique mais se révèle de plus en plus ambigu au fur et à mesure que progresse le récit. Guibert s'adapte à la présence du virus, lequel, dira finalement l'hôte, devient un composant de son Moi : « le sida n'est pas vraiment une maladie [...], c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on a en soi » (*Ami*, 17). L'intimité qui se développe entre le malade et la maladie donne au HIV, « ce virus, qui vous habite comme un ami intime mais qui vous bouffe et vous consume de l'intérieur comme un ennemi farouche » (92), un rôle d'agent

double. J'emprunte à Walter Moser le mot « Freundfeind » (qu'il utilise dans son analyse de l'essayisme de Robert Musil<sup>38</sup>), c'est-à-dire à la fois le double et l'antagoniste, pour décrire le virus qui se niche chez Guibert. Comme *Trou de mémoire*, l'*Ami* exhibe un haut degré de narcissisme littéraire : en plus d'être écrit à la première personne du singulier, l'*Ami* connaît plusieurs moments autoréflexifs et métatextuels.<sup>39</sup> Mais la question identitaire ouvre sur l'hybridation du moment où se révèle une telle intimité entre deux entités. L'impureté identitaire dans l'*Ami* suggère un mélange inextricable d'éléments concurrentiels. Par conséquent, ce mélange tout à fait postmoderne participe à l'effondrement d'oppositions binaires (Bien/Mal ; ami/ennemi).

La distinction entre l'Autre et le Moi étant brouillée, le binarisme apparent d'un homme et son assassin s'estompe. Le virus se camoufle, entame « un processus de leurre » (*Ami* 276) et complique ainsi la lutte. C'est ce processus d'envahissement menant à l'hybridité que décrit Moser en parlant de l'invasion du discours romanesque par l'écriture essayiste : « Elle ne peut être pensée comme l'insertion d'un élément étranger dans la narration ni comme un supplément facile à identifier et à amputer ; plutôt comme un parasite qui, dès la première partie, se loge dans le corps du roman et qui, dans la deuxième partie, occupe de plus en plus exclusivement l'espace romanesque. » (Moser 25). Bien que ce commentaire ait été écrit sur Musil, il décrit parfaitement ce qui se passe dans les deux romans que nous étudions ici. Dans *Trou de mémoire*, c'est, en effet, l'invasion d'un discours par un autre qui a lieu, la lutte avec l'Autre ayant été transposée au niveau discursif (le discours autre – scientifique et éditorial – envahit le romanesque). Dans l'*Ami*, c'est le virus qui est

---

<sup>38</sup> Je rappelle au lecteur que « le nom du personnage inspiré par Foucault est fondé sur celui d'un des auteurs préférés de Guibert, Robert Musil » (« Du para- au métatexte » 181).

<sup>39</sup> « J'entrevois l'architecture de ce nouveau livre que j'ai retenu en moi toutes ces dernières semaines mais j'en ignore le déroulement de bout en bout, je peux en imaginer plusieurs fins [...] » (11) ; « ce que m'apprendra le docteur Chandi [...] risque de menacer ce livre » (60) ; « Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier » (70) ; « Quand je déposai le manuscrit de mon journal chez mon éditeur, le brave homme [...] me dit qu'il n'aurait pas le temps de lire celui-là, car il faisait quatre cents pages dactylographiées, alors qu'il m'avait toujours réclamé un gros livre, un roman avec des personnages parce que les critiques étaient trop abrutis pour rendre compte de livre qui n'avaient pas d'histoire bien construite, ils étaient désemparés et du coup ne faisaient pas d'articles, au moins avec une bonne histoire bien ficelée on pouvait être sûr qu'ils en feraient un résumé dans leurs papiers » (91) ; « J'écrivais de mon côté mon livre condamné » (145) ; « ayant d'ailleurs apporté à mon éditeur ce manuscrit dans lequel je ne me cachais pas de ma maladie » (216).

difficile à isoler, à séparer du corps afin d'être détruit, ce qui influence le rapport que Hervé entretient avec lui.

C'est aux médecins de venir à la rescousse du Hervé infecté, c'est à eux de fournir un adversaire puissant qui luttera contre l'agent ravageur. Par conséquent, à l'Autre devenu familier s'ajoute un *autre* Autre – le « traitement ». C'est à ce point-ci qu'émerge l'aspect expérimental de la médecine : au lieu de s'annuler, les deux adversaires exacerbent ensemble la souffrance de Guibert. À cause des remèdes, il subit des changements physiques qui égalent l'horreur du sida, les effets secondaires étant tout aussi angoissants que l'effet du virus activé. On lui avoue

que l'AZT est un produit d'une très haute toxicité, qui s'attaque à la moelle osseuse, et qui, pour bloquer la reproduction du virus, gèle en même temps la reproduction vitale des globules rouges, des globules blancs et des plaquettes permettant la coagulation. [...] Sur la notice du médicament, chaque malade peut lire la liste des troubles « plus ou moins gênants » qu'il peut entraîner : « nausées, vomissements, pertes d'appétit, maux de tête, éruption cutanée, douleurs du ventre, douleurs musculaires, fourmillement des extrémités, insomnies, sensation de grande fatigue, malaise, somnolence, diarrhée, vertiges, sueur, essoufflement, digestion difficile, trouble du goût, douleurs généralisées, urticaire, démangeaisons, syndrome pseudogrippal. » Désactivation de l'appareil génital, désintégration des facultés sensuelles, impuissance. (*Ami* 239)

Plus optimiste, le docteur Chandi soutient « que le rapport à la maladie ne cessait pas de se transformer, pour chaque individu, dans le cours de sa maladie, et qu'on ne pouvait préjuger des mutations vitales de sa volonté » (161), désignant ainsi l'incertitude comme leur d'espoir.

La toxicité de l'AZT, son dernier recours (à ce moment-là), fait s'écrouler l'opposition binaire entre l'agent destructeur et l'agent curatif que représentent respectivement le HIV et l'AZT. Dans *Trou de mémoire*, la « pharmacopée est [...] l'art de la mobilité totale des corps ; art de la

transfiguration, de la transsubstantiation » (Cardinal 115), tandis que dans l'*Ami*, les comprimés et les gélules représentent la fragmentation du corps en participant à un processus de désintégration. Quant à l'effet d'« impuissance », c'est lorsqu'il est sous la garde des médecins que Hervé se sent encore plus impuissant – non parce qu'il se décourage mais parce qu'il se sent dépendant, dépossédé de son propre corps. Il se remémore, à un moment donné, un commentaire de Muzil décrivant le fonctionnement machinal de l'hôpital : « il me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité. » (*Ami* 32). Ce n'est pas long avant que Guibert lui-même fasse l'expérience de ce système.

#### L'envahissement médical

Le corps de Guibert est envahi par un méchant virus et des médicaments peu efficaces. La présence de ceux-ci signale que le jeune écrivain est entré dans le monde de la médecine : il se fait examiner par une armée de médecins et de spécialistes, il a des rendez-vous fréquents à l'hôpital et, malgré les grèves générales à Paris, il se présente régulièrement pour ses prises de sang – dont il n'a plus peur, loin de là :

Un autre matin au Spallanzani, je dus me battre pour qu'on me fasse ma prise de sang, parce que j'avais dépassé de dix minutes un horaire qui n'était pas en vigueur la fois d'avant. Au bout d'un quart d'heure de tergiversations avec les infirmières, j'ai pratiquement dû me la faire à moi-même, collectant les tubes vides à mon nom dans le tas des tubes inutilisés, serrant l'élastique autour de mon bras et le tendant à l'infirmière jusqu'à ce qu'elle se décide à piquer. (*Ami* 259)

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné l'effet d'une contamination entre deux codes discursifs – l'un lié à la subjectivité, l'autre à l'objectivité –, soit l'effacement de la frontière entre

les deux systèmes. Dans l'*Ami*, comme dans *Trou de mémoire*, le lexique spécialisé de la médecine traverse le récit. Il est motivé, c'est clair, car le protagoniste-écrivain se fait projeter dans le domaine de la médecine au moment où il apprend qu'il est séropositif. Quoiqu'il avoue avoir des tendances hypocondriaques, ce n'est qu'avec le sida que sa vie et son corps sont pleinement envahis par les médecins et leur travail. Le code argotique des médecins et les images médicales se répandent dans le texte de sorte qu'un jargon scientifique s'infiltré dans l'écrit intime.

Puisqu'il n'existe pas de traitement curatif, on fait de Guibert un objet d'étude. Alors qu'il se retrouve dans une position vulnérable, on lui propose de se soumettre, comme un cobaye, à des examens expérimentaux : « le docteur Chandi me proposa d'entrer dans un groupe d'expérimentation de cette molécule, baptisée Défenthioi, qu'on avait défectueusement testée aux Etats-Unis, et dont on avait incorrectement posé les bases statistiques en France » (*Ami* 167). Mais même avant cela, depuis la découverte de sa séropositivité, Guibert est mis en observation car il est nécessaire (pour les médecins) de suivre la progression, « l'évolution » (*Ami* 211) de ses symptômes. On exerce une surveillance constante des changements dans le taux de ses T4, des lymphocytes, des antigènes P24, etc. En fait, il me semble que le modèle du « Panoptique », tel que décrit dans *La Volonté de savoir* de Michel Foucault, dépeint un scénario pareil à l'expérience du malade dans la structure, ou la machine, médicale :

La prison, lieu d'exécution de la peine, est en même temps lieu d'observation des individus punis. En deux sens. Surveillance bien sûr. Mais connaissance aussi de chaque détenu, de sa conduite, de ses dispositions profondes, de sa progressive amélioration ; les prisons doivent être conçues comme un lieu de formation pour un savoir clinique sur les condamnés [...]. Le thème du Panopticon – à la fois surveillance et observation, sûreté et savoir, individualisation et totalisation, isolement et transparence – a trouvé dans la prison son lieu privilégié de réalisation. S'il est vrai que les procédures panoptiques, comme formes concrètes d'exercice du

pouvoir, ont eu, au moins à l'état dispersé, une très large diffusion, ce n'est guère que dans les institutions pénitentiaires que l'utopie de Bentham a pu d'un bloc prendre une forme matérielle. [...]

Au total constituer une prison-machine avec une cellule de visibilité où le détenu se trouvera pris comme « dans la maison de verre du philosophe grec » et un point central d'où un regard permanent puisse contrôler à la fois les prisonniers et le personnel. (252-3)

Semblablement, dans les « circuits médicaux » Hervé, le patient, est observé, examiné, étudié, objectivé. De même que « c'est comme condamné, et à titre de point d'application pour des mécanismes punitifs que l'infacteur s'est constitué comme objet de savoir possible » (*La Volonté de savoir* 255), le sidéen, en besoin de traitement, devient, lui aussi, l'objet d'un savoir possible. Ce sont les médecins qui, de par la surveillance, ont le contrôle sur son corps et il en résulte que le jeune écrivain en est « dépossédé » (*Ami* 211). Par conséquent, j'avancerais que le rapport entre médecin et patient dans l'*Ami* relève de la conception du pouvoir élaborée par Foucault :

Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres ; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales. La condition de possibilité du pouvoir [...], il ne faut pas la chercher dans l'existence première d'un point central, dans un foyer unique de souveraineté d'où rayonneraient des formes dérivées et descendantes ;

c'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables. [...] le pouvoir, ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés : c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée. (*La Volonté de savoir* 120-3)

Entre Guibert et les médecins, il s'agit en effet d'un « rapport de force » inégal, où c'est le praticien qui exerce le pouvoir. Comme dans le « Panopticon », le déséquilibre marquant ce rapport existe à cause du regard, dont Guibert constitue l'objet.

Tandis que les chercheurs, représentants de l'aspect scientifique de la médecine, « n'ont aucune idée de ce qu'est la maladie, ils travaillent sur leurs microscopes, sur des schémas, des abstractions » (*Ami* 251), les praticiens, responsables d'appliquer les résultats de ces études, c'est-à-dire de soigner les malades, travaillent « à la chaîne » (*Ami* 156) : ils observent, font un diagnostic et prescrivent un traitement. Guibert insiste sur l'œil « froid » caractéristique des médecins lors d'un examen ou d'une consultation. Sous peu, lassé d'être ainsi objectivé, il remet en question son rapport aux médecins. Si au début il est assujéti à des tests, au cours du roman il renonce au rôle de patient passif. Il refuse la relation hiérarchique et entreprend une lutte pour le pouvoir sur son être. Comme les « rapports de force » sont inégaux et *instables*, il lui est possible d'effectuer ce *déplacement*, lequel constitue une « résistance »<sup>40</sup>. Donc, sans faire appel à une restructuration de l'institution médicale, sans révolutionner le système, Guibert tente d'influencer la relation pour ne pas occuper une position de soumission face au médecin. Cette lutte est « localisée » et personnelle (comme l'indique la forme du roman), ce qui suggère qu'« [i]l n'y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu

---

<sup>40</sup> « là où il y a pouvoir, il y a résistance ». Les rapports de pouvoir « ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise. Ces points de résistance sont présents partout dans le réseau de pouvoir. [...] Mais cela ne veut pas dire qu'elles n'en sont que le contrecoup, la marque en creux, formant par rapport à l'essentielle domination un envers finalement toujours passif, voué à l'ndéfinie défaite. Les résistances ne relèvent pas de quelques principes hétérogènes; mais elles ne sont pas pour autant leurre ou promesse

du grand Refus – âme de la révolte, foyer de toutes les rébellions, loi pure du révolutionnaire. Mais des résistances qui sont des cas d'espèces [...] » (*La Volonté de savoir* 126).

Puisque c'est par le regard que le patient s'avère subjugué, c'est par le regard qu'il résiste, qu'il déstabilise le rapport établi. Dans le triptyque, le thème du regard prend, dès le début, la forme d'un renversement : Guibert regarde le médecin qui le regarde, il l'observe dans l'espoir de lire dans ses yeux ce qui n'est pas dit.<sup>41</sup> L'emploi subversif du regard culmine vers la fin du *Protocole compassionnel* lorsque Guibert apporte sa caméra vidéo à un de ses rendez-vous:

Claudette refuse que je la filme, c'est clair et net, elle a horreur de ça, même la photo la fait fuir, peut-être une prochaine fois éventuellement, si elle s'est préparée. Je sors ma dernière carte. « Vous ne pouvez tout de même m'empêcher de me filmer, c'est mon corps, ce n'est pas le vôtre. – Oui, répond Claudette, mais mon corps à moi sera bien forcé d'entrer dans l'image pour examiner. » (258-9)

La docteur est gênée, mal à l'aise, et elle rechigne à « entrer dans l'image ». Dans un article qui examine le rapport entre médecin et patient, David Caron affirme que

The presence of the camera affects the relationship in a fundamental way. When he films, Guibert is theoretically on both sides of the camera, as he and the doctor appear simultaneously on screen. The situation has two immediate consequences : first, the patient's position both behind and in front of the camera prevents him from

---

nécessairement déçue. » (*La Volonté de savoir* 125-7)

<sup>41</sup> « j'invectivai le praticien dont l'œil me semblait trop froid, trop égal durant son inspection pour ne pas cacher quelque dissimulation, j'accusai son œil de mentir [...] » (*Ami* 43) ; « c'est au 21 décembre que je daterai la découverte sous ma langue, dans le miroir de la salle de bains, là où mécaniquement j'avais pris l'habitude de l'inspecter en calquant mon regard sur celui du docteur Chandi lors de mes visites, sans connaître la teneur ni l'apparence de ce qu'il y recherchait, mais persuadé par cet examen répété qu'il guettait l'apparition prévisible de cette chose inconnue pour moi [...]. Mon regard s'effondra à la seconde, de même que s'effondra pour un 125<sup>e</sup> de seconde, *transpercé et flashé par le mien* comme un coupable traqué par un détective, le regard du docteur Chandi lorsque je lui montrai ma langue, dès le lendemain, à sa consultation du mardi matin. Devant le signe catastrophique le docteur Chandi est trop jeune pour savoir mentir, comme ces vieux renards de docteurs Lévy, Nocourt ou Aron, *son regard n'est pas exercé à s'opacifier* au moment venu, à ne ciller en rien [...] » (*Ami* 143 – je souligne).

simply occupying the authoritarian subject position previously occupied by the doctor ; second, the doctor's presence on the screen alongside her patient levels their relationship. The doctor too has a body, and it is hers and not the patient's that « would be compelled to enter the frame ». What do we have, then ? On the one hand, there is the absence of the subject, because there is no one physically behind the camera ; on the other, is a doctor reduced to a role by the patient who stages her relationship to him. (246)

De même, dans *l'Ami* l'auteur-sidéen est simultanément en scène et dans les coulisses. Ainsi réussit-il à détruire le binarisme des rapports de force pour souligner la mobilité des positions. Le corps sidéen de Hervé Guibert fait l'objet de trois de ses récits, *l'Ami*, *Le Protocole compassionnel* et *L'Homme au chapeau rouge*. Dans les trois romans, son corps est observé par Hervé lui-même. Narrateur et sujet, il joue un rôle double. En même temps, il prend la parole : exclu du processus, pratiquement séparé de son corps<sup>42</sup>, il trouve un moyen de s'inclure. Il utilise le vocabulaire médico-scientifique, le jargon de ses gardiens de manière à s'inclure dans la discussion de son corps ; il désire maîtriser « le langage fluide, presque parlé » des médecins (PC 123). C'est donc par un moyen langagier qu'il espère reprendre un degré de contrôle ; Guibert utilise le code de l'Autre, de celui qui le subjugué, afin de résister. Par ailleurs, il s'inscrit en tant qu'observateur pour dévoiler et commenter le fonctionnement de l'institution médicale.

Il en advient que l'écriture participe à, enfin *est*, son projet de subversion. Cette stratégie de renversement est aussi abordée par Foucault. En discutant de la polyvalence tactique des discours il écrit :

l'apparition au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la psychiatrie, la jurisprudence, la littérature aussi, de toute une série de discours sur les espèces et sous-espèces d'homosexualité,

---

<sup>42</sup> « j'avais lancé mon corps dans quelque chose qui le déposédait apparemment d'une volonté autonome. »

d'inversion, de pédérastie, d' « hermaphrodisme psychique », a permis à coup sûr une très forte avancée des contrôles sociaux dans cette région de « perversité » ; mais elle a permis aussi la constitution d'un discours « en retour » : l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa « naturalité » et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée. (*La Volonté de savoir* 134)

De même, Guibert parle « de lui-même », des divers aspects de lui-même (on dépasse le corps et ses fonctions), souvent dans le même vocabulaire utilisé pour l'objectiver.

Le scripteur incorpore le lexique spécialisé de la science et le manie, l'intègre de sorte que le code romanesque prouve l'inhérence de son impureté. Peut-on considérer l'*Ami* interdiscursif ? Le vocabulaire médical est si bien cousu aux autres discours qu'au lieu d'attirer l'attention sur le conflit des codes (scientifique/littéraire ou objectif/subjectif, par exemple) il met en valeur l'hétérogénéité du romanesque : l'écrivain pratique inévitablement dans le domaine de l'impureté.

### L'Art et le Vécu

Ainsi que dans *Trou de mémoire*, l'écrit intime (le journal, l'autobiographie) est problématisé en attirant l'attention sur la distinction entre le Vécu et l'Art. Comme dans le roman à clef, divers aspects de la vie de l'auteur s'insinuent dans ce roman. La ressemblance ne permet pas, cependant, de confondre les deux systèmes. La transposition du corps et de la vie de Hervé Guibert au personnage textuel de Hervé Guibert suggère une différence entre les deux.

Se développe au cours du roman un leitmotif dédoublé qui rappelle constamment au lecteur ce que la forme déclare, qu'il s'agit d'un jeu entre le vrai et le faux, entre la vérité et le mensonge. L'« aveu » survient à maintes reprises – et prend parfois une forme plus perfide, celle de la trahison – pour désabuser le lecteur. Pour ce faire, le narrateur doit revenir sur la faute ; il signale donc le

mensonge. Il s'ensuit qu'une prolifération d'aveux n'aboutit pas à la Vérité car l'accent se déplace vers le mensonge, ce qui a pour effet de révéler (ou de rappeler) au lecteur le caractère inauthentique du récit.

Le rôle du mensonge (ainsi que de l'aveu, ou l'aveu du mensonge) instaure ainsi un jeu de vrai-faux. Outre le fait que le récit est écrit à la première personne, l'auteur et le narrateur-personnage portent le même nom. Ce dernier est également écrivain, donc on se pose la question : qui est ce « je » qui parle ? Malgré les ressemblances qui s'accumulent, l'auteur de l'*Ami* affirme que son livre est un roman, insistant par conséquent sur la nature fictive du récit. C'est le Moi de l'artifice qui parle :

On pourrait dire : le Moi revient, – mais il ne peut plus revenir *comme avant* (il ne peut plus être <innocent>) : c'est forcément, désormais, un Moi au second degré, jouant avec son statut de leurre ; autrement dit : ce n'est pas le Moi de l'authenticité, de la sincérité, de la profondeur, – c'est le Moi de l'artifice, de la surface assumée comme telle, le Moi de la séduction. (Scarpetta 284)

Le « je » de l'*Ami* ne se présente pas comme étant « innocent » : ce « je » expose ses faiblesses, il avoue qu'il agit parfois par « pure méchanceté » (*Ami* 135) et, que ce qu'on apprend sans délai, il excelle dans l'art du mensonge : au chapitre 34, il se sent « honteux et soulagé » d'avoir savonné ses lèvres après avoir baisé la main de Muzil, et « encore plus honteux et soulagé une fois que ce geste fut écrit. » (106) ; à la page 144, il explique qu'il a menti à ses amis « par ce réflexe de l'omission » ; avec le clinicien de l'expérimentation, « Il ne suffit pas de mentir [...] mais de faire disparaître toute traces du produit dans mon sang » (269). Tandis que certains indices suggèrent que le récit imite la vie, le mensonge refuse cette supposition et permet de jouer sur la notion d'un récit « vrai ».

À cause du croisement entre l'autobiographie et le roman, on décide de désigner le triptyque guibertien d'*autofictions*, ce qui reconnaît que ce sont « des textes qui chevauchent la barrière artificielle que nous autres critiques aimons à établir entre <fiction> et <non-fiction>, oubliant que tout

texte est toujours mise en scène d'une «vérité» qui lui est propre. » (« Une histoire de corps »  
 6). Guibert joue sur la distinction entre Auteur et Narrateur, lesquels se rapprochent et s'écartent alternativement, il en ressort que le romanesque est, dès le début, contaminé par son lien à la « réalité », ou inversement, que le journal s'avère contaminé par le romanesque, par la fiction. Bien qu'on ait trouvé maintes correspondances entre la vie de Guibert et les événements dépeints dans l'*Ami*, celui-ci demeure, aux yeux du scripteur, un *roman*. Une différence est établie entre ce qui est raconté et ce qui s'est passé, ainsi la narration se détache-t-elle de l'événement.

Que le récit emprunte à la vie de Guibert-auteur, il n'y a pas de doute. Pourtant, l'amoncellement de ressemblances entre le vécu et la narration importe peu, puisque cette dernière ne peut pas récupérer le vécu. Dans le postmoderne, c'est l'artifice que l'on désire souligner et l'autofiction met au premier plan la contamination d'un écrit de la « réalité » par la fiction. Comme dans *Trou de mémoire*, la différence entre le vécu et l'écrit est mise en relief du moment où le roman se déguise en journal, ce déguisement étant un privilège dont bénéficie presque uniquement le roman puisqu'il

est, par nature, un art impur (on a jamais parlé de « roman pur » comme on a pu parler de « poésie pure » ou de « peinture pure » -[...] [...] Disons plutôt : la façon dont cette généralisation a radicalement changé notre perception au réel – car c'est bien lui, le *réel*, qui demeure à travers tous ces prismes, toutes ces expansions, l'impossible objet du roman. (Scarpetta 297)

D'ailleurs, selon Hervé Guibert, toute biographie s'avère être une fiction puisqu'elle n'est jamais fidèle à la réalité :

Cette activité journalière me soulageait et me dégoûtait, je savais que Muzil aurait eu tant de peine s'il avait su que je rapportais tout cela comme un espion, comme un adversaire, tous ces petits riens dégradants, *dans mon journal*, qui était peut-être destiné, c'était ça le plus abominable, à lui survivre, et à témoigner d'une vérité qu'il

aurait souhaité effacer sur le pourtour de sa vie pour n'en laisser que les arêtes bien polies, autour du diamant noir, luisant et impénétrable, bien clos sur ses secrets, *qui risquait de devenir sa biographie*, un vrai casse-tête d'ores et déjà *truffé d'inexactitudes*. (*Ami* 103 – je souligne)

Cet écart entre l'art et le vécu fait écho à la théorie de la distanciation de Brecht, de « l'effet-V », que nous avons vu au chapitre précédent. À maintes reprises, le narrateur commente l'activité scriptural pour contourner l'illusion mimétique qui leurre le lecteur. En sus du mensonge, l'évocation de l'écriture rappelle au lecteur la qualité textuelle des événements lus, et le décalage qui existe dans le roman. Prenons comme exemple, ce passage tiré du cinquante-deuxième chapitre : « Écrire cela aujourd'hui si loin de lui refait bander mon sexe, désactivé et inerte depuis des semaines. Cette ébauche de baise me semblait sur l'heure d'une tristesse intolérable [...] » (*Ami* 165). Le décalage spatiotemporel – entre l'événement et sa description et, par extension, entre le moment d'écriture et celui de lecture – est ici souligné. Textualisé (donc pas revécu), l'acte n'est toutefois pas sans susciter une réaction (physique et émotive). Guibert jouit plutôt de l'écriture et du souvenir, depuis qu'il « renonce » aux « plaisirs que [lui] donneraient la chair, d'autres chairs attirantes et rassasiantes » (*Ami* 228). Pour le lecteur, cette évocation du décalage souligne davantage la nature « irréaliste » du récit d'apparence autobiographique. Ainsi, un second décalage se propose-t-il, celui-ci servant de base au jeu de vrai-faux en suggérant un défaut de concordances entre la vie de Hervé Guibert et son récit.

Il devient clair qu'en « lisant un journal intime, on n'accède pas à une Profondeur, une Vérité, un Secret, on entre au contraire dans tout un jeu de masques, de simulacres, de semblant, sensible dès qu'on passe au-delà du « pacte autobiographique » : la vérité fuit toujours, le sujet ne se laisse pas capturer. » (Scarpetta 290). Cette capture étant impossible, le texte *projette l'image* du sujet. Les autofictions de Guibert s'offrent donc comme d'excellents exemples de ce que décrit

Scarpetta et nous permettent de passer à l'idée postmoderne du *simulacre*<sup>43</sup>. Dans un passage décrivant son objectif pharaonien, Guibert révèle l'entrelacement inextricable du mensonge et du narcissisme (la prolifération du Moi) qui caractérise le livre : « [...] préférant accumuler autour de moi des objets nouveaux et des dessins comme le pharaon qui prépare l'aménagement de son tombeau, avec sa propre image démultipliée qui en désignera l'accès, ou au contraire le compliquera de détours, de mensonges et de faux-semblants. » (*Ami* 228-9). Grâce à l'écriture, l'auteur français réussit à démultiplier « sa propre image » afin que, lorsqu'il meurt, elle lui survive. En d'autres mots, au moment de sa mort, l'« original » disparaît et seul reste le faux-semblant, le simulacre de Guibert et de sa vie. Par conséquent, ce dernier érige (ou « aménage ») son propre tombeau triangulaire en écrivant le triptyque autofictif.

Par l'entremise du jeu d'illusions, Guibert réussit à transmettre au lecteur le sentiment d'incertitude qui le hante : ne sachant à quel point le texte correspond à la « vérité » ni à quel endroit se fier au narrateur, le lecteur occupe l'entre-deux du vrai-faux, oscillant entre le mensonge et le dévoilement : « on assiste à un véritable processus d'osmose entre l'œuvre romanesque et le Journal, de sorte qu'il devient difficile, sinon impossible de savoir où finit la vie et où commence l'art, où la vérité de l'art prend la relève de la réalité quotidienne. » (« Du para- au métatexte » 156). La réception passive n'est plus adéquate dans ces circonstances, c'est pourquoi le lecteur se voit poussé à embrasser un rôle plus actif.

### Une écriture contaminée

L'*Ami* exploite davantage cette tension entre la Vie et l'Art car avec le jeu du leurre Guibert tente de déjouer la mort : il écrit pour se survivre. Il s'écrit et en cela il s'inscrit dans un avenir qu'il ne verra jamais. La menace d'une mort si proche l'incite à écrire davantage : « soudain, à cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles, tous ceux que je n'avais pas encore écrits, au risque de mal les écrire, un livre drôle et un livre méchant, puis un livre

---

<sup>43</sup> Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*. Paris : Galilée, 1981.

philosophique, et de dévorer ces livres presque simultanément dans la marge rétrécie du temps [...] » (*Ami* 73-4). D'ailleurs, il affirme que « [c]'est quand j'écris que je suis le plus vivant. » (*PC* 144). Pourtant, cette écriture, qui lui donne la chance de se prolonger en quelque sorte, de se survivre dans une forme textuelle, l'épuise : « Ce livre [...] me donne que davantage envie de fermer les paupières. » (*Ami* 70). Comme chez Aquin, le roman signale la tension entre la pulsion de mort et la force libératrice qui fait partie de l'écriture<sup>44</sup> ; le scripteur de *Trou de mémoire* est recru par la fatigue mais retourne l'arme contre la littérature : « Continuer. Car je tiens le roman qui me brûle intérieurement et par lequel je prendrai possession de mon pays ambigu, maudit, et de ma propre existence : ce roman est plus mois que moi-même. Il m'épuise ; à moi de l'épuiser sous l'aspect formel. » (*TM* 68). Guibert, lui, est motivé par un désir de se transposer, car c'est bien une transposition qui est entreprise par Hervé Guibert dans *l'Ami* ; l'homme, l'écrivain, le corps de Guibert deviennent un personnage textuel (textualisé). Je ne puis poursuivre cette discussion sans faire appel à ce passage de « La mort de l'auteur » de Roland Barthes :

dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, *ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.* (491 – c'est moi qui souligne)

On voit que le roman de Guibert reprend cette formule et l'applique dans les deux sens : l'auteur mourant s'écrit et l'auteur qui écrit se meurt. La mort décrite par Barthes devient un moyen de survie pour le jeune homme puisqu'elle enclenche le processus de la réincarnation : « [...] C'est dire que le corpus est l'incarnation du corps, son «équivalent» scriptural et matériel, comme si ces innombrables histoires de corps n'étaient que prétextes à leur «incorporation», à leur *réincarnation sous forme de récits, de recueils, de livres et, enfin, de toute une œuvre.* » (« Une histoire de corps »

---

<sup>44</sup> « J'avais dit à la télévision que je n'écrirais plus. [...] je ne voyais pas quoi écrire, et je n'en avais pas

9 – c'est moi qui souligne). Je crois que c'est avec justesse que Sarkonak explique cette transformation du corps au corpus. La notion de réincarnation sous-entend la mort (imminente) de l'auteur – implicite au processus d'écriture décrit par Barthes –, ainsi que le résultat avantageux de cette « mort », à savoir la réalisation d'une présence textuelle prolongée :

il [l'auteur] devient, si l'on peut dire, un auteur de papier ; sa vie n'est plus l'origine de ses fables, mais une fable concurrente à son œuvre ; il y a réversion de l'œuvre sur la vie (et non plus le contraire) ; c'est l'œuvre de Proust, de Genet, qui permet de lire leur vie comme un texte : le mot « bio-graphie » reprend un sens fort, étymologique ; et, du même coup, la sincérité de l'énonciation, véritable « croix » de la morale littéraire, devient un faux-problème : le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi qu'un *je* de papier. (« De l'œuvre au texte » 1215)

Ce lien entre survie et écriture est explicitement souligné dans le chapitre du « Temple de la Mousse », qui fonctionne comme mise en abyme. Hervé écrit son nom, Hervé Guibert (donc il « s'écrit »), ainsi que son vœu (codé) de survie :

Aki nous avait expliqué qu'on devait finalement, une fois qu'elle était achevée, *inscrire son nom avec un vœu* au-dessus de la prière [...]. Mais j'avais peur à cause de la curiosité d'Anna, qu'elle lise mon vœu, j'eus donc l'astuce de le *coder*, et je me penchai au-dessus de son épaule pour trahir le sien. Elle venait d'écrire : « La rue, le danger, l'aventure », puis elle avait rayé « le danger », et je ne voulais plus savoir par quoi elle l'avait remplacé. *J'inscrivis mon vœu codé de survie*, pour Jules et pour moi, et Anna me demanda aussitôt ce qu'il signifiait. (*Ami* 131-2 – c'est moi qui souligne)

---

l'impulsion dynamique non plus, mon épuisement l'avait broyée. » (*PC* 195).

Enfin, cette inscription de soi avec un vœu codé de survie s'avère son roman. L'*Ami* présente au lecteur la zone limitrophe entre la vie et l'art.

Même dans cette nouvelle forme – sur la page écrite – il n'échappe pas à la contamination : il est envahi par un autre. Examinons donc de plus près les parallèles établis entre la vie (le corps) et le texte (l'art). L'écriture de Hervé Guibert est infectée par TB, c'est-à-dire par le style de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard, ce qui est avoué dès le début du roman :

Mon livre, mon compagnon, à l'origine, dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu'apparemment je sois le maître absolu dans cette navigation à vue. Un diable s'est glissé dans mes soutes : T.B. Je me suis arrêté de le lire pour stopper l'empoisonnement. On dit que chaque réinjection du virus du sida par fluides, le sang, le sperme ou les larmes, réattaque le malade déjà contaminé, on prétend peut-être ça pour limiter les dégâts. (*Ami* 12)

Hervé évite de s'exposer davantage à l'écriture de Bernhard afin de limiter l'influence sur sa propre écriture. Il est, par contre, trop tard ; Guibert s'aperçoit qu'il ne peut pas bloquer l'invasion, il tente de le rivaliser et de l'assimiler, mais c'est lui, au contraire, qui se fait assimiler par le style de TB :

Je haïssais ce Thomas Bernhard, il était indéniablement bien meilleur écrivain que moi, et pourtant, ce n'était qu'un patineur, un tricoteur, un ratiocineur qui tirait à la ligne, un faiseur de lapalissalades syllogistiques, un puceau tubard, un tergiverseur noyeur de poisson, un diatribaveur enculeur de mouches salzbourgeoises, [...] oui, un pauvre Don Quichotte imbu de lui-même, ce misérable Viennois traître à tout qui n'en finissait pas de proclamer son génie à longueur de livres, qui n'étaient que de toutes petites choses [...], de toutes petites impuissances sur lesquelles ce violoneux tricotait et patinait sur deux cents pages, sans bouger d'un poil sur le fragment qu'il s'était entrepris de lustrer, de son inégalable alto, jusqu'à l'éclat total ou à

l'effacement, au brouillage de ses lignes, prenant la tête du lecteur avec les répétitions de son surplace obsédant, travaillant ses nerfs à petits coups d'archet, aussi exaspérants qu'un sillon de disque rayé, jusqu'à ce que ces minuscules tableaux (un enfant pendant la guerre qui s'exerce au violon dans le placard à chaussures de l'ophelinat), ces minuscules trouvailles (le faux musicologue qui prend tout un volume pour convenir qu'il est définitivement incapable d'écrire son essai sur Mendelssohn-Bartholdy) deviennent, gonflés à bloc par la beauté de cette écriture, il fallait bien s'incliner à un moment ou à un autre de cette satire, des mondes entier en eux-mêmes, de parfaites cosmogonies. J'avais eu l'imprudence, pour ma part, d'engager un jeu d'échecs cuisant avec Thomas Bernhard. *La métastase benhardienne, similairement à la progression du virus HIV qui ravage à l'intérieur de mon sang les lymphocytes en faisant crouler mes défenses immunitaires, mes T4, [...] parallèlement donc au virus HIV la métastase benhardienne s'est propagée à la vitesse grand V dans mes tissus et mes réflexes vitaux d'écriture, elle la phagocyte, elle l'absorbe, la captive, en détruit tout naturel et toute personnalité pour étendre sur elle sa domination ravageuse.* (Ami 230-2 – je souligne)

Le corps sidéen est supplanté, dans le texte, par une écriture benhardienne et contre ce poison Guibert « atten[d] avec impatience le vaccin littéraire » (Ami 233) qui s'avère le double, l'« équivalent » scriptural et matériel » (« Une histoire de corps » 9), du « vaccin curatif » (Ami 184) de Mockneye et de Bill. La transposition de la vie à l'art est complète depuis que l'Autre passe, lui aussi, du corporel au textuel. Pour Guibert, ce dernier, quoique textualisé, ne paraît pas plus inoffensif. L'influence parasitaire de TB sur son propre style est menaçante : craignant la domination par le « diable », Guibert « fourbi[t] [s]es armes pour égaler le maître contemporain » (Ami 233).

Sa méfiance à l'égard de Bernhard, concomitante à son admiration pour lui, incite sa rébellion, laquelle consiste dans un dédoublement schizophrénique. Cela parce que le dédoublement est produit par l'absorption de celui qui le menace, comme si TB n'était pas tant l'Autre que « l'une de ses dimensions possibles » (Scarpetta 33). Ce que j'entends ici par « absorption », c'est l'imitation : « Écrivant à l'ombre de Thomas Bernhard, Guibert n'a trouvé d'autre solution que de l'imiter – en «copiant» et en commentant le style de l'autre [...] » (« Du para- au métatexte » 165). Le thème de l'imitation et le désir d'assimiler se développent d'abord par le truchement de la peinture :

J'avais pensé, [...] n'en plus finir d'essayer de *repeindre*, de mémoire, d'après reproduction et d'après l'original, ce tableau de Mancini intitulé *Dopo il duelle* qui se trouvait à la Galerie d'art moderne [...], de chercher par la peinture et mon incapacité à peindre *les points de rapprochement et d'éloignement avec le tableau*, jusqu'à ce que, par ce massacre, je l'aie *entièrement assimilé*. Mais, bien entendu, je fis tout autre chose que ce que j'avais prévu [...]. (*Ami* 77 – c'est moi qui souligne).

L'acte d'imiter lui permet de mesurer les « rapprochements » et les « éloignements », donc de *commenter*, c'est-à-dire de maintenir une distance critique. C'est donc en absorbant son rival TB qu'il espère préserver sa différence face à lui.

#### Quelques notes sur l'intertextualité

Ayant contemplé « l'infection » littéraire dans l'*Ami*, il est intéressant d'y trouver un passage qui suggère (ou rappelle) que la lecture a des effets salutaires :

Muzil avait délogé [un exemplaire des *Pensées* de Marc Aurèle] de sa bibliothèque, couvert d'un papier cristal, quelques mois avant sa mort, pour me le donner comme étant l'un de ses livres préférés, et m'en recommander la lecture, afin de m'apaiser, à une époque où j'étais particulièrement agité et insomniaque [...] (*Ami* 78)

Les *Pensées* représentent également le renvers, disons, du roman de Guibert. Il s'agit d'« une suite d'hommages dédiés à ses aînés, aux différents membres de sa famille, à ses maîtres, remerciant spécifiquement chacun, les morts en premier, pour ce qu'ils lui avaient appris et apporté de favorable pour la suite de son existence » (*Ami* 79 – je souligne). L'ironie est apparente. C'est comme si Guibert soulignait la divergence entre le livre-hommage rédigé par Aurèle et son roman à lui, dont le titre indique qu'il s'agit d'un « livre-hommage » au sens contraire, dédié à son ami, mais sans remerciement, puisqu'il ne lui a pas sauvé la vie.

Dans l'*Ami*, Guibert puise à divers médias. En plus d'être écrivain et journaliste de profession, il s'essaie au dessin et au cinéma (en tant que scénariste et cinéaste) et ce vif intérêt pour l'art se manifeste dans le roman. Avec de nombreux intertextes explicites, Guibert transmet « l'interaction des arts » (Scarpetta 20) qui caractérise l'ère postmoderne dans laquelle il vit. Au « mythe (<moderne>) de la spécificité ou de la pureté des arts » (Scarpetta 20), se substitue une impureté esthétique qui, parmi autres choses, permet au narrateur de jouer les rôles de spectateur, d'auditeur, d'appréciateur. Il montre en quoi il s'inspire, non seulement d'écrivains, mais de peintres (tel que Turner) et de cinéastes (Almodovar, par exemple). Il accumule avec avidité les « matériaux » sans sentir le besoin d'épurer son œuvre.<sup>45</sup> Comme ce texte appartient au domaine de la subjectivité, son rapport à chacun des intertextes provient d'un contexte particulier, d'une réaction ou d'une réflexion ; bref, c'est un rapport très personnel qui émerge.

Considérons les exemples suivants. Lorsque le narrateur apprend que Muzil est décédé, c'est « la chanson de Françoise Hardy qu'Etienne Daho [lui] avait apprise par cœur » (*Ami* 113) qu'il se met à chanter. Ces paroles sont, pour le lecteur, le truchement des sentiments et des pensées de Guibert. Plus loin, en réfléchissant à la mort, il se remémore le « film de Roger Corman tiré d'un conte d'Edgar Allan Poe » (*Ami* 158) qui lui avait fourni une image cauchemardesque de la mort,

---

<sup>45</sup> Il explique, par exemple, que pour son livre *Adultes !*, il « avai[t] prévu de lui adjoindre une épigraphe tirée d'une conversation inédite avec Orson Welles, qui remontait à 1982, prise en note par [s]es soins lors de [leur] déjeuner avec Eugénie au restaurant *Lucas-Carton* » (*Ami* 236).

pour laquelle, lorsque la terreur s'est calmée, il a développé une fascination. À cette période de son obsession funèbre, Guibert associe les « stories sélectionnées par Hitchcock » (*Ami* 159). Il s'agit dans ces deux cas d'une association libre d'idées. Il fait siens des textes et des films en les recontextualisant de façon très subjective. Ce processus d'anamnèse intertextuelle ouvre sur la pluralité des interprétations. La valeur d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre réside dans son statut de *matériau*. Semblablement, la symphonie de Haydn, « dites des Adieux », ne lui importe qu'indirectement, car c'est plutôt l'histoire que lui raconte Muzil qui l'enchanté :

embauché compositeur à la cour du prince Esterházy, un esthète tyrannique, Haydn avait écrit sa dernière symphonie en forme de manifeste, y faisant participer les musiciens qui se plaignaient de ce que les caprices du prince Esterházy les retenaient tard dans la saison, dans ce palais d'été attaqué par les frimas, les empêchant de rejoindre en ville leurs familles. La symphonie démarrait avec pompe, réunissant tous les instruments de l'orchestre, qui se vidait petit à petit et à vue de ses effectifs, Haydn ayant écrit la partition pour l'extinction successive des instruments, jusqu'au dernier solo, incluant même dans la musique le souffle des musiciens qui éteignaient la chandelle de leurs pupitres, et leurs bruits de pas pour s'échapper en catimini quand ils faisaient grincer le parquet lustré de la salle de concert. C'était indéniablement une belle idée, concomitante à la fois du crépuscule de Muzil et de l'évanouissement de Marine [...] (*Ami* 96-7)

La symphonie donne lieu à cette « belle idée » qui le touche davantage en correspondant parfaitement au « crépuscule de Muzil et [à] l'évanouissement de Marine ». Enfin, il n'est pas rare, dans l'*Ami* que l'évocation d'une œuvre ne dépasse pas la *référence*.<sup>46</sup> N'étant pas tracassé, comme le sont les personnages aquiniens, par le sentiment accablant d'insécurité culturelle, Guibert peut

---

<sup>46</sup> « J'entrai enfin dans la pharmacie, blanche et futuriste, dessinée par le décorateur de Kubrick pour *Orange* »

mentionner une grande variété d'œuvres sans chercher à les justifier davantage car, à l'exception des écrits de Bernhard, elles ne sont pas jugées dangereuses. C'est vrai que, comme Aquin, Guibert, exploite un répertoire international<sup>47</sup>, plusieurs intertextes provenant de cultures *autres* – sa préférence pour les romanciers autrichiens et allemands (Bernhard, Musil, Stifter)<sup>48</sup> est bien connue. Par contre, ce goût ne se compare à pluralité des emprunts d'Aquin, qui sont toujours accompagnés d'inquiétudes culturelles. Tandis que ce dernier écrit à partir d'un « vide culturel », on pense au rapport Durham (évoqué dans *Trou de mémoire*<sup>49</sup>), Guibert est entouré d'artistes, de philosophes et d'écrivains ; il habite et travaille parmi eux. Dans ce milieu il connaît des soucis d'écrivain ; d'ailleurs, son rapport à Thomas Bernhard indique que la question d'originalité compte parmi ses préoccupations. Contrairement à l'auteur québécois qui problématise l'érudition et la culture, Guibert peut se permettre de laisser paraître le rapport personnel qu'il entretient avec divers œuvres et artistes.

### L'incertitude

C'est d'abord le séjour de Muzil à l'hôpital qui donne à Hervé un aperçu de l'attitude des médecins, car le sort de cet ami « était donc ce qu'on appelle une prémonition, [dit-il,] un pressentiment puissant, que j'y étais pleinement habilité car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun. » (*Ami* 107). L'épreuve subite par Muzil lui donne l'impression que l'hôpital se concentre uniquement sur le corps et ne s'occupe pas de l'esprit, qu'on traite des parties du corps tout en négligeant la santé morale du patient. Hervé décrit l'une de ses visites où un infirmier

---

*mécanique* [...] » (79-80) ; « j'étais fou de douleur, j'étais le *Cri* de Munch. » (109) ; « en lui apportant *Le Monde et Libération* » (208) ; « Nous décidâmes avec Bill d'aller voir au cinéma *L'empire du soleil* » (193).

<sup>47</sup> On revient toujours sur la notion de pluralité.

<sup>48</sup> Hill, 97 « Disons pour commencer que Guibert était, somme toute, assez friand d'écrivains de langue allemande, notamment de Stifter, Goethe, Musil, Kafka et Walsler [...], sans parler de Handke et de Thomas Bernhard ».

jetait par terre ses petits pots de flan à la vanille en disant que c'était interdit, et que même tout ce qui était amassé sur la table de chevet était interdit pour raisons d'hygiène et la commodité de ses mouvements à lui, l'infirmier du service de réanimation, en cas d'urgence. Il dit qu'on n'était pas dans une bibliothèque, il attrapa les deux livres de Muzil que Stéphane lui avait rapportés [...], et décréta que même ça on n'en voulait pas ici, qu'il fallait uniquement le corps du malade et les instruments pour les soins. (*Ami* 108)

La froideur qui semble faire partie intégrante de la profession médicale, et dont Guibert fait l'expérience lui-même peu après, est manifeste dans le code de l'hôpital, auquel on ne déroge point en dépit des besoins incorporels du patient : « Il [le médecin] me refusa la permission de revoir Muzil vivant, il invoqua la loi du sang qui privilégiait les membres de la famille par rapport aux amis » (*Ami* 111).<sup>50</sup> Cet éloignement imposé évoque la séparation plus vaste qui accompagne une maladie comme le sida. Muzil qui, avec « prouesse » (*Ami* 142), s'était suffisamment « écarté » de son amant pour l'épargner, se voit progressivement séparé de ses proches – par des vêtements antiseptiques<sup>51</sup> d'abord et ensuite par le règlement de l'hôpital prônant la loi du sang. Quoique Hervé se sente soulagé, après avoir baisé la main du mourant, en se savonnant les lèvres, il n'en est pas moins écœuré par les restrictions de l'hôpital. L'aliénation n'est cependant pas uniquement le produit de l'institution médicale : Hervé est très conscient du fait que le sida mystifie et effraie, et que cette peur de la contamination entraîne l'exclusion : « Vous savez, avec une maladie ce de type, dont on ne sait pas grand-chose pour être franc, [lui explique le jeune médecin,] il vaut mieux être

<sup>49</sup> « Mais justement, ce pays n'a rien dit, ni rien écrit : il n'a pas produit de conte de fée, ni d'épopée pour figurer, par tous les artifices de l'inventions, son famseux destin de conquis [...] » (*TM* 58).

<sup>50</sup> Au cours du roman un nouveau lien de sang se définit ; le sang détermine toujours le lien de famille mais de façon différente : tout comme Muzil et Guibert sont liés par un « sort thanatologique commun », la « famille » de Guibert (le Club des 5) est liée par le sang infecté, elle est composée de séropositifs : « J'aimais ces enfants, plus que ma chair, comme la chair de ma chair bien qu'elle ne le soit pas, et sans doute plus que si elle l'avait été vraiment, peut-être sinistrement parce que le virus HIV m'avait permis de prendre une place dans leur sang, de partager avec eux cette destinée commune du sang [...] » (*Ami* 227).

<sup>51</sup> *Ami*, 108 : « Stéphane m'avait prévenu qu'il fallait se désinfecter les mains dans le sas, enfiler les gants et les

prudent. » (*Ami* 111 – c'est moi qui souligne). Hervé se rend compte aussi qu'il risque de s'aliéner en avouant (publiquement) sa séropositivité : « moi qui avais toujours procédé ainsi dans tous mes livres, de trahir mes secrets, celui-ci fût-il irréversible, et m'excluant sans retour de la communauté des hommes. » (*Ami* 216).

C'est donc dans un climat d'incertitude que Hervé passe les premiers stades de sa maladie. En sus de « l'horreur transformative du syndrome » (Duncan 102), la médecine aussi (dans toute ses formes – conventionnelle, homéopathe, *new age*) contribue à l'insécurité ressentie par Hervé : on l'observe et l'étudie comme s'il était dans un laboratoire de sorte qu'il n'a pas toujours l'impression qu'on le soigne. Les médecins et les chercheurs prétendent comprendre la stratégie du virus « diabolique [...] qui] se divise pour mettre en jeu un processus de leurre, qui épuise le corps et ses capacités immunitaires » (*Ami* 276), mais s'ils savent que ce virus circule incognito dans le corps, ils n'ont pas encore développé une façon de contre-attaquer l'intrus dévastateur : « il n'existe pas à ce jour de vrai traitement contre le sida » (*Ami* 178). L'univers médico-scientifique s'avère donc un monde d'expérimentation et d'incertitude.<sup>52</sup> Outre le protocole du double aveugle, où est « administr[é] d'un côté le vrai médicament, de l'autre un médicament factice [...] de façon que les uns et les autres, ne sachant à quel groupe ils appartiennent, admettent la loi du tirage au sort, jusqu'à ce qu'on retire, après d'éventuels dommages dans un des camps, le bandeau du double aveuglé » (*Ami* 168), c'est peut-être l'attitude du docteur Otto qui révèle mieux l'extrême inefficacité des médecins ainsi que le rôle de l'arbitraire dans le « traitement » du sida : « Que vous débutiez maintenant ou plus tard, que vous arrêtiez demain et repreniez après-demain n'a aucune sorte d'importance, parce qu'on ne sait rien à ce sujet. Ni quand on doit commencer le traitement, ni à

---

chaussons de plastique, et se revêtir d'une blouse et d'un bonnet antiseptiques. »

<sup>52</sup> En révélant son côté hypocondriaque, Guibert crée en même temps une image déconcertante de la médecine. Le narrateur se retrouve, dans les premières cinquante pages, chez des médecins incompetents qui « donnent les diagnostics les plus farfelus » (*Ami* 50). Lorsqu'il découvre un abcès dans sa gorge, il « ne sai[t] plus à quel médecin [s]'adresser, le docteur Lévy est mort, et il n'est plus question de faire appel ni au vieux docteur Aron depuis l'affaire de la dysmorphophobie ni au docteur Lérissou pour qu'il [l]'étouffe sous une montagne de gélules. » (*Ami* 63)

quelles doses. Celui qui vous dira le contraire, vous mentira. Votre médecin en France vous prescrit douze gélules, moi six, alors coupons la poire en deux, disons huit par jour. » (*Ami* 245). Par ailleurs, à cause des mutations qu'il crée chez son hôte, le virus catapulte le narrateur dans un espace limitrophe, de sorte que Hervé Guibert habite dorénavant « un terrifiant état intermédiaire » (Duncan 102).

Face à l'absence de toute sûreté, Guibert endure sa nouvelle condition avec résignation et trouve « quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, [...] c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre [...] » (*Ami* 192). Il en vient à s'accoutumer aux prises de sang, à développer une certaine routine ; il se rend compte que l'inconnu auquel il doit s'habituer est nul autre que lui-même : « Je venais de découvrir quelque chose : il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l'aimer. » (*Ami* 259). L'idée de sa mort devient (enfin) rassurante puisqu'elle se présente comme l'unique élément sûr, garanti. Le sida, en tant que condamnation à mort, propose « un terme certifié à notre vie » (*Ami* 193), le soustrayant par conséquent à la torture qu'est « l'incertitude de son échéance » (*Ami* 193). En cela, il semble offrir un degré de stabilité à sa victime.

Lorsque Bill arrive à Paris en annonçant la quasi-existence d'un « vaccin curatif » (*Ami* 184), Hervé est encore une fois plongé dans l'incertain : « De nouveau, tout revacillait », dit-il (*Ami* 214).<sup>53</sup> Il se retrouve dans l'entre-deux de l'espoir de survie et d'une condamnation à mort : « J'avais vécu cinquante-six jours en m'habituant [...] à la certitude de ma condamnation. J'entrais dans une nouvelle phase, de suspension, d'espoir et d'incertitude, qui était peut-être plus atroce à vivre que la

---

<sup>53</sup> *Ami*, 193 : « Si Bill, avec son vaccin, remettait en cause ma condamnation, il me replongerait dans mon état d'ignorance antérieur. Le sida m'avait permis de faire un bond formidable dans ma vie. »

précédente.» (*Ami* 188). C'est l'incertain qui domine dans ce livre : la description de l'état du corps du narrateur et de son esprit s'avère être la description et, par extension, l'écriture de l'incertitude.

## Conclusion

### Pervertir et subvertir

La littérature postmoderne se donne comme but de subvertir l'ordre hiérarchique des savoirs et de bouleverser le système traditionnel où « tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable » (Robbe-Grillet 37). Dans *Trou de mémoire* et *l'Ami*, le désordre remplace le désir d'unité et de cohérence typique du Réalisme. Au niveau formel, ces deux romans dérogent aux conventions et se caractérisent par une chronologie alinéaire, par la fragmentation diégétique, par la discontinuité et par la scission des voix. Cet éclatement contribue à la réfutation du binarisme et complique la notion d'identité. Étant donné que les frontières s'effacent – c'est-à-dire qu'un processus de contamination a lieu – une zone floue s'étend, donnant lieu au dédoublement, à l'hybridation et au glissement identitaire. Là où tout est déstabilisé, embrouillé et changeant, le sujet s'avère difficile à identifier.

Il s'agit, dans le roman postmoderne, de pervertir l'art réaliste en s'éloignant du modernisme. On insiste sur la distinction entre la nature et la culture afin de signaler les conventions et pour montrer que nos systèmes de pensées sont, en réalité, des constructions sociales. Pour ce faire, Aquin et Guibert dé-naturalisent les codes culturels. La Vérité et l'Origine, signes du dogmatisme, du monolithisme, de l'aliénation idéologique, sont remplacées par le relativisme et le déplacement. Le roman postmoderne déplace continuellement les repères et produit un effet de vertige. Le refus du mimétisme réaliste (de l'illusion mimétique) entraîne donc une profusion de simulacres et de trompe-l'œil de sorte que l'accent soit placé sur l'artifice et l'« irréel ». Il ressort que le roman postmoderne entreprend de « détruire l'illusion par sa systématisation même » (Scarpetta 381). Autrement dit, il produit une esthétique de l'artifice et de la perversion – qui déforme les conventions, les critères établis, les idéologies du Réalisme autant que la philosophie de

l'art pour l'art propre au modernisme.<sup>54</sup>

Chez Guibert et Aquin, nous avons pu observer la thématization de la perte d'innocence caractéristique du postmodernisme : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* déploie le mensonge et instaure le thème de la trahison. Quant au roman d'Aquin, le crime (la révolution), le meurtre et la transgression généralisée attestent une perte d'innocence. C'est donc dans l'impureté que ces auteurs tentent de subvertir les systèmes, de perturber les programmes.

### La « frange d'incertitude »

Dans *Trou de mémoire* et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le thème de l'altérité introduit des effets de contamination qui enclenchent la réfutation des valeurs modernistes. La contamination signifie plus que la simple rencontre d'éléments distincts. Elle implique un débordement ou un enchevêtrement ; elle signifie l'embrouillement sinon l'effacement de lignes de démarcation donnant suite à une zone ou un terrain d'ambiguïtés. Dans les chapitres précédents nous avons examiné la façon dont la contamination détruit le binarisme, signale la mobilité des éléments et prouve l'instabilité des structures, produisant une zone d'incertitude.

Le projet postmoderne est assez particulier parce qu'il travaille à l'écroulement des systèmes de penser et des systèmes de valeurs sans offrir de nouvel ordre. Ainsi se garde-t-il (du moins essaie-t-il de se garder) de proposer un autre métarécit tout en s'attachant à un programme spécifique qui consiste à interroger et à déstabiliser. Que reste-t-il, donc, à la suite de l'ébranlement des concepts

---

<sup>54</sup> La philosophie de l'art pour l'art, l'idée que la littérature n'a pas de fonction moral, social ou hors-littéraire, perturbe l'idéologie bourgeoise en favorisant une idéologie purement esthétique. Depuis les années soixante, le contexte social en France et en Amérique du Nord donne naissance à « identity politics » – l'accent est placé sur la diversité ethnique, sexuelle et culturelle – et incite la réinstallation du « hors-littéraire » dans la littérature. On lutte contre la marginalisation de divers groupes sociaux et le credo de l'esthète paraît « irresponsable ». Dans *Maryse* de Francine Noël, par exemple, la quête identitaire ouvre sur une pluralité de discours (féministe, postcolonial, etc.), et le refus du système patriarcal et exclusif entraîne des considérations socio-politiques. Cependant, cette distinction entre le modernisme et le postmodernisme ne fait que rappeler la difficulté de séparer ces deux courants de façon définitive. Nous venons de voir que *Trou de mémoire* exhibe maints traits postmodernes ; pourtant, Aquin s'oppose à la fonctionnalisation de la littérature et « n'hésite pas à affirmer avec conviction une contre-théorie : celle de l'art pour l'art. J'affirme que la littérature n'est ni une fonction, ni le reflet d'une aliénation : les écrivains sont libres ; et je leur reconnais volontiers la liberté d'écrire pour écrire [...] » (« Littérature et aliénation » 150 ; voir aussi « La Disparition élocutoire du poète »). En fait,

fondateurs de notre société ? Comme les deux romans examinés nous le montrent, le postmodernisme engendre un univers d'incertitude.

*Trou de mémoire* et *l'Ami* invoquent tous les deux le modèle binaire de dominant/dominé : dans *Trou de mémoire* la question identitaire se pose dans un contexte de décolonisation, c'est-à-dire que sont mis en scène les rapports du pouvoir entre les colonisateurs européens et les colonisés (canadiens-français et africains) ; dans *l'Ami*, les rapports binaires sont établis dans le domaine médical car, en plus du virus HIV, les médecins constituent, selon le narrateur, une force menaçante. Face aux dangers de l'assimilation ou de l'envahissement total, face à la chosification, le dominé éprouve un sentiment d'impuissance qui donne lieu à un désir de pouvoir. C'est ce désir de pouvoir (de révolte ou de résistance) qui permet l'effondrement de la structure établie. Le refus de la contamination est impossible : l'Autre, que ce soit le colonisateur, le virus ou le protocole médical, exerce une influence sur le dominé et s'avère envahissant. La résistance a donc lieu dès que la contamination est inversée (« réciproquée »), par exemple lorsque le sujet se dédouble de manière à être simultanément le « je » et l'Autre. C'est pourquoi dans les deux romans la nature fragmentée et hybride des « personnages » est mise en relief. Dans *Trou de mémoire*, l'hybridité rivalise avec l'idée de « pure laine » ; dans *l'Ami*, le narrateur est littéralement infecté. L'envahissement d'un corps par un autre est remplacé par une contamination réciproque : les frontières s'estompent, aucun n'a le dessus.

La contamination entraîne donc les notions de transformation et de pluralité. Les rapports entre éléments, les structures binaires et, enfin, le sujet se révèlent tous être instables. Dans *Trou de mémoire*, aucun des personnages (ou voix) ne représente un sujet unitaire ou authentique. Le sujet est, au contraire, difficile à cerner : il est changeant et complexe, il se déguise et se dédouble. Il est, en outre, difficile à isoler : à cause d'un processus de contamination, l'Autre se voit imbriqué avec le Moi. De même, le sujet guibertien se retrouve impliqué dans un processus de métamorphose. Il est

---

Aquin, et Guibert aussi d'ailleurs, esthétisent la dimension socio-politique, plutôt que de faire le contraire.

exposé à un Autre dont il a du mal à se distinguer, quoique cet intrus exerce une force destructrice sur lui. Dans les deux cas, l'interaction entre le « je » et l'Autre est telle que le sujet ne peut plus se définir *par opposition*. Il en ressort que la mobilité des éléments, tout en rendant possible la résistance ou la révolution, est également source d'angoisse pour les personnages. L'effacement des frontières rend problématique la quête identitaire : sans bornes, comment peut-on définir les limites de son identité ? Comment peut-on savoir si on se fait assimiler ?

Parce que la contamination est réciproque, tous les éléments de la structure sont exposés à ses effets ; ni le dominant ni le dominé n'est immunisé contre le changement (glissement identitaire, déplacement, transformation quelconque), ce qui montre que l'identité n'est jamais fixe. Nous n'avons qu'à comparer les deux œuvres pour vérifier cette constatation. Selon la structure aquinienne érigée (que pour être défaite) dans *Trou de mémoire*, Hervé Guibert correspond à l'Autre : français, cet écrivain provient de la culture dominante ; il n'est pas tracassé par le bagage culturel du Canadien Français. Par contre, Guibert s'avère également vulnérable, son identité aussi est instable. En tant que sidéen (donc infecté) il occupe, lui aussi, une position limitrophe. À cause de la contamination, il glisse dans la « frange d'incertitude » (*Ami* 11) qu'Aquin connaît si bien. Dans l'*Ami*, le narrateur questionne son identité quand il se fait prescrire un rôle au sein du monde médical qui est conforme à la position inférieure du dominé et auquel il résiste. C'est à cause du sida, de la contamination, qu'il habite une zone d'insécurité – d'où il écrit. Il en ressort que Guibert, de même qu'Aquin, écrit dans l'espace équivoque de l'incertitude. Ils écrivent tous les deux à partir d'un principe de contamination qui participe à la perturbation du système traditionnel.

#### Imitation et accumulation

Ces deux romans utilisent des procédés de contamination postmodernes dont l'intertextualité et l'interdiscursivité. Par l'entremise de l'intertextualité, la question d'assimilation se pose dans le domaine de l'*écriture* et la thématization de la production littéraire soulève le problème de l'*originalité*. Chez Guibert, l'influence de Thomas Bernhard présente un dilemme stylistique, et sa

crainte d'assimilation ou d'effacement (corporel) est ainsi reflétée sur le plan scriptural. Sa réaction consiste dans l'appropriation du style de son rival, pour faire mieux que lui. Lorsqu'Aquin est confronté à la question d'originalité, il a recours au (faux) plagiat. Les deux tentent de résister à l'effacement identitaire en *imitant*. C'est en percevant les textes autres comme « matériaux » que ces deux auteurs développent une stratégie d'accumulation. Par conséquent, l'Autre, quoique menaçant, n'est pas naturellement négatif ; il représente simultanément un danger et une force productrice. Cette exploitation des ressources d'« autrui » mène également à la juxtaposition de codes discursifs. Dans les deux romans, le « je » a recours, de façon apotropaïque, au discours de l'Autre afin de s'affirmer : dans *Trou de mémoire*, Magnant et Olympe exhibent un savoir scientifique dans leur lutte contre le rationalisme et le logicopositivisme du colonisateur. De même, dans l'*Ami*, Guibert maîtrise le discours des médecins afin de lutter contre l'assujettissement.

#### La contamination des arts

Il serait intéressant d'examiner davantage le transcodage en ce qui concerne l'interaction des arts : ces deux auteurs, comme plusieurs autres dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, exploitent le code *pictural*. Pour Hervé Guibert les arts visuels complètent l'écriture. Dans son projet de photographie, il s'intéresse, comme dans l'écriture, au décalage du réel, à l'image floue : « [...] les photos que je trouve bonnes, moi, sont toujours les photos loupées, floues ou mal cadrées, prises par les enfants, et qui rejoignent ainsi, malgré elles, le code vicié d'une esthétique photographique décalée du réel. » (Saint-Amand 89, qui cite Guibert). Pour Guibert, cette forme d'art, qui est souvent considérée réaliste, représente l'impossibilité de capter l'instant réel : « L'attrait photographique dépend pour Guibert d'une dimension d'irréalité. » (Saint-Amand 88). La peinture aussi contamine son œuvre : les tableaux de Turner et de Bacon qu'il admire figurent dans *Le Protocole compassionnel* et *L'homme au chapeau rouge* et, dans ce dernier texte, la question d'authenticité ou de fausseté est soulevée.

Bien qu'Hubert Aquin soit connu surtout pour ses romans, il a aussi travaillé dans le domaine de la radio et de la télévision. On compte parmi ses textes de nombreux téléthéâtres et radiothéâtres ainsi que des scénarios de film. C'est dans *Neige Noire* que ces divers médias convergent, en intégrant une forme cinématographique (donc le visuel et l'auditif) au littéraire (visuel et auditif sur un autre plan, donc capable d'absorber diverses formes). En fait, le « roman présente, au plan scriptural, le signes et la codification d'un scénario » (*Neige Noire*, introduction, xxxii).

Le roman postmoderne se caractérise avant tout par ses manifestations hybrides, l'hétérogénéité des codes contribuant au projet de déhiérarchisation. Cependant, l'impureté des formes n'est pas limitée au postmodernisme. Il n'y a pas que les écrivains postmodernes qui s'inspirent de la musique ou de la peinture. D'ailleurs, comme l'affirme Scarpetta, « [o]n connaît l'importance du modèle musical pour la modernité littéraire (Mallarmé, Proust, Joyce, Céline) ou picturale (Matisse, les grands abstraits). » (Scarpetta 181). Comment fonctionne cet échange entre diverses formes artistiques ? Qu'est-ce qui motive ce croisement dans une littérature qui n'est pas postmoderne ? Pourquoi Gide, par exemple, s'intéresse-t-il à une composition « musicale » dans *Les Faux-Monnayeurs* ? L'impureté des formes s'offre comme champ fécond d'exploration.

### Ouvrages cités

- Angenot, Marc. « L'« Intertextualité » : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel ». *Revue des sciences humaines* 1983, 1 : 189, 121-135.
- Aquin, Hubert. *Prochain épisode*. Québec : Léméac, [1965] 1992.
- . *Trou de mémoire*. Québec : Bibliothèque québécoise, [1968] 1993.
- . *Point de fuite*. Québec : Bibliothèque québécoise, [1971] 1995.
- . *Blocs erratiques*. Montréal : Typo, [1977] 1998.
- Barthes, Roland. « Diderot, Brecht, Einstein ». Trans. Stephen Heath. *Image, Music, Text*. New York : Hill & Wong, 1977.
- . « De l'œuvre au texte ». *Œuvres complètes*. tome 2 (1966-1973). Éd. Éric Marty. Paris : Seuil, 1994. 1211-1217.
- . « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes*. tome 2 (1966-1973). Éd. Éric Marty. Paris : Seuil, 1994. 491-495.
- . *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Paris : Seuil, 1978.
- Berman, Art. *Preface to modernism*. Urbana : U of Illinois P, 1994.
- Cardinal, Jacques. *Roman de l'histoire : Politique et transmission du nom dans Prochain Épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*. Montréal : Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993.
- Caron, « Playing Doctors : Refiguring the Doctor-Patient Relationship in Hervé Guibert's AIDS novels ». *Literature and Medicine* 1995 Fall, 14 : 2, 237-249.
- Chalifour, Nicolas. « Postmodernisme et autorité éditoriale : La contamination subversive dans l'édition critique de *Trou de Mémoire* ». *Authorship, Authority/Auteur, Autorité*. Éd. Vincent Desroches. New York : Columbia UP, 1995.

- Culler, Jonathan. « Presupposition and Intertextuality ». *Modern Language Notes* 1976, 91 : 6, 1380-1396.
- Dubois, Jacques. « Code, texte, métatexte ». *Littérature* 12 (1973) : 3-11.
- Duncan, Derek « Gestes autobiographiques : Le sida et les formes d'expressions artistiques du moi ». *Nottingham French Studies* 1995 Spring 34 : 1, 100-111.
- Esslin, Martin. *Bertolt Brecht*. New York : Columbia UP, 1969.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité : La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- . « Le panoptisme ». *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Gennette, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966.
- Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Paris : Gallimard, [1925] 1968.
- Gilman, Sander. *Disease and Representation : Images or Illness from Madness to AIDS*. Ithaca : Cornell UP, 1988.
- Guibert, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 1990.
- . *Le protocole compassionnel*. Paris : Gallimard, 1991.
- . *L'homme au chapeau rouge*. Paris : Gallimard, 1992.
- Hill, Leslie. « Écrire – la maladie ». *Nottingham French Studies* 1995 Spring, 34 : 1, 89-99.
- Hoek, Leo. « Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernes: A propos de Douwe Fokkema & Hans Bertens eds., *Approaching Postmodernism* ». *Littérature et postmodernité*. Éd. Kibedi Varga. Groningen : CRIN, 1986, 31-44
- Iqbal, Françoise. *Hubert Aquin romancier*. Québec : PU Laval, 1978.
- Jameson, Fredric. « Postmodernism and Consumer Society ». *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodernism*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, WA : Bay, 1983, 111-125.
- Jenny, Laurent. « La Stratégie de la forme ». *Poétique* 27 (1976) : 257-281.
- Jones, Manina. « Textuality ». *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. et comp. Irena Makaryk. Toronto : U of Toronto P, 1994.

- Lamontagne, André. « Du modernisme au postmodernisme : Le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain ». *Voix et Images* 1994 automne 20 : 1 (58), 162-175.
- . *Les Mots des autres : la poétique des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Québec : PU Laval, 1992.
- Lewis, Barry. « Postmodernism and Literature (or : Word Salad Days, 1960-90) ». *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Ed. Stuart Sim. Cambridge : Icon Books, 1998. 121-133.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.
- . *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1986.
- Moser, Walter. « La Mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil ». *Revue de littérature comparée* 1985 mars, 12 : 1, 12-45.
- Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : PU d'Ottawa, 1993.
- . « Le Postmodernisme québécois : tendances actuelles ». *Études Littéraires* 27 : 1 (été 1994), 77-87.
- Robbe-Grillet, Alain. « Sur quelques notions périmées ». *Pour un nouveau roman*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Saint-Amand, Pierre. « Mort à blanc : Guibert et la photographie ». *Revue des Lettres Modernes*. Éd. Ralph Sarkonak. Paris : Minard, 1997. 81-96.
- Sarkonak, Ralph. Présentation : « Une histoire de corps ». *Revue des lettres modernes*. Éd. Sarkonak. Paris: Minard, 1997. 5-19.
- . « Du para- au métatexte : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* ». *Revue des Lettres Modernes*. Éd. Sarkonak. Paris: Minard, 1997. 155-185.
- Scarpetta, Guy. *L'Impureté*. Paris : Bernard & Grasset, 1985.
- Siemerling, Winfried. *Discoveries of the Other : Alterity in the Work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Brossard*. Toronto : U of Toronto P, 1994.
- Sim, Stuart. « Postmodernism and Philosophy ». *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Ed. Sim. Cambridge : Icon Books, 1998, 3-14.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective : The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale : U of Southern Illinois P, 1984.

Wall, Anthony. *Hubert Aquin entre référence et métaphore*. Montréal : Éditions Balzac, coll.

« L'Univers du discours », 1991.

---. « Prisonnier dans ce trou, ce *Trou de mémoire* ». *Voix et Images* 1989 hiver 14 : 2 (41), 301-320.

### Ouvrages consultés

Barth, John. « The Literature of Exhaustion ». *The Atlantic Monthly* 2 (août 1967) : 28-34.

Chanady, Amaryll. « Autoreprésentation, autoréférence et spécularité – Le Narcissisme libérateur de *Trou de Mémoire* ». *Revue de l'Université d'Ottawa* 57 : 2 (1987 avril-juin), 55-67.

Darrieussecq, Marie. « La Notion de leurre chez Hervé Guibert : Décryptage d'un roman-leurre, *L'Incognito* ». *Nottingham French Studies* 1995 Spring, 34 : 1, 82-88.

Delacampagne, C. « L'Écriture en folie ». *Poétique: Revue de théories et d'analyses littéraires* 18 (1974) : 160-175.

Delvaux, Martine. « Des corps et des frontières : Les lieux du SIDA ». *L'Esprit Créateur* 37 (1997 automne) : 3, 83-93.

Gagné, Claudine. « Marge et marginalité comme modes d'être du discours chez Hubert Aquin ». *Tangence, Rimouski* 37 (1992 septembre) : 107-116

Gagnon, Anne. « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture ». *Voix et Images* 1975, 1 : 1, 5-18.

Hodgson, « Un Roman à métamorphoses : Éléments baroques dans *Neige noire* d'Hubert Aquin ». *Présence Francophone : Revue Littéraire* 1980, 21, 131-136.

Johnston, John. « Ideology, Representation, Schizophrenia : Toward a Theory of the Postmodern Subject ». *After the Future : Postmodern Times and Places*. Ed. Gary Shapiro. Albany : State U of New York P, 1990.

- Martel, Jean-Pierre. « Trou de mémoire : Œuvre baroque ». *Voix et Images du Pays : Les Cahiers de l'Université du Québec* 1974, 8, 67-104.
- Piccione, Marie-Lynn. « Prochain épisode : Une esthétique de la fracture ». *ACRAA* 19 (1994) : 35-42.
- Pratt, Murray. « De la désidentification à l'incognito : À la recherche d'une autobiographie homosexuelle ». *Nottingham French Studies*, 1995 Spring, 34 : 1, 70-81.
- . « L'Auto-présentation, l'écriture autre et l'ange ». *Revue des Lettres modernes*. Éd. Ralph Sarkonak. Paris: Minard, 1997. 133-154.
- Randall, Marilyn. « Le Présupposé d'originalité et l'art du plagiat: lecture pragmatique ». *Voix et Images* 44 (1990) : 196-208.
- Riffaterre, Michael. « La trace de l'intertexte ». *La Pensée* 215 (1980) : 4-18.
- Schehr, Lawrence. « Body/Antibody ». *Studies in Twentieth Century Literature* 20 (1996 Summer) : 2, 405-430.
- Whitfield, Agnès. *Le je(u) illocutoire : Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*. Québec : PU Laval, 1987.