

Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose

Sylvia Söderlind

Volume 9, numéro 3, printemps 1984

Monique Bosco

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200482ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200482ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Söderlind, S. (1984). Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose. *Voix et Images*, 9(3), 103–111. <https://doi.org/10.7202/200482ar>

Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose

par Sylvia Söderlind, Université de Toronto

Le rôle essentiel joué par le concept d'anamorphose dans *Trou de mémoire* nous mène à y voir le principe générateur formel aussi bien que symbolique du texte. L'anamorphose est définie par Jurgis Baltrušaitis dans son livre *Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux* comme «une projection des formes hors d'elle-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point déterminé»¹. Patricia Smart et Françoise Maccabée-Iqbal ont montré qu'Aquin s'est inspiré de ce livre au point d'en plagier des passages entiers².

Dans le roman, deux œuvres anamorphes spécifiques forment des mises en abyme narratives et formelles. La première est le fameux tableau du jeune Holbein, «Les Ambassadeurs», constitué par deux images coexistantes, l'une ouverte et l'autre cachée, mais qui sont herméneutiquement contradictoires. La représentation de deux ambassadeurs de France en Angleterre est troublée par la présence d'une anamorphose qui ne se redresse que quand elle est vue d'un angle oblique. Le redressement de l'anamorphose, qui se révèle être un crâne, résulte dans une réinterprétation des deux images ainsi que de leur relation hiérarchique. L'apparition de la figure cachée détruit l'autorité de l'image ouverte et le portrait des deux ambassadeurs devient une allégorie de l'omniprésence de la mort et de la vanité du savoir terrestre symbolisé par les instruments scientifiques exposés sur la table entre les deux hommes. L'image à peine visible d'un crucifix, dans le coin supérieur, reçoit par cette nouvelle interprétation allégorique une importance accrue suggérant une dimension religieuse.

L'autre anamorphose apparaît sur la couverture du livre et, résumant la forme du roman, en constitue une sorte d'encadrement préfaciel. Il s'agit d'un autre crâne, projeté celui-ci sur une surface horizontale autour d'un miroir cylindrique. L'image du crâne est allongée jusqu'à être inintelligible et c'est dans le miroir que le redressement se fait et que l'image est perçue.

Plutôt que d'analyser le rôle exact joué par ces deux œuvres comme des mises en abyme, cet article les considère comme des variantes du même principe formel à la base du roman. Formellement, *Trou de mémoire* se présente comme une succession de récits plus ou moins autobiographiques dont l'autorité narrative est constamment déplacée lorsque chaque scripteur se transforme en éditeur par rapport aux récits précédant le sien, en les exposant comme faux ou apocryphes, et en y substituant sa propre autorité, son propre «moi». Cette stratégie crée un brouillage de deux types de discours dont l'un est autobiographique et l'autre éditorial.

Si l'autobiographie est l'histoire d'un moi, l'autobiographie fictive doit être l'histoire d'un moi qui se constitue dans et par le texte. N'ayant pas d'existence préalable en dehors du texte, le moi de l'autobiographie fictive retient une autorité incontestable sur son récit ainsi que sur l'identité qu'il se donne. L'orientation référentielle de l'autobiographie fictive, c'est-à-dire sa relation au hors-texte, est donc centripète; replié sur la question centrale «qui parle?», ce type de texte incorpore principalement des éléments référentiels pour définir et circonscrire le sujet parlant ou écrivant.

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

Malgré le brouillage créé par la transformation successive des autobiographes en éditeurs et vice versa, il est possible de distinguer entre les deux genres discursifs pour ce qui concerne leur fonction formelle, et notre analyse portera sur la fonction et l'interaction des deux discours en tant que genres. Nous montrerons comment, dans le rapport entre les deux, opère ce qu'on pourrait appeler une «anamorphose générique».

La fonction de l'anamorphose au niveau générique sera illustrée par l'étude de quelques exemples d'éléments textuels appartenant à l'un et à l'autre des deux discours en commençant par l'autobiographie. Quel que soit le statut existentiel des moi scripteurs (c'est-à-dire si on les considère comme des personnages différents ou comme des aspects d'un seul sujet

décentré), ils s'identifient tous par des noms propres. Selon les conventions romanesques, une identité fictive se construit à travers certains indices, encodés dans le texte et récupérés dans la lecture, qui permettent au lecteur d'en construire un référent imaginaire désormais identifié par tel nom. Roland Barthes explique le procédé dans *S/Z* : «Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage»³. N'ayant pas de référence préalable, les noms fictifs peuvent construire leur référence en toute liberté à l'intérieur du texte. La définition barthésienne des noms fictifs leur donne la même fonction qu'en langue ordinaire et, par conséquent, les regarde comme étant au service de l'effet de réel. Le nom en tant que signifiant est arbitraire et seul est intéressante la reconstruction du référent constitué dans la diégèse. Les noms peuvent être considérés comme les éléments les moins référentiels ou les plus intratextuels et donc comme exemplifiant l'orientation centripète que nous avons établie comme typique du discours autobiographique fictif.

Reconstruites de façon conventionnelle, les identités que se donnent les scripteurs des récits autobiographiques, bien que complexes, sont définissables et leurs noms semblent se conformer aux conventions. Mais la «vraie» fonction des noms se révèle à travers un inventaire du réseau métaphorique et symbolique dont l'homogénéité contrebalance la fragmentation narrative, témoignant de la présence d'un éditeur définitivement autoritaire ou d'une voix autoriale implicite qui subsume tous les récits supposément individuels.

Interprété à ce niveau métaphorique, le nom de Pierre X. Magnant, par exemple, acquiert des significations toutes particulières. Dans un des codes métaphoriques unifiants les plus fréquents, le code alchimique, Pierre est la Pierre Philosophale, d'où son «discours lapidé» p. 46)⁴. La Pierre est l'agent transmutatif, résultant du travail mystérieux de l'ingrédient secret, X, ou la *Prima Materia*, dont la transmutation en Pierre Philosophale constitue le *Magnum Opus*. Le projet de Magnant est de transformer l'or du silence en cri de révolution, renversant l'entreprise alchimique traditionnelle. L'identité alchimique du scripteur se trouve apparemment contredite par l'inscription du même moi dans un symbolisme religieux qui fait de Magnant «Saint-Pierre», apôtre d'une nouvelle église révolutionnaire. Cela se fait principalement grâce à un symbolisme «pentecostal»; Pierre X. Magnant livrant son discours à la foule représente saint-Pierre prêchant le sermon de la première pentecôte; «je suis, à moi seul, une vivante et interminable pentecôte» (p. 26). Le «viol» de la foule est l'inversion de la descente du Saint-Esprit sur les apôtres avec le don des langues. Le but de Magnant est de retrouver «la langue désaintciboirisée de (ses) ancêtres» (p. 95), de restaurer la langue à sa pureté prébabélique.

Passons maintenant au double de Magnant, l'africain Olympe Ghezso-Quénum, auteur de la lettre liminaire qui est une sorte de préface à la lecture du roman. Un seul des trois éléments de ce nom exotique reçoit

une explication dans une note infrapaginale établissant un lien entre Olympe et son ancêtre Ghezso, libérateur héroïque du peuple Fon (p. 8). L'analyse du nom propre de Magnant ayant signalé le rôle possible joué par les noms, l'absence de justification aussi bien narrative que métaphorique, de ce nom, est troublante. Une recherche extratextuelle, cependant, révèle l'existence d'un référent dans l'écrivain béninien Olympe Bhêly-Quénum⁵. Dans sa lettre à Magnant, Olympe dit qu'il se sent comme «incroyablement frère» de celui-là (p. 8). Du point de vue biographique, l'Olympe référentiel semble avoir plus en commun avec Hubert Aquin qu'avec son double fictif. Quoique les romans de Bhêly-Quénum soient d'un style très différent de ceux d'Aquin, ils ont certaines similarités aux niveaux thématique et symbolique, et leur auteur a joué un rôle politique au Bénin analogue à celui qu'a joué Aquin au Québec. Le rapport entre l'Olympe fictif et l'Olympe référentiel est mis en relief dans des allusions au Bénin, à la Côte de l'Or et à la Côte des Esclaves dont faisait jadis partie le royaume du Dahomey, actuellement la République populaire du Bénin.

Nous voyons donc comment une référentialité s'instaure au milieu des éléments supposés non-référentiels et comment une analogie autoréférentielle se dessine à travers le référent, entre le scripteur et son créateur, Hubert Aquin. Le fait qu'un nom «fictif» trouve sa signification dans le hors-texte renverse l'orientation référentielle conventionnelle des noms propres.

Alerté à la référentialité possible des noms, le lecteur est mené à examiner l'existence éventuelle d'un référent de Magnant. Nous croyons en avoir trouvé un chez Baltrusaitis qui révèle que le responsable de la première anamorphose murale en noir et blanc fut un certain Père Maignan, ami de Descartes, autre présence intertextuelle dans le roman. Ce n'est pas seulement le nom et l'entreprise artistique qui lient le scripteur à son référent, mais plus particulièrement le parallèle établi par Maignan entre l'anamorphose et le mystère central du christianisme: «Maignan rapproche le mécanisme de la perspective qui 'abuse la vue' de la façon dont nos sens sont 'abusés' dans le mystère de la Transsubstantiation»⁶. Ce parallélisme constitue la clé la plus importante pour la lecture du texte et exprime parfaitement la relation d'analogie entre la forme et le fond symbolique du roman, témoignant de l'affinité entre Maignan et Aquin, créateur de l'anamorphose en noir et blanc intitulée *Trou de mémoire*.

Avant de continuer notre discussion des noms, notamment ceux des doubles féminins des «frères» Olympe et Pierre, les «soeurs» Ruskin, nous devons faire un petit détour dans la marge. Si les noms nous servent d'exemples d'éléments typiques pour le discours autobiographique fictif, ce qu'il y a de plus caractéristique dans le discours marginal ce sont sans doute les notes infrapaginales qui se trouvent, à la fois formellement et graphiquement, dans la marge. À première vue, les notes semblent se conformer aux conventions génériques établies auparavant. Premièrement, elles portent sur l'écriture et l'autorité du récit commenté, établissant ainsi

le dialogue attendu avec le lecteur à propos du texte. Deuxièmement, se rapportant à la référence extratextuelle, elles offrent une masse d'informations sur des sujets fort variés (la pharmacologie, la maladie mentale, l'art et la littérature etc.), constituant un cadre référentiel plutôt encyclopédique. Une vérification de toutes ces références révèle que bien que la plupart soient authentiques, un bon nombre sont fausses, ce qui indique que leur fonction principale doit être autre. L'obsession du détail et le soin exhibé dans leur rédaction annoncent qu'il s'agit de quelque chose de plus qu'un simple brouillage de pistes.

Examinons donc de plus près le caractère et la fonction des notes marginales à l'aide de quelques exemples. Nous analyserons d'abord une série de trois notes portant sur l'art baroque, l'un des intertextes principaux du roman. Les notes sont à la page 49. Se référant à la «coupole de Bramante» mentionnée par Magnant dans son récit, la première note contient une allusion à Saint-Pierre, identité symbolique du scripteur. La deuxième note, à propos du Bernin, est elle-même annotée par le second éditeur, «RR». Le drame qui se joue dans les notes 2 et 3 est, brièvement, le suivant : l'éditeur interprète une certaine mention faite par Magnant dans son texte comme une allusion aux statues du Pont Saint-Ange qui seraient un des chefs-d'œuvres du Bernin. RR, par contre, maintient que les statues n'ont pas été exécutées par le grand artiste mais par d'autres selon ses dessins. La série de notes forme donc une mise en abyme du processus d'autorisation selon lequel l'énonciation d'une autorité (Magnant) est confirmée par la suivante (l'éditeur) pour enfin se trouver réfutée par la dernière autorité (RR) qui y substitue une vérité supposément finale. L'autoréférentialité des notes est particulièrement évidente dans la mention des œuvres «au deuxième degré», faisant partie d'une note qui est elle-même «au deuxième degré»⁷. Nous allons voir que l'autorité de RR est aussi illusoire que celle des autres et que la «vérité» des notes s'établit à un autre niveau. Le contenu informationnel à propos du Bernin et de l'art baroque semble placer ces notes en même temps au service de l'effet de réel. En fait, la vérité au sujet de l'artiste qui a créé les statues du Pont Saint-Ange n'a aucune importance pour le fonctionnement du texte. La discussion sur le baroque, cependant, situe ces notes dans un code métaphorique central dont la signification s'éclaircit à travers le discours marginal. Ceci devient évident si on les met en relation avec notre deuxième exemple, la note de la page 142 apparaissant dans un passage narré par l'éditeur qui commente ici son propre récit. Ce passage suit de près le «Semi-finale» de RR apocryphe, qui contient la discussion importante de l'anamorphose. L'éditeur vient de révéler son dégoût pour l'art baroque et surtout pour le trompe-l'œil. Dans cette discussion, il s'agit des «Ambassadeurs». La mention des trous dans le dessin du tapis oriental qui couvre la table entre les deux hommes fait partie d'un code autoréférentiel décrivant le texte comme un tissu dont les trous définissent ce qui les entoure, de la même façon que les espaces blancs donnent du sens aux mots noirs imprimés sur la page. Tout comme dans le cas du Bernin, l'information contenue dans la note est impressionnante mais sans importance. En fait, il est assez curieux que l'éditeur nous fasse

part d'une théorie qu'il a déjà rejetée, notamment la suggestion d'une origine copte pour le tapis. Le mot «copte» renvoie à la mention également supposée arbitraire des coptes «sous la coupole de Bramante» à la page 49, formant ainsi un lien entre le tissu et Saint-Pierre à travers la note 1 de la page 49.

Le plus surprenant dans le commentaire éditorial ici, c'est la comparaison du dessin du tapis de l'œuvre baroque de Holbein avec des fenêtres gothiques. Cette mention inattendue du gothique, juxtaposée à l'origine vénitienne du tapis et le nom Pierre, constitue une clé cryptique pour *les Pierres de Venise* de John Ruskin, qui adorait le gothique autant qu'il détestait le baroque. Cette allusion passerait sans doute inaperçue si ce n'était de la présence des soeurs Ruskin dans le texte. Le rapport ruskinien devient explicite plus tard dans l'épisode raconté par Olympe où un gendarme suisse confond le nom de Joan avec celui de John (p. 162).

La juxtaposition du baroque représenté par Saint-Pierre de Rome et le Bernin d'un côté, et le gothique représenté par *les Pierres de Venise* et Ruskin de l'autre, reflète l'opposition idéologique entre l'esthétique du colonisé et celle du colonisateur, les deux pôles du «double passé» du scripteur. Une seule autre allusion au gothique apparaît quand Olympe décrit les capsules d'amytal, utilisées pour la narcoanalyse de RR, comme des «ogives», métaphore qui souligne l'effet amnésique de l'esthétique colonisatrice (p. 185).

Venise devient le lieu d'une rencontre intertextuelle entre Ruskin et Marcel Proust dont l'influence se fait plus évidente dans la thématique du temps et de la mémoire. L'admiration de Proust pour Ruskin dont il a traduit plusieurs textes, est bien connue. Ce serait la lecture de Ruskin qui aurait tourné Proust vers l'écriture⁸. Ruskin appartient au même passé de Magnant que son auteur favori, Thomas de Quincey. Dans la fiction, de Quincey joue le même rôle pour Magnant que Ruskin pour Proust et, on peut suggérer, que Proust pour Aquin.

Cette brève analyse du discours marginal illustre comment sa fonction est la mise en relief de certains éléments qui, par leur rapport au récit principal, forment une grille à travers laquelle la lecture du roman doit se faire. Ce discours remplit donc la même fonction que des stratégies plus conventionnelles de «foregrounding» (comme la mise en abyme, la répétition etc.). Le cadre référentiel se montre illusoire et, plutôt que de tendre un miroir au monde, le discours marginal se replie vers l'intérieur du texte, renversant son orientation référentielle tandis que les noms propres par leur référentialité opèrent le renversement opposé. Il y a également inversion de la hiérarchie générique conventionnelle; plutôt que d'être secondaire par rapport au texte commenté, le discours marginal est aussi nécessaire pour la lecture du roman que l'est le miroir sur la couverture du livre pour le redressement de l'anamorphose. Et tout comme l'auteur se «tue» en inscrivant son nom dans cette image de la mort, le scripteur se meurt dans son récit pour ressusciter comme un autre vu par le miroir du discours marginal.

Si le fait que Pierre X. Magnant écrit son manuscrit sur du «vert parchemin» (p. 73) de sa compagnie pharmaceutique rapproche son texte du fameux *Tabula Smaragdina* d'Hermès Trismégiste, il est aussi possible d'y voir, sinon un évangile selon Saint-Pierre, peut-être un testament apocryphe du même genre que l'*Aurora Consurgens* (appelé aussi *Aurea Hora*, l'Heure d'or) signé Thomas d'Aquin, qui traite de l'union des opposés⁹. Ce texte, écrit probablement au treizième siècle et considéré à l'époque comme fortement blasphématoire, rapproche l'œuvre alchimique du sacrement chrétien : l'auteur appelle la transmutation alchimique «donum et sacramentum Dei atque res divina»¹⁰. L'isomorphisme du mystère de la Transsubstantiation et l'œuvre alchimique célébré par cet auteur apocryphe a été analysé en profondeur par Jung¹¹.

Outre les références ouvertes à de Quincey, le prénom Thomas, dont le caractère apocryphe est mis en relief par une note infrapaginale, apparaît dans un épisode difficilement explicable dans le roman (p. 59). La coïncidence patronymique entre Saint-Thomas d'Aquin et l'écrivain est soulignée quand Olympe dans sa lettre révèle que le «q» de sa machine à écrire «créé un embouteillage de caractères» (pp. 13-14). Le «q» est le dénominateur commun d'une chaîne intertextuelle liant non seulement Aquin avec d'Aquin mais avec Quénium et de Quincey¹².

De plus, l'*Aurora Consurgens* associe la pierre philosophale à la drogue : «et est medicina; quae fugat inopiam, et post Deum homo non habet meliorem»¹³. Pour Pierre X. Magnant, la drogue est «un frère» (p. 29), et elle est en particulier le *penthotal*, qui donne la mort à Joan et qui fait partie d'une chaîne métaphorique centrée sur le nombre cinq, qui laisse deviner une analogie entre la drogue et la «quinta essentia», l'esprit caché dans la Prima Materia, sublimé dans le Magnum Opus en Pierre Philosophale. La «quinta essentia» n'est autre que le Saint-Esprit (cf. le symbolisme *pentecostal*). Le symbolisme religieux devient explicite quand Magnant, dans une métaphore clairement eucharistique, voit dans le *penthotal* le «pain total» (p. 29) qui provoque «le vin magistral» de la mort (p. 94). Il est à noter que Thomas d'Aquin est représenté dans la liturgie catholique par ses hymnes eucharistiques.

L'identification de Magnant avec son entreprise est reflétée dans une équivalence métaphorique entre le sang et l'encre, situant le symbolisme de la Transsubstantiation dans le discours autoréférentiel. L'exemple le plus explicite de cette correspondance se trouve aux pages 52 et 53 où Magnant maintient que son manuscrit est rempli de «petites taches de sang...», déclaration fautive dont la signification profonde est mise en relief dans une note où l'éditeur souligne l'analogie établie par Magnant entre son récit et le sang du corps de Joan. Joan morte, c'est la prima materia de l'histoire narrée. Au niveau de l'allégorie politique, c'est le «cadavre» du pays qui joue le même rôle (p. 48), et dans la mise en abyme picturale, c'est le crâne. Il est significatif que le Magnum Opus selon plusieurs alchimistes doit être exécuté dans un crâne, qui serait aussi le lieu d'origine de la Prima Materia.

En d'autres mots, la pierre philosophale est la prima materia de la mort ressuscitée par l'action de la «quinta essentia». C'est le symbole central de la mort et la résurrection qui constitue le «point de fuite» du roman et l'anamorphose générique en est la manifestation formelle.

L'entreprise alchimique est blasphématoire parce que l'alchimiste joue le rôle de Dieu en donnant naissance à la Pierre, au Christ. Magnant, et par extension autoréférentielle, Aquin, répète le sacrilège lorsqu'il prétend donner la Parole aux hommes en se déguisant en Saint-Esprit. Notre interprétation du texte dépend finalement de notre compréhension du blasphème. Tout comme c'est le cas du reflet spéculaire, le sacrilège ne peut pas exister sans ce dont il est l'inversion. Pour citer un des maîtres idéologiques d'Aquin, Jean-Paul Sartre, à propos d'un autre «saint», Genet : «Cette volonté exaspérée du Mal se démontre en révélant la profonde signification du sacré, qui jamais n'est plus grande que dans son renversement»¹⁴.

La «révolution permanente» dont parle le texte est moins idéologique que spirituelle. Dans des métaphores eucharistiques, elle est décrite comme un «projet sanguinaire» (p. 35), ou bien un «cri», ce qui engendre une discussion du «sang cri» des ancêtres de Magnant (p. 37), ces ancêtres mêmes qui étaient en possession de la «langue désaintciboirisée» (p. 95). Le cri révolutionnaire de l'écrivain n'est autre que l'écriture par laquelle son sang et son corps sont transsubstantiés («je m'étire sur la page», p. 99) en «paroles sacramentelles» (p. 46). Les oppositions inhérentes au «double passé» du colonisé ainsi que le conflit entre l'art et l'action qui, pour Aquin, est si troublant, s'abolissent par l'action rédemptrice du sacrement de l'écriture.

-
1. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux*, Olivier Perrin, 1969, (1959), p. 5.
 2. Voir Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, et Françoise Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin, romancier*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1978.
 3. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1970, p. 74.
 4. Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.
 5. Cette possibilité a été signalée par Lucie Brind'Amour dans «Sur *Trou de mémoire* : le révolutionnaire pris au piège», *Voix et Images* Vol. V, n° 3 (printemps 1980), pp. 557-567.
 6. Baltrušaitis, *op. cit.*, pp. 69-70.
 7. Fernand Hallyn, dans «Holbein : la mort en abyme», *Onze études sur la mise en abyme* (Coll. Romancia Gandensia XVII, Ryksuniversiteitte Gent, 1980), souligne que «Les Ambassadeurs» est aussi une œuvre «au deuxième degré» représentant des représentants. Cet excellent article m'a été signalé par Janet Paterson qui fait référence à Hallyn dans «L'Autoreprésentation : formes et discours», *Texte*, 1 (1982), pp. 177-194.

8. Voir Jean Autret, *l'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust*, Genève, Librairie Droz, 1955.
9. Pour *l'Aurora Consurgens*, voir C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, Dritter Teil, Zürich und Stuttgart, Rascher Verlag, 1957. Ce volume contient le texte latin et une traduction allemande.
10. *Ibid.*, p. 38.
11. Voir C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, et *Mysterium Coniunctionis*, parts I and II, *Collected Works*, Boston, Princeton University Press, 1968.
12. Coïncidences curieuses : dans son livre *le Bernin* (Paris, Librairie Plon), Marcel Reymond cite un passage de *l'Encyclopédie* très hostile envers le sculpteur italien, signé Quatremère de Quincy (p. 5). Martin Grabmann dans *Thomas Aquinas* (New York, Longmans, Green and Co., 1928), révèle que le Bernin a exécuté un relief de Saint-Thomas expliquant le Cantique des Cantiques aux moines de Fossanova, qui se trouve dans la sépulture du saint (p. 16). Je n'ai trouvé aucune référence à cette oeuvre ailleurs.
13. *Mysterium Coniunctionis*, Dritter Teil, p. 40.
14. Cité par Georges Bataille dans *la Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 191.