

# Le zâr taciturne : Jean-William Forestier

## Jean-William Forestier, the Taciturn Zar

### El zâr taciturno: Jean-William Forestier

Jean-Christian Pleau

Volume 38, numéro 1 (112), automne 2012

Relectures d'Hubert Aquin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013449ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013449ar>

[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

Pleau, J.-C. (2012). Le zâr taciturne : Jean-William Forestier. *Voix et Images*, 38(1), 73–84. <https://doi.org/10.7202/1013449ar>

Résumé de l'article

*L'antiphonaire* d'Hubert Aquin donne corps, d'une manière paradoxale, à une poétique du silence, et ce par le truchement du personnage essentiellement muet de Jean-William Forestier. Ce faisant, le romancier surmonte la principale aporie rencontrée par sa réflexion théorique du début des années 1960 : le silence, envisagé de longue date par celui-ci comme posture politique dictée par la situation québécoise, pourrait ainsi déboucher sur autre chose qu'un retrait de la littérature. Mais la figure de Jean-William sert aussi à thématiser dans la diégèse une possession que Christine Forestier, principale narratrice, désigne comme principe organisateur de son écriture « désordonnée ». Cette figure sera mise en rapport avec les zâr de Gondar étudiés par Michel Leiris ainsi qu'avec le personnage d'Hamlet. On en conclura que *L'antiphonaire* est une Apocalypse au sens de Derrida, et qu'il explicite, pour Aquin, une manière de réconciliation avec la possibilité de la littérature.

# LE ZÂR TACITURNE : JEAN-WILLIAM FORESTIER \*

+ + +

JEAN-CHRISTIAN PLEAU  
Université du Québec à Montréal

La possession, telle que décrite par M. Leiris, est un dédoublement : Le zâr devient le double suprême qui s'empare du pauvre moi et, pour un temps donné, l'habite, le transfigure. Au fond, la possession par le zâr est tout près du jeu, en cela que son émergence est réglemētée et prévue autant qu'un match de sport. Le carnaval prolonge rituellement les anciennes séances de possession-dédoublement. 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<sup>1</sup>!

The rest is silence<sup>2</sup>.

Dans l'onomastique des romans d'Hubert Aquin, le nom de Jean-William Forestier a ceci de particulier qu'il a reçu, par la volonté de l'auteur et dans des circonstances peu ordinaires (celles de sa première tentative de suicide), une résonance extratextuelle<sup>3</sup>. De tous les personnages qui se laissent interpréter comme projections fantasmées de la figure d'Aquin et qu'on peut voir comme autant d'éléments du mythe construit par ce dernier autour de sa personne, c'est en tout cas le seul<sup>4</sup> qui fonctionne sous le régime stable des conventions balzacienne<sup>5</sup>. Pierre X. Magnant, par exemple, est une instance narrative aux contours indécis bien plus qu'un personnage : non seulement

+ + +

\* Pour obtenir la liste des sigles utilisés dans cet article et les références complètes aux œuvres d'Hubert Aquin, voir p. 11-12. 1 Hubert Aquin (*JO*, 23 août 1961, 221). 2 William Shakespeare, *Hamlet*, acte V, scène 2, vers 358. « Le reste... c'est... silence. » *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduit de l'anglais par François-Victor Hugo, 2<sup>e</sup> édition, tome I, Paris, Pagnerre, 1865 p. 369. Cet ouvrage est accessible sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France. 3 On sait grâce au témoignage de Louis-Georges Carrier que, lors de sa tentative de suicide d'avril 1971, Aquin s'était enregistré à l'hôtel Reine Elizabeth sous le nom de son personnage. C'est Carrier qui eut l'intuition de l'y chercher sous ce nom, et qui lui sauva ainsi la vie. (Carrier avait toutefois aussi songé à demander P. X. Magnant !) Voir Françoise Maccabée-Iqbal, *Desafinado. Otobiographie de Hubert Aquin*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 303. Aquin évoque ce changement de nom dans le journal qu'il tint dans les heures précédant sa tentative. Il ajoute ce commentaire : « Oui, je sais, "J. W. Forestier" ne m'est pas inconnu : je le sais trop ! » (*JO*, 274). 4 J'exclus ici René Lallemand, narrateur de *L'invention de la mort*. Ce roman de jeunesse est certes d'une facture conventionnelle quant à la construction des personnages, mais comme il ne parut que de manière posthume, il serait discutable de l'évoquer à propos de la mise en scène par Aquin de son image publique. 5 Le personnage est d'ailleurs présenté et situé avec une précision réaliste qui confine à l'ironie (voir *AN*, 19).

on n'est pas assuré de l'authenticité des fragments qui lui sont attribués, mais en plus il change de nom en cours de route. Quant au double narrateur de *Prochain épisode*, il n'est jamais nommé — alors que son adversaire à l'identité problématique ne compte pas moins de trois noms... On n'est donc pas autrement surpris d'apprendre qu'Aquin, ayant senti dans un moment de crise le besoin d'user d'un nom supposé, ait adopté celui de Jean-William Forestier : en fait, aucun autre, parmi ceux qu'il pouvait emprunter à ses romans, n'aurait pu mieux convenir à la mise en scène qu'il envisageait<sup>6</sup>.

Pourtant, *L'antiphonaire* demeure le moins connu et le moins apprécié des quatre romans majeurs d'Aquin, pour des raisons d'ailleurs compréhensibles : l'exécution n'y est tout simplement pas à la hauteur du dessein. Mais le projet qui sous-tend l'œuvre est sans contredit l'un des plus complexes formulés par Aquin ; l'on y peut voir l'aboutissement de réflexions sur la poétique romanesque menées par ce dernier depuis les années 1950. *L'antiphonaire* marque aussi un tournant : celui de l'abandon de la thématization explicite du politique<sup>7</sup>. C'est pour cette raison qu'il me paraît constituer un terrain propice pour interroger une tension qui traverse toute la réflexion d'Aquin sur l'écriture romanesque, celle précisément qui oppose, d'une part, le désir d'enraciner la littérature dans une situation et, d'autre part, l'ambition d'une expérimentation formelle essentiellement autotélique. Par rapport aux romans qui l'ont précédé, l'originalité de *L'antiphonaire* est de suggérer l'idée de ce que l'on pourrait nommer, d'une manière paradoxale, une poétique du silence, et ce par le truchement du personnage essentiellement muet de Jean-William Forestier. Ce faisant, le romancier surmonte la principale aporie rencontrée par sa réflexion théorique du début des années 1960 : le silence, envisagé de longue date par celui-ci comme posture politique dictée par la situation québécoise, pourrait ainsi déboucher sur autre chose qu'un retrait de la littérature. Mais la figure de Jean-William sert aussi à thématizer dans la diégèse une possession (appréhendée dans le texte selon le lexique médical de l'épilepsie) que Christine Forestier, principale narratrice, désigne d'emblée comme principe organisateur de son écriture « désordonnée<sup>8</sup> ». Par là, on peut être tenté d'avancer que se trouve en fait emblématisé le caractère essentiel de l'écriture aquinienne.

Le propos des pages qui suivent, en premier lieu, sera de montrer comment s'articulent, dans les textes réflexifs d'Aquin du début des années 1960, ces postulations opposées du silence et du « désordre » de l'écriture ; et en second lieu d'examiner comment elles se déploient, dans *L'antiphonaire*, autour du personnage de Jean-William Forestier.

+ + +

6 Dans le journal rédigé par Aquin juste avant sa tentative de suicide, le jeu se superpose au tragique d'une manière troublante : « Emmanuel aura perdu son père ; mais ce dernier ne s'est pas enlevé la vie ! "J. W. Forestier", hasard, l'a tué ! » (*JO*, 276). On est ici dans la même logique de la possession qui sera évoquée plus loin comme modalité d'énonciation littéraire. 7 Exception faite d'une allusion vague à une tournée de discours politiques entreprise par le personnage de Robert Bernatchez (*AN*, 81), dans laquelle on reconnaît un motif autobiographique. Mais je me borne ici à un constat factuel, sans présumer des intentions d'Aquin. Notons par ailleurs que le projet romanesque tardif intitulé *Obombre* paraissait vouloir explicitement convoquer le référent de « 1837 ». 8 « Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, ce livre est composé en forme d'aura épileptique [...]. Rien ne m'a motivée, rien ne motivera jamais personne à écrire ainsi, sans ordre » (*AN*, 15). L'assimilation de l'aura épileptique à une modalité de composition a été très tôt relevée et commentée par la critique. Voir par exemple Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. LVII, n° 2, 1987, p. 79-89, et spécialement p. 80.

## POÉTIQUE DES ZÂR

Le « désordre » de l'aura épileptique n'est que l'une des nombreuses figures convoquées par Aquin pour tâcher de cerner le propre de sa diction littéraire. Introduite dans *L'antiphonaire*, elle est par conséquent relativement tardive dans l'évolution de sa pensée. Toutefois, on trouve des formulations extrêmement proches de cette idée dans le journal tenu par Aquin au début des années 1960, c'est-à-dire à l'époque de ses premiers essais romanesques. L'une d'entre elles, suggérée au détour d'une réflexion sur *Pale Fire* de Nabokov, emprunte elle aussi au lexique médical, ou plus précisément à celui de la psychiatrie : Nabokov, dit Aquin, lui a révélé « l'efficacité de l'écriture verbigératrice pour rendre l'obsession sexuelle » (JO, 26 octobre 1962, 248). La verbigération, discours incohérent formé de mots répétés propre à certains troubles mentaux, apportait déjà l'image du désordre langagier, en y superposant la dimension de la recherche lexicale<sup>9</sup>. Mais plus remarquable encore me semble l'évocation, dans une page du journal de l'été 1961, du phénomène des zâr, qu'Aquin découvrait alors dans un ouvrage bien connu de Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*<sup>10</sup>. Les zâr, comme l'explique Leiris, sont des esprits surnaturels censés s'emparer du corps et de l'âme de certains adeptes, dans le cadre toutefois d'un culte semi-officiel et hautement ritualisé. Le zâr est une personnalité seconde que l'adepte endosse dans des circonstances précises, que Leiris assimile à une forme de théâtre et qu'il situe dans un entre-deux de la pathologie et de la simulation consciente<sup>11</sup>. On devine aisément le parti qu'Aquin, fasciné par la figure du double, pouvait tirer de cette lecture, et l'on ne s'étonne pas qu'il s'arrête à commenter le livre de Leiris dans un passage du journal où sa réflexion se développe autour d'un projet théâtral<sup>12</sup>. Si par ailleurs la figure du zâr est absente de *L'antiphonaire*, on en reconnaît pourtant quelque chose dans la « possession » épileptique qui terrasse et transforme Jean-William. Le lien se fait d'autant plus aisément que l'épilepsie de Renata Belmissieri, dans la section de la diégèse qui se déroule au XVI<sup>e</sup> siècle, est interprétée par la narratrice sur le mode de la possession démoniaque<sup>13</sup>. Verbigération, aura épileptique, possession/dédoublement sous l'emprise du zâr : autant de modèles en somme du désordre de l'écriture délibérément cherché par Aquin dans sa fiction — de même d'ailleurs que dans certains essais.

+ + +

9 Les projets de romans et les archives d'Hubert Aquin font bien paraître l'importance dans son travail préparatoire des listes de mots « rares » comme impulsion de l'écriture. Voir Jacinthe Martel, « "Dominer le vertige" de l'écriture (Hubert Aquin) », *« Une fenêtre éclairée d'une chandelle »*. *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Nota bene, 2007, p. 95-121. 10 Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, coll. « L'Homme. Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique », 1958, 103 p. Pour la citation du journal d'Aquin, voir l'épigraphe du présent article. Comme le souligne Jacques Allard dans une note de son édition critique du roman, Aquin évoquera à nouveau les zâr, de manière oblique, dans *Prochain épisode* (« je frémis dans mon immanence et j'exécute une danse de possession à l'intérieur d'un cercle prédit » [PE, 44]). 11 Bien que Sartre ne soit jamais cité dans le livre, l'analyse de la possession qu'y développe Leiris paraît devoir beaucoup au concept de mauvaise foi. Soulignons par ailleurs que le terme de « zâr » désigne les génies possesseurs, et non les « victimes » de la possession. 12 Projet qu'on ne peut identifier plus précisément. 13 « Elle [Renata] continuait de haleter comme si, possédée, elle avait obéi à son démon déclenché ou comme si elle avait chevauché sans décence une sorte d'animal secoué interminablement par le plaisir... » (AN, 100) Ou bien : « la pauvre Renata, elle, semblait se débattre encore contre son démon intérieur » (AN, 101).

Chose curieuse, l'apparition des zâr chez Aquin n'est pas de l'ordre de l'hapax dans le contexte culturel de la Révolution tranquille : on les voit surgir ici et là dans les textes de la génération littéraire de 1960, où ils sont le plus souvent porteurs d'un sens politique. L'ouvrage de Michel Leiris, paru en 1958, pouvait déjà par lui-même attirer l'attention des intellectuels québécois ; mais les zâr devaient trouver un meilleur publiciste encore en la personne de Jacques Berque, qui fut l'une des grandes voix de la décolonisation et dont le passage au Québec, vers 1962, eut un retentissement durable sur la jeune gauche indépendantiste <sup>15</sup>. Dans *Dépossession du monde* <sup>16</sup>, essai personnel publié dans la foulée de la décolonisation de l'Algérie, Berque mobilise précisément la figure des zâr dans sa réflexion sur le phénomène colonial. En interprétant l'impérialisme et l'aliénation qui en découle comme « possession » surnaturelle, il pouvait logiquement invoquer l'exorcisme comme emblème des mouvements de libération nationale, et c'est en ce sens qu'il faut entendre ce qu'il désigne par « dépossession ». Mais au rite minutieux, à la « saltation réglée » canalisant les « fureurs salvatrices » dont le culte des zâr lui offrait le modèle <sup>17</sup>, Berque opposait la « dépossession » jubilatoire et spontanée des célébrations entourant l'indépendance algérienne <sup>18</sup>. C'est à tout le moins sous cet angle que Jan Depocas aborde le livre de Berque dans les pages de *Parti pris* <sup>19</sup> ; et c'est encore *via* Jacques Berque que Paul Chamberland fait appel aux zâr dans un éditorial de la même revue paru quelque six mois plus tard <sup>20</sup>. Chamberland exacerbe toutefois la lecture de Berque et refuse toute vertu au dédoublement qui séduisait Aquin : pur simulacre, l'exorcisme des zâr est à ses yeux un exutoire qui se substitue à l'action révolutionnaire véritable, une illusion par laquelle le colonisé impuissant se donne le change. Précisons d'emblée que tous ces textes surgissent de manière indépendante — mais dans un petit milieu auquel Aquin n'est pas étranger <sup>21</sup>. Ambivalent, figure tantôt d'aliénation et tantôt de libération, le zâr, pourrait-on dire, y répondait à un certain *Zeitgeist*.

+ + +

**14** « Ein Gespenst geht um in Europa », tels sont, on s'en souvient, les premiers mots du *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels. « Un spectre hante l'Europe. » **15** Voir Jean-Christian Pleau, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002, 270 p. **16** Jacques Berque, *Dépossession du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 214 p. **17** Ces expressions, qui seront retenues par Jan Depocas et Paul Chamberland (voir ci-dessous), renvoient aux premières pages du livre de Berque : « Dans le rite nilotique du zâr, le possédé chasse de lui les démons en les mimant en saltation réglée. Les figures sont complexes et savantes. Il faut une maîtresse de ballet. Il faut couler les fureurs salvatrices dans un moule traditionnel. Beaucoup de docilité, de minutie et d'enthousiasme tout ensemble sont nécessaires pour que réussisse l'orchestrale dépossession. » *Ibid.*, p. 10. **18** « Rien de tel en ce jour maghrébin. Le peuple danse sa liberté, dont il invente, à mesure, les rites, les liturgies. Lui aussi chasse ses démons en les accomplissant. Mais il explore, par la danse, de nouvelles positivités. Ce n'est pas dans l'anormal qu'il se situe, non plus que dans l'univers du songe ou du recours. C'est sur une terre bien ferme. » *Ibid.*, p. 10. **19** Jan Depocas, « Du zâr nilotique à notre bizarre colonie », *Parti pris*, vol. I, n° 7, avril 1964, p. 54-56. **20** « Éditorial », *Parti pris*, vol. II, n° 3, novembre 1964. L'éditorial porte la signature « parti pris/p.c.c. », ce qui permet d'en attribuer la rédaction à Paul Chamberland. Incidemment, la seconde partie de cet éditorial explique précisément la politique éditoriale de la revue : les articles signés « parti pris » sont présentés comme « totalement assumé[s] par l'équipe ». **21** Aquin écrit dans *Parti pris* et son nom figure parmi les membres du comité de rédaction.

## HAMLET OU LE REFUS DU DIALOGUE

C'est vers ce moment — en janvier 1964 — qu'Aquin publie dans *Parti pris* « Profession : écrivain », l'un de ses essais aujourd'hui parmi les plus connus, et dans lequel on trouve l'expression la plus développée de sa réflexion sur le rapport de la politique et de la littérature<sup>22</sup>. Au moment d'écrire ce texte, Aquin avait fait paraître *Les Rédempteurs* (nouvelle déjà ancienne) et avait achevé le manuscrit de *L'invention de la mort*, mais sans parvenir à le publier. Le statut d'écrivain qu'il revendiquait — par exemple dans son passeport, comme il le rappelle au début de « Profession : écrivain » (PF, 45) — ne s'appuyait encore sur aucune œuvre remarquée par le public. Sa notoriété, encore toute relative, venait plutôt de la télévision et du cinéma. La publication de ce texte est donc d'abord un geste qui permet à Aquin de se situer, c'est un manifeste qui éclaire et justifie son statut d'écrivain sans livre. Le silence comme résultante de l'impossibilité d'écrire — mais impossibilité politiquement motivée — est un *topos* des années 1960. Gaston Miron, par exemple, tout comme Aquin et à peu près au même moment, théorise sur son incapacité de faire œuvre littéraire en justifiant cette impuissance par l'aliénation qui grève l'être québécois<sup>23</sup>. La littérature, selon ce type d'argumentaire, appartient de droit aux sociétés libérées, postrévolutionnaires. Il y a en fait ici deux propositions distinctes. D'abord, que la littérature, inapte en elle-même à réaliser l'émancipation, doit céder la place, en temps de crise, aux impératifs plus urgents de la *praxis*. Ensuite, que l'individu aliéné, prisonnier de sa situation de domination, ne peut tout simplement atteindre à l'expression littéraire : l'œuvre résultera de la Révolution, et non l'inverse. La seconde de ces propositions appartient à Miron, inquiet avant tout du défaut d'être de l'homme dominé. Aquin, pour sa part, s'arrête plutôt à l'insuffisance de la littérature elle-même :

Dans ce pays désagrégé qui ressemble à un bordel en flammes, écrire équivaut à réciter son bréviaire, assis sur une bombe à la nitroglycérine qui attend que la grande aiguille avance de cinq minutes pour étonner (PF, 46).

Pour emprunter une formule de Jean-François Hamel, c'est la disjonction du politique et du littéraire qui est ici, pour la première fois, constatée par Aquin<sup>24</sup>. Mais l'article d'Aquin ne s'arrête pas à une dénégation, à un refus du littéraire doublé de la revendication d'un silence politisé : d'une manière qui ne pouvait que dérouter le

+ + +

22 Le texte est repris en 1971 dans *Point de fuite*. Le titre y est suivi de la date de 1963, qu'on doit sans doute interpréter comme date de rédaction. 23 Gaston Miron, « Un si long chemin », ou « Notes sur le non-poème et le poème », *L'homme rapaillé*, l'Hexagone, 1994 [1970], 231 p. 24 Jean-François Hamel, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour. Cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 103-118. Martin Jalbert, dans un ouvrage récent (*Le sursis littéraire. Politique de Gauvreau, Miron, Aquin*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études littéraires », 2011, 201 p. ; voir particulièrement le chapitre 4), remet en question cette disjonction, notamment à propos de *Prochain épisode*, et en s'appuyant aussi sur un article d'Aquin de 1968 (« Littérature et aliénation » [M2, 251-263]). Mais cela me semble un faux débat : Hamel ne conclut pas de cette disjonction à une dépolitisation de la littérature. Au contraire, la disjonction lui paraît être précisément ce qui fonde la possibilité d'une dimension politique de la littérature. Pour le citer : « la littérature n'est jamais aussi politique que lorsqu'elle refuse de se substituer au politique » (Jean-François Hamel, « Hubert Aquin et la perspective des singes », p. 118).

lecteur, dans le moment même où il démontre l'inadéquation de la littérature à la situation du dominé et déclare renoncer à être écrivain (« je renie l'écrivain en moi » [PF, 58]), Aquin entrouvre la possibilité d'une autre forme d'énonciation littéraire. C'est la figure d'Hamlet, appelée par la notion de monologue, qui vient lui donner corps. L'analyse (bien connue) par laquelle Aquin incrimine la littérature comme surproduction de symboles programmée par le système même de la domination<sup>25</sup> repose en effet sur une compréhension dialogique du rapport entre dominant et dominé. D'où ce corollaire, qui introduit l'équivalence entre monologue et révolution :

Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur ; à proprement parler, c'est divaguer. Le terroriste parle tout seul. Comme Hamlet qui imaginait l'amant de Gertrude derrière toutes les tentures, le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie comme le sweet prince du royaume pourri. Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination et s'engage inconsidérément dans un monologue interrompu à chaque parole, nourri d'autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison dominante. L'hésitation engendre le monologue ; au théâtre, ne doivent monologuer que les personnages qui hésitent indéfiniment, qui se trouvent aux prises avec la solitude déformante du révolutionnaire ou de l'aliéné. L'incohérence dont je parle ici est une des modalités de la révolution, autant que le monologue en constitue le signe immanquable. (PF, 52)

Autrement dit, le dominé peut refuser le rapport dialogique qui le lie au dominant sans pour autant s'enfermer dans le silence : son recours, c'est l'émergence d'un « monologue » récusant l'ordre du *logos*, l'irruption de la subjectivité aliénée dans un discours construit en dehors du cadre de la « raison dominante ». Cette possibilité esquissée n'a plus rien à voir avec l'écriture littéraire à laquelle dit renoncer Aquin, mais elle a peut-être tout à voir avec l'écriture verbigératrice qu'il reconnaissait en 1962 chez Nabokov ; et dans le monologue qui s'inaugure lorsqu'« Hamlet incohère soudain » (PF, 52), il faut peut-être aussi entendre la voix du *zâr* dans laquelle Aquin cherchait, vers 1961, la possibilité même du théâtre. Est-ce en somme la poétique de l'œuvre à venir ? Il va de soi qu'Aquin, en 1964, ne le savait pas encore : « Profession : écrivain » est justement le premier grand exemple, dans le corpus aquinien, de l'écriture conçue sur le modèle du *désordre verbigérateur*. Mais pour cette raison même, le texte refuse les règles de la raison raisonnante, et laisse irrésolue la dialectique de l'incohérence et du silence. Jamais promesse de silence n'aura été si prolixe. Aquin d'ailleurs le voyait mieux que personne : « je me disqualifie moi-même et condamne d'avance ce que j'écris à n'être qu'une expression infidèle de mon refus d'écrire », disait-il d'emblée (PF, 50). En quoi il ne manquait pas de constance dans son incohérence.

+ + +

25 « N'a-t-on pas constaté que dans les pays colonisés se manifestait invariablement une surproduction littéraire ? À défaut de réalités, on surproduit des symboles » (PF, 51).

## LE LOGOS ET LA VOIX DE L'ORACLE

Jacques Derrida, dans son livre *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*<sup>26</sup>, évoque le problème de l'échange ou de l'emprunt des voix, de la reconnaissance des voix de l'autre en soi. Partant d'un texte de Kant<sup>27</sup> où se trouve dessinée l'opposition de deux postulats de la philosophie, l'un fondée sur le projet des Lumières et l'autre relevant de la mystagogie, il s'arrête à deux tonalités de la voix de l'autre : celle de la raison, du *logos*, d'une part ; et d'autre part celle de l'illumination mystique, propre à ceux qui se conçoivent comme *philosophi per inspirationem*. Aux uns la marche délibérée du raisonnement, aux autres l'immédiateté de l'oracle et ce que Derrida désignera comme discours apocalyptique. Kant, au nom de l'*Aufklärung*, met en accusation les philosophes *grand seigneur* qui ont le tort de mêler « les deux voix de l'autre en nous, la voix de la raison et la voix de l'oracle<sup>28</sup> », ou, pour le dire mieux, qui font « délirer la voix intérieure qui est la voix de l'autre en nous<sup>29</sup> ». S'il lui paraît pertinent de prolonger la confrontation de ces deux postulats, Derrida ne reconduit pas pour autant le mouvement polémique du texte de Kant en regard duquel il refuse de se situer : tout en accueillant l'impératif de démythification du discours apocalyptique, Derrida ne fait pas moins remarquer que ce dernier est tout sauf conservateur. Bien plus, dit-il, « [i]l peut aussi, par son ton même, par le mélange des voix, des genres et des codes, en détraquant les destinations, démonter le contrat ou le concordat dominant<sup>30</sup> ». En un mot, écrire sous le *dictamen* du zâr — pour traduire Derrida dans un idiome aquinien —, c'est précisément ce qui permet de sortir de l'ordre du *logos* en tant qu'il est vécu par le dominé comme cadre transcendantal, comme carcan à lui imposé par ses maîtres. Mais cela peut nous amener à compléter l'intuition esquissée dans « Profession : écrivain » et à renverser en quelque sorte la perspective envisagée par Aquin : Hamlet romprait le cercle de son enfermement non parce que son monologue mettrait fin à tout dialogisme, mais plutôt parce qu'il en constituerait la première véritable irruption au sein d'un ordre dominant tout entier voué à le censurer et à le contenir. La parole du zâr, figure spectrale du maître, ce serait la parole de l'autre.

### ENTER GHOST<sup>31</sup> : LE THÉÂTRE DE LA VOIX DE L'AUTRE

Hamlet, on le sait, entre en dialogue avec un spectre jusqu'alors resté muet (« *by heaven I charge thee, speak!*<sup>32</sup> » suppliait en vain Horatio). Le spectre est un interlocuteur réticent. Bien plus : il ne parle qu'à Hamlet seul, qu'il entraîne pour cela à l'écart<sup>33</sup>. Lorsque, plus tard, il apparaît à Hamlet dans le cabinet de la Reine, cette dernière ne le voit ni ne l'entend :

+ + +

26 Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1983, 98 p. 27 Celui précisément que Derrida rappelle par son propre titre : *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* [*D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*], 1796. 28 Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, p. 32. 29 *Ibid.*, p. 33. 30 *Ibid.*, p. 82-83. 31 William Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène 1. (« Le SPECTRE entre », *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, p. 207.) 32 *Ibid.*, acte I, scène 1, vers 49. (« Je te somme au nom du Ciel, parle. » *Ibid.*, p. 208.) 33 *Ibid.*, acte I, scène 4.

QUEEN

To whom do you speak this ?

HAMLET

Do you see nothing there ?

QUEEN

Nothing at all; yet all that is I see.

HAMLET

Nor did you nothing hear ?

QUEEN

No, nothing but ourselves<sup>34</sup>.

Le spectre, en somme, est la voix de l'autre en soi qu'Hamlet doit porter dans le monde (« *Speak to her, Hamlet*<sup>35</sup> », lui dit le spectre), au risque d'être taxé de folie par autrui — par exemple par la Reine elle-même (« *Alas, he's mad*<sup>36</sup> ! »). L'intuition de « Profession : écrivain » prend ici une nouvelle dimension et demande à être relue en regard des pages du journal de 1961 sur le zâr : le monologue d'Hamlet a une portée révolutionnaire — et rompt avec l'ordre du *logos* — parce qu'il est inspiré par le spectre, parce qu'il fait délirer la voix de l'autre et relève ainsi de l'apocalyptique.

La mise en scène de la voix de l'autre est l'un des modes dominants de l'écriture romanesque aquinienne<sup>37</sup>. Elle ne s'impose pourtant pas à lui d'emblée. Dans *L'invention de la mort*, René Lallemand, narrateur autodiégétique et projection assez reconnaissable de la subjectivité d'Aquin, monopolise l'énonciation, au lieu que Madeleine demeure essentiellement opaque, exception faite d'un monologue imaginaire qui lui est attribué par René (*IM*, 59-61). Réfléchissant dans son journal sur cet essai romanesque, Aquin constate que l'absence de la voix de l'autre en est la principale lacune<sup>38</sup>. *Prochain épisode* semble lui aussi énoncé à partir d'une instance qui se laisse appréhender comme projection de la personnalité de l'auteur, mais le « je » s'y dédouble en deux voix dont les frontières sont d'ailleurs indécidables. Et puis, à partir de *Trou de mémoire*, la multiplication des voix et le parasitage des unes sur les autres devient en quelque sorte la norme de la fiction aquinienne. L'« erreur » de *L'invention de la mort* ne sera pas répétée : si Aquin continue de peupler sa fiction d'avatars de son personnage

+ + +

34 *Ibid.*, acte III, scène 4, vers 131-133. (« LA REINE. — À qui dites-vous ceci ? HAMLET. Ne voyez-vous rien là ? LA REINE. — Rien du tout; et pourtant, je vois tout ce qui est ici. HAMLET. — N'avez-vous rien entendu ? LA REINE. Non, rien que nos propres paroles. » *Ibid.*, p. 307.) 35 *Ibid.*, acte III, scène 4, vers 115. (« Parle-lui, Hamlet. » *Ibid.*, p. 306.) 36 *Ibid.*, acte III, scène 4, vers 105. (« Hélas ! il est fou ! » *Ibid.*, p. 306.) 37 La question de l'altérité chez Aquin — mais non précisément celle de la voix de l'autre — a été étudiée par Winfried Siemerling. Celui-ci part plutôt du regard d'autrui, dans une perspective sartrienne. Voir *Discoveries of the Other: Alterity in the Work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Brossard*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Theory/culture », 1994, 259 p. 38 « Le 12 [août 1962] // Ne pas laisser tomber *L'invention de la mort*, reprendre cela écrit à deux voix — selon l'axe bipolarisé. La seule possibilité de salut du roman est dans Madeleine. Elle est la rédemptrice. » (*JO*, 244)

public d'auteur, il confiera de plus en plus souvent l'énonciation à des personnages qui sont en opposition polaire avec cet avatar : par exemple la femme ou, dans le cas de *Trou de mémoire*, un double masculin du protagoniste canadien-français réinterprété à travers un prisme africain. Une critique féministe ou postcoloniale pourrait légitimement s'interroger sur la crédibilité sociopolitique d'une telle posture d'énonciation<sup>39</sup>. Ce questionnement toutefois serait ici secondaire. Pour reprendre les formules derridiennes, ce que le journal de 1961 ou le texte de « Profession : écrivain » mettent en relief, c'est la hantise de l'autre en soi ainsi que le désordre général de l'émission et de la réception des voix dans le discours apocalyptique. Or, cet autre-là — c'est le fond de l'affaire — s'accommode de toutes les instances, et trouve son compte à les brouiller.

### JEAN-WILLIAM FORESTIER

Si l'on fait abstraction de Marie la Copte, de Flaubert, de Mahomet et de saint Paul, qui appartiennent au système de la référence (pseudo)érudite, le premier nom mentionné dans *L'antiphonaire* est celui de Jean-William Forestier (AN, 4-5). Celui-ci est bien un personnage, construit dans les règles de l'art : son passé, son apparence sont décrits de manière raisonnablement détaillée<sup>40</sup>. Mais il ne constitue d'aucune façon une voix narrative. Deux fois seulement ses propos, dont la narratrice elle-même souligne le côté lapidaire, sont rapportés en style direct (AN, 108-110 et 185). Aucune focalisation n'ouvre sur son discours intérieur. Le plus souvent, le personnage n'est qu'une présence muette. Voire, son silence total lors de communications téléphoniques provoque le malaise chez la narratrice :

Jean-William ! Je répétais son prénom à plusieurs reprises, alors qu'on avait décroché l'appareil sans dire « allô ». Mais il ne répondit pas... Est-ce que c'était lui seulement ? Difficile à dire, voire : impossible... J'étais à l'autre bout — mais laissée à mon propre tourment : je ne parlais à personne, c'était ouvert et, pourtant, cela ressemblait à un gouffre de noirceur... (AN, 79)

Et plus loin : « Je répétais "allô" à deux, trois reprises. Le silence le plus implacable me tint lieu de réponse » (AN, 183). Jean-William en somme est un personnage à l'intériorité opaque, dont les motivations ne pourraient se déchiffrer qu'à partir de ses gestes, sur un mode behavioriste. Toutefois, son action ne relève tout simplement plus de la rationalité. Terrassé par des crises intermittentes d'épilepsie, Jean-William, dès le début du roman, semble vivre sous le régime de la possession, et son comportement

+ + +

39 J'ai tenté ailleurs de développer la question, en partant de l'interrogation de Gayatri Chakravorty Spivak : « Can the subaltern speak ? ». Voir « Narrating in the Voice of the Other : Hubert Aquin and J. M. Coetzee », *AUMLA. Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, Refereed Proceedings of the 2011 AULLA Conference : Storytelling in Literature, Language and Culture, numéro hors série, avril 2012, p. 137-143, en ligne : <http://aulla.com.au/AULLA%202011,%20Proceedings.pdf> (page consultée le 9 septembre 2012).

40 Voir par exemple la description faite par Christine dans les premières pages de son livre (AN, 19).

se laisse difficilement ramener à des motivations psychologiquement vraisemblables : la jalousie qu'il allègue dans son unique conversation avec Christine n'explique en aucune manière l'irruption soudaine de sa fureur meurtrière, qui plus est après deux ans de dissimulation (AN, 110). L'image qui s'impose le mieux à l'esprit serait à nouveau celle de l'individu possédé du zâr, mais d'un zâr étrangement taciturne qui déborderait toute régulation rituelle pour mettre en danger l'ordre du monde.

Faut-il conclure que Jean-William est une figure de la Révolution ? On sait que le texte de *Prochain épisode*, comme celui de *Trou de mémoire*, livre à qui veut s'en prévaloir des pistes pour une lecture allégorique : « Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son reflet suicidaire [...] »<sup>41</sup>. » (PE, 21) Il n'est pas dit qu'il faille céder à l'invitation, mais elle a au moins un fondement textuel. Rien de tel dans *L'antiphonaire*. Aquin, on le sait, abandonne dans ce roman ainsi que dans *Neige noire* toute thématization explicite de la question politique québécoise (c'est Robert, rappelons-le, qui donne des conférences politiques, non Jean-William<sup>42</sup>). Dans la mesure où le dispositif de la fiction incline à traiter Jean-William comme signifiant, c'est pour le mettre en rapport avec la puissance d'une part, et d'autre part avec le silence. Le fantasme de puissance est explicite : il se donne à lire dans le discours de Christine qui, *in fine*, fait l'aveu du désir que lui inspire encore son mari<sup>43</sup>. Il se lit encore dans la folie meurtrière et castratrice qui anime Jean-William — Robert survit à la tentative d'assassinat, mais devient, lui, bel et bien impuissant<sup>44</sup> (AN, 247-250). En revanche, cette puissance n'est jamais manifestée en présence de Christine, certes sauvagement brutalisée, mais non violentée par Jean-William. Le discours de Christine offre toutefois une clé explicative : le meurtre vaut pour l'acte sexuel<sup>45</sup>. Tout se passe comme si la puissance du personnage s'était entièrement transmuée en violence homicide, éliminant par là même toute manifestation explicitement sexuelle. De fait, le silence de Jean-William finira par avoir raison du monologue de Christine, puisque celle-ci sera acculée au suicide par ce dernier : le désir sexuel de Christine, en vertu de la logique implacable qui régit le texte, devient consentement oblatif au désir meurtrier de Jean-William — moyennant, il est vrai, la contrepartie d'une union fantasmée par Christine<sup>46</sup> mais qui en réalité n'a pas sa place dans ce système d'échange et n'aura donc pas lieu<sup>47</sup>. Le silence finit par avoir raison... mais

+ + +

41 On trouve des formules analogues dans *Trou de mémoire* (TM, 135), l'impuissance sexuelle y étant par exemple assimilée à l'impuissance révolutionnaire. 42 Voir ci-dessus, note 7. 43 « Mon Dieu, je devrais taire en moi le désir impudique que j'éprouve pour Jean-William ; vraiment intolérable, ce manque d'un corps nu qu'on a déjà caressé, embrassé, ce corps merveilleux dont je connais l'infatigable ressort et la puissance ! » (AN, 259) 44 Impuissance sexuelle au premier chef (« monsieur Bernatchez sera, une fois guéri, vraisemblablement incapable de s'unir physiquement à vous... » [AN, 247]) ; mais aussi hémiplegie et chaise roulante... (AN, 249-250). Non seulement le personnage est « éjecté » de l'échiquier sexuel, mais on comprend également qu'il est, pour Christine, littéralement anéanti en tant que personne : « Robert sera une portion d'homme, un autre que lui-même, un homme amoindri, enclin à s'effacer [...] Il ne pourra jamais plus occuper une fonction de responsabilité, traiter d'affaires importantes [...] » (AN, 255) 45 « Mais je sais pertinemment que Jean-William (adorable assassin impuni) m'attend au coin de la rue avec un pistolet gros comme son pénis érigé sans pudeur... » (AN, 212) 46 « Jean-William [...] me prendrait d'abord une dernière fois avant de me tuer. » (AN, 259-260) 47 Le suicide de Christine — non son meurtre — est raconté immédiatement après, dans la première page de la « Postface » (AN, 261) signée par « Suzanne B-Franconi » (AN, 267).

jusqu'à un certain point seulement. D'abord, la parole de Christine n'est pas effacée, puisque nous lisons son manuscrit. (Disons mieux : c'est sa parole qui constitue la quasi-totalité du texte.) Et d'autre part, deux autres chapitres, assumés par de nouvelles voix<sup>48</sup>, relancent le discours et nous font douter de l'ultime instance d'énonciation du roman<sup>49</sup>. En somme, Jean-William pourrait plutôt être envisagé comme figure des deux postulats essentielles qui se font jour dans *L'antiphonaire* : d'une part celle de la possession — de l'adepte par le zâr, d'Hamlet par le spectre... — dont l'épilepsie constitue en quelque sorte la traduction médicale ; et d'autre part celle du silence, négation et limite extrême de l'expression. La possession, de manière évidente, ouvre sur le désordre verbigérateur de l'écriture qui traverse l'œuvre aquinienne, et se laisse sans peine envisager comme poétique du discours romanesque. Mais le silence peut-il, sans contradiction, exister autrement que sur ce mode d'une figure qui se voit donner corps dans la fiction, en tant que personnage taciturne ? Disons seulement que le silence thématé par le monologue — qu'il soit dans le « gouffre de noirceur » (AN, 79) où s'abîme la conversation téléphonique ou dans l'« obscurité » sur laquelle s'achève le manuscrit de Christine<sup>50</sup> — peut effectivement suggérer lui aussi une manière de poétique : celle de l'énoncé lacunaire, ou de l'hésitation qui entrecoupe le discours et contribue précisément à le faire sortir de l'ordre du *logos* — le silence étant bien entendu à chercher dans les marges ou dans les blancs qui encadrent, façonnent ou mutilent le texte et, ce faisant, y introduisent le désordre. La dialectique de ces deux postulats du roman — délire-possession d'une part, silence de l'autre — n'en est peut-être pas dépassée pour autant, mais il demeure que la possibilité d'une résolution apparaît ici avec un relief auquel n'atteignait pas encore le texte de « Profession : écrivain ».

+

*L'antiphonaire* n'est pas *Pale Fire* ni non plus *Lolita*, modèle pourtant, disait Aquin, d'une certaine verbigération<sup>51</sup>. C'est plutôt une apocalypse au sens de Derrida — pas nécessairement des mieux réussies (regrettons-le en passant). Mais sa singularité est ailleurs, puisqu'on en pourrait dire autant de *Prochain épisode*, de *Trou de mémoire* ou de *Neige noire*, qui sont d'une facture plus achevée. Si *L'antiphonaire* paraît digne de retenir l'attention, c'est par la complexité de ce qu'il tente, et par ce qu'il met en jeu dans la dialectique de ses voix. Dans le moment où Aquin cesse de sentir le besoin de thématé le politique dans sa fiction, il arrive qu'il trouve la meilleure thématé

+ + +

**48** Respectivement Suzanne et Albert Franconi. **49** Voir à ce sujet la présentation de Gilles Thérien dans l'édition critique (AN, liv). La dernière section du roman est une lettre de suicide d'Albert Franconi, adressée à Suzanne : c'est donc elle qui serait en mesure d'assembler les différents « manuscrits » qui composent le roman. Rien pourtant ne permet de l'identifier au mystérieux narrateur du premier chapitre, dont la perspective est étrangement proche de celle de Christine, bien qu'il en parle toujours à la troisième personne. **50** «... Mourons et entrons dans l'obscurité» a dit saint Bonaventure quelque part. Noire et douce exhortation que je n'avais jamais comprise vraiment. » (AN, 260) **51** Dans le passage du *Journal* du 26 octobre 1962 cité plus haut (JO, 248), c'est *Lolita* qui est explicitement associé par Aquin à la notion d'« écriture verbigératrice ».

du dilemme que la situation politique lui inspirait vers 1963 — une thématization littéraire de ce que serait l'hésitation entre le délire apocalyptique et le silence. Ce faisant, il entrouvre également la perspective d'une réconciliation du dilemme : le silence ne serait plus à envisager seulement comme posture négative, comme refus de l'expression. Il faudrait plutôt le voir aussi comme élément constitutif de la parole délirante, comme instrument de la rupture au sein de celle-ci de la logique du dominant. Lorsqu'on relit « Profession : écrivain » à la lumière de *L'antiphonaire*, on devient sensible à un fait que l'essai n'explicitait pas : le monologue d'Hamlet est une écriture transfigurée par le silence. C'est, si l'on veut, l'écriture qui reste ou qui devient possible lorsque le dominé refuse l'écriture. Dans la vision qu'offre *L'antiphonaire*, il y a peut-être bien l'utopie d'un dépassement de la disjonction entre politique et littéraire dont parlait Hamel. Certes, rien de tout cela n'est la Révolution. Mais c'est, modestement — *et malgré tout* —, une ouverture concrète, et plus claire ici qu'ailleurs, sur la possibilité de la littérature.