

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR

MAUREEN HAYES

LECTEUR ET INTERTEXTE DANS *L'ANTIPHONAIRES* DE HUBERT AQUIN

MARS 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## RÉSUMÉ

L'œuvre romanesque de Hubert Aquin recèle de savants propos consacrés à la littérature, l'histoire, la philosophie, la science, la culture en général. Nul doute qu'au cours de sa lecture, le texte aquinien suppose un travail actif. Dans la présente étude, nous tentons de cerner le système de relations établies entre le lecteur de *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin et le travail de l'intertexte romanesque.

Cette démarche analytique prend en compte le discours critique des années subséquentes à la parution de ce roman en 1969. À partir de la réception de l'œuvre et des problématiques qu'on y soulève, il s'agit d'identifier les éléments qui participent d'une poétique de l'emprunt dans *L'Antiphonaire*. Pensons aux citations, aux fragments, aux collages et aux allusions qui rendent compte d'emblée d'un processus intertextuel.

À la lumière de ce type d'infiltrations textuelles, nous nous proposons de débusquer la signification des manifestations intertextuelles relevées par la critique suivant la figure du lecteur esquissée par l'œuvre elle-même. Ce sont donc les stratégies énonciatives de l'intertexte, mises en rapport avec un énonciataire et les savoirs dont il dispose, qui constituent ici le cœur de notre réflexion.

Notre hypothèse est la suivante : le travail de l'intertexte romanesque produit une fragmentation dans le récit. Or, pareil morcellement ne se réduit point à un effet esthétique. Plusieurs intrusions communiquent un/des message(s) au lecteur. À la lumière de ces observations, nous démontrons que la fragmentation rend compte d'un échange particulier créé par l'expérience de la lecture elle-même : isolement, détachement, inachèvement, autodestruction, autant d'états suggérés par les liens qui peuvent s'établir entre le lecteur et les marques intertextuelles. Autrement dit, le texte lu actualise un lecteur/énonciataire dont les traits ne peuvent être reconstitués qu'en vertu des renvois à d'autres discours, ceux qui ne se présentent pas bien sûr comme la structure narrative première. En ce sens, le lecteur parvient à s'autoreprésenter.

## REMERCIEMENTS

Il me faut tout d'abord procéder à l'élimination de toutes les justifications utilisées de ma part afin de légitimer le temps dévolu à ce mémoire. Les cinq dernières années furent, il est vrai, très ardues, exigeantes, voire obsessionnelles. Force est d'avouer qu'elles furent également enrichissantes, assurément révélatrices, exaltantes et, à plusieurs reprises, passionnantes.

Cette maîtrise m'a conduite à un questionnement d'une grande importance. Le sentiment d'accomplissement qui en résulte provient, j'en suis convaincue, de toutes les contraintes rencontrées et résolues. Tout cela fut possible du fait que je suis probablement la « fille » la mieux entourée qui soit. Une formulation si peu exhaustive traduit pourtant toute la reconnaissance que j'éprouve envers plusieurs membres de ma famille ainsi qu'à l'égard de nombreux amis.

Le but sera ici, de n'en pas oublier puisque chacune de ces personnes m'a apporté autant d'attention que de temps, et ce, de la façon la plus naturelle qui soit, sans jamais demander en retour.

MERCI :

À tout le personnel du programme des études québécoises, en l'occurrence madame Angèle Montour, qui a fait preuve d'une patience infinie et d'un sens de l'humour hors commun à mon égard.

À Lucie Guillemette, ma directrice de recherche, pour son honnêteté et son intégrité.

À Stéphane, pour le prêt de ton ordinateur (aurais-je eu le courage de poursuivre avec un dinosaure ?).

À Ghislaine, Mélanie, Caroline, Claire et Mona, pour vous être si bien occupées de mes enfants, surtout d'Ariel, pendant mes longues journées de cours, de recherche et de rédaction.

À tous mes amis, ceux présents depuis mon enfance autant qu'aux nouveaux, tout aussi considérables. Si vous saviez à quel point vous m'êtes tous indispensables...

À mes parents, à qui je dois tout. Vous avez, c'est certain, un don exceptionnel qui est celui de toujours dire le bon mot au bon moment. De plus, vous m'avez soutenue en tout temps et dans des conditions plus que difficiles. Je vous admire énormément.

À toi, Sylvain, qui, malgré tout, m'endure encore ! Tu m'as concédé (et cela se poursuit) le goût d'avancer, de bâtir et surtout celui de reconstruire. J'ai d'ailleurs terminé ce mémoire si périlleux grâce à toi.

À mes enfants, Ariel, Milan et Robin. Merci d'exister.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	ii
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	iv
<b>INTRODUCTION</b>	1
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>LE LECTEUR</b>	8
1.1 L'expérience	8
1.2 L'encyclopédie	10
1.3 La référence	18
1.4 Jeu avec la lecture	21
1.5 Interprétation et manipulation	29
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>L'INTERTEXTE</b>	36
2.1 La production	36
2.2 L'intertextualité	38
2.3 L'intertexte et le lecteur	51
2.4 Lecteur et texte	59
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>LA LECTURE FRAGMENTAIRE AUTOREPRÉSENTÉE</b>	65
3.1 Le fragment	65
3.2 Fragment et autoreprésentation	76
3.3 Lecteur et autoreprésentation	79
3.4 Ébauche d'une sortie de secours	90
<b>CONCLUSION</b>	

<b>LE DISCOURS AU PLURIEL</b>	93
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	100
<b>ANNEXES</b>	108

L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre.

Axiome de Marie la Copte

(En exergue de *L'Antiphonaire*)

Bien des désagréments sont causés par l'excès de bonté. Celui-ci ne porte que mépris à la bonté, et sa sottise l'incite à frapper de grands coups, mais qui toujours portent à faux. Il lui adviendra ce qui arrive à l'herbe quand le temps est venu : le maître en dispose et elle est fauchée. Si. Plus prudent, tu avais médité la fin, tu aurais aperçu ta misère et te serais toi-même reconnu. Mais non, tu l'as voulu ainsi. Et telle est la fin que tu as recherchée, ta récompense. Ta sagesse, tu la tourneras en dérision.

La prognostication du docteur Théophraste Paracelse, treizième figure.

## INTRODUCTION

La parution de *L'Antiphonaire*<sup>1</sup> en 1969 amena une fois de plus le monde des lettres au Québec à se diviser. En effet, la critique, plutôt mitigée, réservée à ce roman, a conduit à nous interroger quant à la part d'érudition qui s'inscrit au niveau de l'écrit aquinien. Si on effectue une lecture rapide et retenue, la forte propension intertextuelle peut agacer. En fait, Aquin n'y est pas allé de main morte lors de ses ajouts fragmentaires issus d'époques et d'ouvrages depuis longtemps révolus, pour ne pas dire oubliés. Devons-nous, en tant que lectorat, accorder une attention particulière à ces intrusions textuelles? Pourrait-on, éventuellement, attribuer à l'ensemble de ce roman, un caractère d'éclatement superflu? Ou doit-on, bien au contraire, tenter de cerner, dans toute leur ambiguïté, chaque fraction du texte, qu'elle soit isolée ou non?

Tout d'abord, notons qu'en ce qui concerne l'aspect théorique de *L'Antiphonaire*, il importe de bien saisir l'ampleur qu'occupe l'intertexte au sein de l'écriture romanesque. Ce roman, aussi complexe que le furent les précédents, en l'occurrence *L'Invention de la mort*<sup>2</sup>, *Prochain épisode*<sup>3</sup> et *Trou de mémoire*<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Même si nous avons plus fréquemment utilisé la version critique de la Bibliothèque québécoise, les références faites au cours de cette étude renvoient à cette édition : Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969.

<sup>2</sup> Hubert Aquin, *L'Invention de la mort*, Montréal, Leméac, ré-édition 1991.

demeure pourtant le seul à ne pas avoir fait l'unanimité en ce qui concerne « l'érudition » qu'il véhicule. Comme nous le constaterons ultérieurement, *L'Antiphonaire* a projeté une image de roman « néo-biblique » à forte propension encyclopédique.

Par conséquent, tout ce que l'on retrouve dans cette fiction romanesque –personnages, pensées, événements– frôle l'explosion, la rupture inévitable. Cette habitude qu'a Aquin de créer une atmosphère noire, démoralisante, entraîne, une fois de plus, le lecteur au delà de ses connaissances lectorielles. Il s'agit plus précisément des connaissances avec lesquelles il croyait devoir transiger. Le phénomène textuel qui fait surface dans ce roman est celui qui déstabilise les intentions du récit premier, les rend du même élan quasi inutiles et foncièrement inutilisables. Ainsi l'encyclopédie requise dans ce cas-ci, toute inhabituelle qu'elle soit, chamboule inévitablement le processus de la quête du sens. Mais de quelle façon le texte s'y prend-il pour susciter l'intérêt du lecteur? Quels sont les procédés utilisés à cet effet? Lesquels ont un impact plus direct sur le lecteur? Sont-ce les mêmes qui rendent la lecture si perplexe, si fragile? Bien sûr, autant de questions qui trouveront réponses au cours de cette étude.

Puisque le présent travail s'articule, d'abord et avant tout, autour du paradigme du lecteur, notre premier objectif consiste à dégager, sur un plan structurel, les relations entretenues entre ce dernier et le texte. La notion opératoire de

---

<sup>3</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965.

<sup>4</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.

lecteur sur laquelle nous nous appuyons est celle que développe Umberto Eco, dans son ouvrage intitulé *Lector in fabula*<sup>5</sup>.

En prenant pour point de départ le fait que le lecteur doit posséder une compétence et une érudition –un bagage<sup>6</sup>– avant de débuter sa lecture du roman, nous espérons découvrir de quelle expérience antérieure il s’agit. Et, par surcroît, il faudra justifier la valeur que représente l’univers de référence du lecteur. De plus, puisque le texte aquinien est engagé dans un dialogue avec d’autres textes, nous tenterons de savoir quelles sont les connaissances encyclopédiques auxquelles *L’Antiphonaire* fait appel. À notre avis, il est impératif de connaître comment et pourquoi l’intertexte interpelle et définit en quelque sorte le lecteur.

Eu égard aux stratégies coopératives élaborées par Eco, nous constatons qu’une telle structure conceptualise aussi un jeu. Les « manœuvres » énonciatives de l’intertexte de *L’Antiphonaire*, mises en rapport avec un énonciataire et les savoirs dont il dispose, constituent le centre de l’interaction textuelle dont il est ici question. De surcroît, nous observons la présence d’une instance manipulatrice au sein du discours narrant. La lecture qui, initialement se voit expérimentale en raison du laboratoire d’où émane le récit, cible son sujet et, par le fait même, devient personnalisée. Bien entendu en fonction de la pression exercée sur le lecteur par le fragment présent dans le texte ainsi que par le désordre narratif véhiculé par le personnage de Christine.

---

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Bruxelles, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

Une notion a retenu notre attention lors de nos recherches portant sur l’interaction narrative, celle du **jeu**. À cet égard, l’ouvrage de Michel Picard, intitulé *La Lecture comme jeu*<sup>7</sup> représente une référence incontournable, celle qui dispose de tous les éléments et concepts propres à l’élaboration de cette notion à prime abord complexe, mais qui s’avère plutôt captivante voire amusante...

À l’aide de cet ouvrage, il nous est aisément démontré que la fragmentation présente dans le roman transmet au lecteur des moments de confusion totale et d’aliénation croissante. Au cours de cette étude, nous nous efforcerons de savoir si ces formes offensives ne provoqueraient pas un certain délire au sein du processus lectoriel. Nous tenterons également de déterminer si ce délire ne déstabilise pas le cheminement psychologique de la lecture.



Dans un deuxième temps, nous aimerions clarifier l’influence qu’exerce l’intertexte de *L’Antiphonaire* sur l’acte de lecture. Il s’agira de retracer la présence des enchevêtrements issus de l’Antiquité et de la Renaissance littéraires, d’en saisir la portée significative afin de justifier les allusions qui constituent la base de l’intertextualité utilisée. À la lueur des écrits critiques consacrés à ce roman de Aquin, il s’avère essentiel de savoir si le travail de cet intertexte est utile et efficace,

---

<sup>6</sup> Le terme est de Umberto Eco.

si l'écriture par laquelle il se formule en est une spontanée ou bien calculée, étudiée. Avons-nous, dans ce cas-ci, à transiger avec un travail laborieux ou bien avec le résultat d'une impulsion ?

Notre posture face à tout ce questionnement se clarifiera en vertu de l'analyse que nous effectuerons de l'intertexte, plus précisément les relations entretenues par ce dernier avec le lecteur. Au cours de ce chapitre, une panoplie de termes apparaîtront. De ceux-ci, il nous faut en retenir quelques-uns qui se retrouveront également au sein du dernier chapitre. Deux d'entre eux font figure de mots clés dès lors qu'ils occupent une place prépondérante dans l'étude que nous voulons effectuer de l'effet du texte.

Un premier terme auquel nous devons nous attarder est celui de **l'éclatement**, ce procédé typique de la post-modernité littéraire. Cette forme "diviseuse"<sup>8</sup> naît du discours de la narratrice, plus spécifiquement là où elle fait état des sensations qu'elle éprouve à la suite d'événements survenus auparavant. Vient ensuite la notion de **perspective**. Longtemps saisie comme procédé artistique lié essentiellement à la peinture, la perspective polarise ici un ensemble assez diversifié et plutôt complexe de notions issues de la littérature.




---

<sup>7</sup> Éditions de Minuit, 1986, 319 p.

<sup>8</sup> Selon *Le petit Robert* : « diviseuse » est le féminin direct de « diviseur » dont la définition est : qui séisme la division, la désunion.

Notre troisième objectif vise à cerner la fragmentation produite par l'intertexte dans le récit. Nous croyons qu'un tel morcellement ne se réduit point à un effet d'ordre esthétique. Ce court extrait de *L'Antiphonaire* montre d'ailleurs à quel point l'intertexte communique un message à saveur philosophique au lecteur :

« Le Septenaire » d'Aldem de Malmesbury, que je relis avec une fascination intense, me rappelle les dérèglements scriptuaires asianiques de Paracelse et de Jules-César Beausang : ces élans de virtuosité et d'inspiration vespérale, ces entrelacs tout en spirales et en labyrinthes mystifiants m'éblouissaient. À côté de ce courant asianiste qui a prévalu autant chez les Romains de la période hellénistique que chez ces « barbares » qu'étaient Paracelse et Beausang, le pâle procès-verbal de ma pauvre existence fait piètre figure. Je suis consciente de la carence asianique de cette suite égale d'événements que je tente de transposer clairement avec une langue de médecin presque ignare<sup>9</sup>.

De plus, on pourra noter que l'écriture aquinienne propose une charge imposante de choix interprétatifs se situant dans une sphère visuellement représentative. Cette perspective sera à l'origine de la déconstruction narrative. Plus fréquemment formulée à partir d'un blanc laissé sur la page, la perspective, en tant qu'élément fragmentaire, crée des rapports avec le lecteur. Nous tenterons de connaître de quelle manière ce dernier se trouve interpellé.

Nous aimerions donc démontrer que la fragmentation rend compte d'un échange particulier conçu par l'expérience de la lecture elle-même : isolement,

---

<sup>9</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, p. 111.

détachement, inachèvement, autodestruction, autant d'états suggérés par les liens qui peuvent s'établir entre le lecteur et les marques intertextuelles. Autrement dit, le texte lu actualise un lecteur/ un énonciataire dont les traits ne peuvent être reconstitués qu'en vertu des renvois à d'autres discours, ceux qui ne se présentent pas bien sûr comme la structure narrative première. En ce sens, le lecteur parvient à s'autoreprésenter.

Suivant une telle hypothèse, cette étude tentera de démontrer que le lecteur s'autoreprésente à partir des fragments qui viennent se greffer au récit initial. Nous tenterons alors de cerner la dynamique de l'autoreprésentation qui engage le texte vers son destinataire et le prive d'une autorité énonciative. Tout en dotant le lecteur d'un faire, ce travail vise à objectiver l'importance qu'occupe l'intertexte –sous toutes ses formes– au sein de ce roman de Aquin. Contrairement à la majorité des écrits critiques consacrés à cet ouvrage, nous sommes persuadée qu'une raison valable peut justifier l'insertion, dans *L'Antiphonaire*, de toute « érudition » intertextuelle. Nous proposons ici, une nouvelle lecture de ce récit, une re-naissance de ce roman postmoderne aux allures baroques.

## CHAPITRE I

### LE LECTEUR

#### 1.1 L'expérience

En ce qui concerne le domaine de l'expérience esthétique reliée à la lecture, Aquin nous propose, avec *L'Antiphonaire*<sup>1</sup>, un plongeon plus qu'acrobatique dans une eau incertaine. Tout, dans le texte, mène le lecteur vers l'indétermination, voire l'incompréhension. Le registre énonciatif semble exiger que la lecture s'accomplisse dans une atmosphère où règnent à la fois la complicité et le recul critique. Mais où peut donc se situer le lecteur dans l'œuvre ? S'agit-il d'un jeu ou d'une pure manipulation aux fins vicieuses ? Tout d'abord, nous pourrions envisager de considérer le sujet expérimental du livre de Hubert Aquin avec le regard sémiotique d'Umberto Eco. Les fondements de l'acte de lecture et les structures sémiotiques que ce dernier a présentés dans son *Lector in fabula*<sup>2</sup> nous faciliteront la tâche. Celle-ci consiste à esquisser un portrait du lecteur possible de *L'Antiphonaire*, tel que pouvait l'envisager Aquin.

---

<sup>1</sup> Il est à noter que nous utiliserons l'abréviation *A*, suivie du folio, lorsque nous nous référerons au texte de *L'Antiphonaire*.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Bruxelles, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, 315 p.

Du point de vue de Eco, « un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser<sup>3</sup> ». C'est à ce « quelqu'un » que nous nous attarderons. Certes, il faut avouer que la lecture de l'œuvre aquinienne, en l'occurrence celle de *L'Antiphonaire*, requiert à tous moments des compétences et une capacité de discernement hors du commun. Le lecteur se doit d'être ouvert à toute nouvelle convention lectorielle ainsi qu'à tout nouveau schéma interprétatif. Aquin, en rusé renard, sait bien attirer l'attention du lecteur en quête de savoir. *L'Antiphonaire*, à l'image du livre écolien, foisonne de citations et de références à d'autres textes. Nous découvrirons que ces renvois évoquent assurément une forme de résistance à l'égard du lectorat. Parmi ces formes fragmentaires, on note nombre d'ouvrages dont la majorité fut écrite pendant la Renaissance. Qu'il s'agisse de poésie, de l'ancien latin ou de la pure médecine, rien n'effraie l'auteur et l'instance narrative lorsque vient le temps d'utiliser et surtout de diffuser ces connaissances. C'est donc à l'aide de ces signes évidents d'intertextualité que nous interpellons, au même titre que le fait le roman, le lecteur. Comme le précise Eco, le texte se doit d'exiger une certaine coopération de l'instance lectorielle. Nous nous retrouvons donc, avec *L'Antiphonaire*, devant un cas assez particulier de coopération. En effet, il s'agit de notions non seulement historiques, mais aussi de jeux de langage dont la connotation conceptuelle est forte. D'emblée, nous pouvons considérer que l'acte de lecture représente une initiative personnelle, mais nous ne pouvons, en aucun temps, nous assurer que le contenu de cette lecture n'est et ne sera interprété que d'une seule manière, la nôtre. Eco dit justement à ce sujet : « C'est pourquoi le lecteur aborde le texte à partir d'une perspective

---

<sup>3</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 81.

idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie, même s'il n'en est pas conscient<sup>4</sup> ».

La compréhension d'un texte se détermine généralement en fonction de la compétence du lecteur. Le mot « compétence » peut paraître un peu lourd mais il nous oriente d'une façon très spécifique (*sui generis*) quant à l'ensemble des connaissances et des capacités du lecteur. Selon Eco, bien avant un premier contact avec le texte, le lecteur a des attentes face à un livre. Or, antérieurement à la réception, l'auteur développerait des aspirations concernant le futur lecteur qui tentera d'actualiser l'ouvrage en question. Ce sont donc de telles attentes qui élaborent le schéma communicationnel entre l'auteur et son lecteur.

## 1.2 L'encyclopédie

Relativement à ces réseaux de connaissances, nous considérons que Aquin, lors de la « conception » de *L'Antiphonaire*, s'est fortement préoccupé de l'érudition ancienne et des connaissances encyclopédiques qui la sous-tendent. Fort nombreuses, ces dernières dénotent, au sein du récit, une incommensurable propension vers le débordement<sup>5</sup>. Eco, conscient de cette tendance « extra-cognitive », disait tout de même qu'il espérait un lecteur qui aurait le même bagage encyclopédique que lui, les

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 109.

<sup>5</sup> Nous verrons, au cours du dernier chapitre, comment le terme débordement s'associe aisément à « éclatement ».

mêmes connaissances antérieures, et que seul ce lecteur pourrait bien le saisir. De toute évidence, ce genre de lecteur est plutôt exceptionnel. Mais face à un texte exigeant, il y a toujours moyen de transiger de façon à bien saisir le sens des énoncés.

Avec *L'Antiphonaire*, nous constatons que l'univers dans lequel Christine, la narratrice, nous plonge est plutôt flou et douteux. Que ce soit à l'époque contemporaine ou bien dans le contexte de la Renaissance, les personnages ont tous un côté mystérieux; chaque personnalité comporte une part d'énigmatique qui ne peut être résolue qu'au moyen d'un certain type de connaissance. Le lecteur doit, de ce fait, se familiariser avec les intrigues propres à chacun des personnages. Ce processus s'avère une quête assez complexe puisque le lecteur doit maîtriser les données afférentes à la fable de tous les protagonistes, ce qui génère une multitude d'informations.

Mais, contrairement à ce que pense Umberto Eco à ce sujet, nous croyons que le lecteur n'est pas dérouté au cours de sa lecture de *L'Antiphonaire* et ce, malgré les carences encyclopédiques qu'il manifeste. Qu'il y ait plusieurs noms de villes, cela n'effraie pas à la lecture car ils sont facilement accessibles, voire vérifiables. Les citations, les extraits, les emprunts, autant d'intertexte qui ne peut pas vraiment nuire au lecteur puisque ce dernier s'appuie sur la bonne foi de l'auteur et devra ainsi accepter ces « au-delà du texte<sup>6</sup> » au sein d'un pacte de lecture. Cette forme d'interaction dite « contractuelle », fonde la lecture aquinienne. Il est impératif de s'y

---

<sup>6</sup> C'est ce que Gérard Genette appelle la **transtextualité**. Voir *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

soumettre afin d'intégrer sa perception à l'entité globalisante déjà établie par le texte. Cette insertion que le lecteur effectue dans le texte se renouvelle ou bien se renverse en fonction de ce qu'il lit, suivant, bien entendu, le niveau d'analyse où il se situe.

Nous observons donc qu'il y a deux mondes très différents, l'un, celui des références, et l'autre, celui de la narration. Dans une chronique sur le roman, André Berthiaume aborde cette notion des deux mondes et précise que « [dans] *L'Antiphonaire*, qui est en réalité un anti-antiphonaire, l'auteur met le lecteur en présence d'un monde justement inversé, autant ironique qu'onirique, sombre revers d'un monde inaccessible et lumineux<sup>7</sup> ». Regardons maintenant comment Eco qualifie les formes que prennent ces divergences: « (I) Le lecteur peut comparer le monde de référence à des états différents de la fabula, en essayant de comprendre si, ce qui s'y passe, répond à des critères de vraisemblance. En ce cas, le lecteur accepte les états en question comme des mondes possibles, figés dans leur immobilité. (II) Le lecteur peut comparer un monde textuel à divers mondes de référence.(III) Selon le genre littéraire, le lecteur peut construire divers mondes de référence<sup>8</sup> ». Au cours de sa lecture de *L'Antiphonaire*, le lecteur réussit à se représenter une image construite de l'univers narratif avec lequel il se trouve en contact. Bien qu'il gère bien cet univers puisque ce sont ses opinions qui l'ont bâti, il arrive tout de même, et cela fréquemment, qu'au cours de la lecture de ce roman de Aquin, l'incertitude et le doute s'immiscent dans l'esprit du lecteur.

---

<sup>7</sup> « Le roman », *Études Françaises*, vol. 6 n° 4, novembre 1970, p. 489.

<sup>8</sup> Umberto Eco, *op. cit*, p. 211.

Lorsque les noms d'auteurs anciens ne peuvent être retracés dans aucune encyclopédie, que de plus, on en vient à douter de leur existence, il se produit alors une sorte de transfiguration; le visage de *L'Antiphonaire* se modifie, devient autre. Le lecteur perd, comme le texte, toute trace de la linéarité nécessaire à une interprétation simple et continue. Compte tenu de ce déséquilibre, l'actualisation se trouve handicapée. Il faut, à ce moment, trouver un autre schéma interprétatif afin que le lecteur, même s'il n'arrive pas à tout comprendre, puisse identifier des points de repère. Une forme fiable de support réside dans la complicité possible entre le lecteur et la narratrice du roman. Cette dernière interpelle à plusieurs reprises un narrataire et, comme le démontrent ces extraits, plus précisément sa (ses) lectrice(s):

D'accord ! Mais vous n'avez pas vécu, chères lectrices incompréhensives, la moitié de ma pauvre existence... (*A*, 45)

(Comme le féminisme se porte mal, je sens que je perds de plus en plus de lectrices. C'est bien dommage, mais que voulez-vous ?...) (*A*, 67)

Eco qualifie cette séduisante stratégie de « participation affective ». Les exemples qui suivent montrent à quel point le personnage principal voudrait ou semble imposer une relation de complicité avec un lecteur (trice) qu'il espère attentionné(e) et sensible:

[...] (Je fais allusion à Alexandre D'Aphrodise, bien sûr),  
 quand je ne me muais pas en pure pharmacotriba d'époque.  
 Cher lecteur, la pharmacotriba ne tient plus en place. (*A*, 20)

À la lumière de ces extraits, il est maintenant possible de démanteler l'obsédante structure lectorielle de *l'Antiphonaire*. Comme un appel au secours, le texte dénote une multitude d'ouvertures qui se trouvent, en fin de compte, à n'être que des « culs-de-sac ». Ces trous ou « nœuds » sont, en effet, d'excellents stimulants pour un lecteur relativement curieux, car ils créent une attente, un non-lieu dans l'espace-temps du roman. L'interaction intertextuelle a ceci d'intéressant, dans ce cas-ci, qu'elle se situe au XX<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle tout à la fois. Les deux récits en parallèle obligent le lecteur à développer deux niveaux interprétatifs. Et même si le cheminement s'effectue suivant une seule voie (Christine, au XX<sup>e</sup> siècle, évoque les mêmes auteurs que ceux dont on parle dans le récit du XVI<sup>e</sup> siècle), il faut noter « qu'en présence d'un texte énoncé à une époque éloignée de la nôtre, on essaie d'en reconstruire la localisation spatio-temporelle originale pour savoir à quel type d'encyclopédie on devrait recourir<sup>9</sup> » de la même façon que l'on doit le faire pour tout ce qui concerne l'époque contemporaine.

Dans la mesure où le lecteur consent à se familiariser avec un nouvel univers qui, dans le cas présent, est probablement très éloigné du sien, il importe de lui accorder une certaine latitude qui lui laissera le choix de sa propre interprétation. Cette approche vers le texte, comme le précise à maintes reprises Eco, se déterminera en fonction du bagage encyclopédique du lecteur. Si ce dernier possède suffisamment de connaissances pour suivre aisément le cours du récit, il ne devrait pas surgir de difficultés. Mais une telle situation est-elle possible en ce qui concerne

---

<sup>9</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 97.

*L'Antiphonaire* ? L'expérience du lecteur moyen, – puisque le lecteur modèle ou idéal ne court pas les rues – est-elle assez établie et diversifiée pour qu'il puisse suivre Aquin et ses personnages sans jamais déboucher sur des pistes sans issue ? Nous croyons que ce lecteur n'existe pas et c'est tant mieux, puisqu'une telle instance ne retrouverait aucun défi au fil de la lecture. Plus encore, ce processus, synonyme d'ennui, sonnerait la mort du livre, donc de la lecture. Même si Eco, lui-même, aspire à la formalisation d'un lecteur idéal, il n'élimine pas le fait que des lacunes peuvent exister:

Les scénarios intertextuels, eux, sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous<sup>10</sup>.

Ce que le lecteur doit posséder, par contre, c'est une bonne connaissance du latin. Ce langage, aujourd'hui oublié, pullule dans le roman d'Aquin. L'exemple qui suit est bien représentatif de l'érudition latine réclamée par l'auteur au lecteur:

Comme l'écrit Beauduin de Canterbury, 'parilitas autem dimensionis secundum aequalitatem, similitudinem, compositionem et commensurastam...Quod debitam mensuram minuit vel excedit, vel ad sui comparis similitudinem non accedit, gratia puchritudinis non vetustat' Texte succulent....(A, 78)

Le lecteur qui n'y connaît rien en langue latine se perd dans ses recherches (dictionnaires, anciens manuels scolaires) puisqu'il a été découvert, lors de l'élaboration d'une édition critique, que plusieurs citations sont, soit erronées, soit

---

<sup>10</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 108.

totallement hors contexte<sup>11</sup>. À ce sujet, Jean Éthier-Blais, contrairement à la majorité des autres critiques<sup>12</sup>, affirme que « les citations pleuvent, toutes dans un latin facile. Elles n'encombrent pas le lecteur et sentent (ou plutôt, fleurent) leur Moyen Âge et la scolastique<sup>13</sup> ». Aurait-il, lui, trouvé une signification au latin trompeur ? En dépit de ce que nous avons dit précédemment, il faut avouer que Aquin devait espérer qu'un lecteur, le vrai et parfait lecteur, serait en mesure de décoder entre les lignes et entre les mots la signification des paroles latines utilisées. Par contre, il convient d'admettre que les citations en latin octroient une dimension ancienne et romaine à cet ouvrage. Ces extraits projettent le lecteur dans une époque aussi intrigante que lointaine.

Il est évident que le lecteur, s'il n'est pas reconnu comme étant une encyclopédie ambulante, devra accomplir un travail doublement difficile, quoique constructif, afin de cerner un texte comme *L'Antiphonaire*. Il devra constamment avoir recours à ses expériences du passé, à ses lectures lointaines donc à tout ce qui pourrait l'orienter vers une compréhension de ce qu'il lit. Comme l'affirmait si bien Eco:

Il est essentiel à la coopération que le texte soit continuellement rapporté à l'encyclopédie. Pour hasarder des prévisions qui aient une probabilité minime de satisfaire le cours de l'histoire, le lecteur sort du texte. Il élabore des inférences, mais il va chercher ailleurs une des prémisses probables de son propre enthymème<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Comme l'indiquent plusieurs notes au sein de l'édition suivante : Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Therrien, St-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1993, 396 p.

<sup>12</sup> Les articles auxquels nous faisons allusion ont été publiés avant 1977.

<sup>13</sup> « Les procédés de rhétorique de Cornufacius », *Le Devoir*, n° 43, 21 décembre 1969, p. 11.

<sup>14</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 154.

Ce regard vers les connaissances du passé, que doit effectuer le lecteur, va de pair avec une acuité face aux protocoles fictifs. Dans cet ordre d'idées, il est tout à fait normal qu'un texte qui ne se présente pas selon une parfaite linéarité pousse très loin les barrières d'une interprétation absolue et sans contrainte. Tout cela amène le lecteur à modifier le schéma de lecture qu'il avait préétabli à l'aide de prévisions. Umberto Eco accorde à la notion de prévision une attention très particulière. Voyons comment il la définit:

Le lecteur modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs... Le lecteur en faisant ces prévisions, assume une attitude propositionnelle quant à l'évolution des choses. Ce faisant, il configure un cours d'événements possibles ou un état de choses possible. Il hasarde des hypothèses sur des structures de mondes (mondes possibles)<sup>15</sup>.

Que le lecteur se lance tête première dans une époque révolue et qu'il ne sache plus trop comment s'en sortir, confère un certain côté loufoque à un acte qui se réalise habituellement dans une atmosphère de détente. L'un des meilleurs moyens d'atteindre la lumière au bout du tunnel consiste à ceci : un texte comme celui de Aquin, doit être lu et relu plusieurs fois, car aucune lecture ne peut être associée en tous points à la précédente et les divergences entre ces lectures, une fois cumulées, demeurent avantageuses lors de la mise en ordre des différents discours présents dans le texte. Lorsque Eco aborde le thème de l'initiative, ce sont de tels aspects qu'il veut souligner. À la suite de ces considérations, nous pouvons faire ce constat: plus Aquin

---

<sup>15</sup> Umberto Eco, *op. cit*, p. 148-149.

insère des signes d'intertextualité dans son écriture, plus le lecteur devra chercher à l'extérieur du texte des signaux, des repères afin de bien personnaliser sa lecture.

### 1.3 La référence

Revenons au phénomène prévisionnel mentionné précédemment. À ses premiers contacts avec les personnages, le lecteur use de ses connaissances portant sur les traits de la personnalité humaine de manière à classifier chacun d'eux. Ses points de référence rendent compte de tous les stéréotypes que la société nord-américaine véhicule au XX<sup>e</sup> siècle. Ces stéréotypes contribuent à lui indiquer à quel type de caractère, suivant le personnage, il est confronté. À plusieurs endroits, le lecteur peut présumer ce qui arrivera à l'un ou à plusieurs des protagonistes. N. David Keypour note en quoi consiste exactement la participation du lecteur: « "elle" va jusqu'à l'anticipation sur les événements à venir<sup>16</sup> », ainsi qu'il est invité à le faire quand Christine note:

Je prévois, à ce moment de mon récit, de décrire le suicide de Jean-William Forestier, juste après l'assassinat du pharmacien. Cette fin tragique de Jean-William était bien la seule qui lui restait à ce moment de sa vie, alors qu'il se morfondait de tristesse et de désespoir au motel Hillcrest. (A, 107)

L'Événement ainsi suggéré tend l'attention vers l'avenir<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> N. David Keypour, « Hubert Aquin : *L'Antiphonaire* », *Présence francophone*, n° 6, printemps 1973, p. 125.

Cette forme d'anticipation nuira davantage au lecteur qu'elle ne l'aidera : les personnages de Aquin sont campés de façon assez extravagante, ce qui implique qu'il n'existe aucune forme de généralisation en ce qui concerne la description de ces faits. Chaque protagoniste ainsi que chaque événement doit être interprété comme unique, sans référence à des personnages ou des histoires antérieures. Toutefois, les stéréotypes doivent être pris en compte car non seulement ceux-ci constituent l'univers critique du lecteur, mais ils jouent le rôle de jugements de valeur face à l'ouvrage en question. La narratrice de *L'Antiphonaire* interpelle régulièrement son lecteur de façon à ce qu'il réfléchisse aux actes qu'elle pose ou bien à la pensée qu'elle partage avec lui. Elle le supplie presque de la juger, d'avoir une opinion sur ses agissements :

Étrange jouissance, étrange en effet cette jouissance que fut la mienne: pleine de remords, remplie d'innovations formelles, de flux et de reflux du sang fou de la transaction génitale ! Ne me croyez pas irresponsable ! J'étais vraiment de bonne foi quand le pharmacien m'eut proposé d'avaler illico cette capsule inauthentique qui ressemblait à une capsule de '293'; de plus, je m'étais rendue jusque-là à seule fin de trouver un remède propre à calmer les spasmes déréglés de Jean-William. Auriez-vous cru, cher lecteur, que je tombe -à ce moment-là- dans une embuscade ? Avez-vous pensé que, prenant cette capsule innommable, j'avalais un philtre fatal qui me conditionnerait à faire des bêtises ? (A, 68-69)

Il faut donc admettre que selon une telle approche, la « faculté de juger » est toujours nécessaire au lecteur qui se veut être un bon destinataire<sup>18</sup>, digne de l'auteur

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>18</sup> Celui qui, dans une structure communicationnelle stable, réagit comme le veut l'auteur. Ce genre de manipulation sera abordé ultérieurement.

qu'il a choisi. Il apparaît intéressant de consulter l'ouvrage d'Emmanuel Kant<sup>19</sup> afin de découvrir que cette forme de jugement « est la faculté qui permet d'accorder l'imagination à l'entendement<sup>20</sup> ». Selon Kant, les Beaux-arts requièrent l'imagination et l'entendement comme nous venons d'en parler, mais aussi l'âme et le goût<sup>21</sup>. De toute évidence, les notions de l'Art avec un grand A s'appliquent parfois de manière indirecte à l'écriture aquinienne, mais il faut comprendre que le lecteur de *L'Antiphonaire* doit posséder une **faculté de connaître** antérieure à sa lecture. Cette dernière oblige le narrataire à utiliser au plus haut degré l'imagination requise par le processus esthétique de la lecture-ré-écriture.

Il est fort probable que Aquin, lors de l'écriture de *L'Antiphonaire*, ait pensé à deux lecteurs en fonction des deux récits. Le premier qui se sentirait à l'aise avec la langue latine, les courants idéologiques ainsi que la géographie italienne des années 1600. Et un autre, plus actuel, qui connaîtrait l'Amérique du Nord, le Québec surtout, et qui saurait à quel rythme évolue la population nord-américaine à l'aube de l'an 2000. Mais, de manière plus logique et attendu tout le travail de décodage que cette lecture requiert, Aquin a dû s'imaginer, comme l'aurait fait Eco, un destinataire qui connaisse les deux époques, donc les deux récits. Et, comme l'énonce Eco à propos de l'univers de références du lecteur :

Ainsi le lecteur, comme premier acte afin d'être en mesure d'appliquer l'information fournie par l'encyclopédie, assume provisoirement une

<sup>19</sup> *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Gallimard, 1985.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>21</sup> En note de bas de page concernant le terme goût il est précisé que « [seule] cette quatrième faculté donne aux trois autres leur unité », Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 277. N'est-il pas amusant de reconnaître pour une seconde fois que l'unité d'un schème se retrouve dans son quatrième élément ?

identité entre le monde auquel l'énoncé fait référence et le monde de sa propre expérience, tel qu'il est reflété par le dictionnaire de base. Et si, au cours de l'actualisation, il découvre des divergences entre le monde de son expérience et celui de l'énoncé, il accomplira alors des opérations extensionnelles plus complexes<sup>22</sup>.

Certes, la collaboration amenée par ce type de lecteur est fort probablement beaucoup plus appréciable pour l'évolution du récit, car un tel lecteur, en étant intéressé à en savoir plus, doit certainement ajouter de la valeur à toute forme d'érudition. Faut-il le rappeler, *L'Antiphonaire* déborde de démonstrations savantes.

#### 1.4 Jeu avec la lecture

Si l'on se réfère aux circonstances qui créent la collaboration d'un lecteur en vue de l'actualisation du texte *L'Antiphonaire*, nous pouvons douter du fait qu'une forme de plaisir existe au sein du processus. Nous voulons en venir à la notion de jeu, notion qui dirige un lecteur vers des situations énonciatives de plus en plus embrouillées, générant de la sorte de l'entropie. Lorsque Eco aborde le jeu, il le fait suivant une approche axée sur l'amusement avec l'autre. Il envisage le jeu comme étant un acte de « coopération » entre l'auteur et son lecteur. Selon lui, la compétition entre ces deux instances est synonyme d'aventure. Le théoricien considère qu'« [en] général, dans un texte l'auteur veut faire gagner, et non pas perdre, l'adversaire<sup>23</sup> ».

---

<sup>22</sup> Umberto Eco, *op. cit*, pp. 97-98.

<sup>23</sup> Umberto Eco, *op. cit*, p. 70.

Puis, Eco explique en quoi consiste la stratégie coopérative fondée sur les compétences:

Il (l'auteur) doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement<sup>24</sup>.

Mais pouvons-nous en dire autant de Hubert Aquin ? Est-il, lui aussi, un bon samaritain, soucieux de transformer le lecteur en grand vainqueur et herméneute ? Veut-il tout simplement jouer avec lui une simple partie amicale et sans piège ? Eh bien non ! Nous affirmons que dans le cas de *L'Antiphonaire*, il n'existe rien de tout cela. Comment alors l'auteur trouverait-il son plaisir à tout donner, par signe d'entendement, au lecteur ce grand ami ? De toute évidence, Aquin aime dérouter son allocataire, se plaît à le manipuler afin qu'il doive se débrouiller pour bien saisir le texte, ses personnages et leurs récits. Jean Bélanger partage cette opinion. Dans un article intitulé « *L'Antiphonaire* », il prétend qu'« [en] effet, tout comme dans ses autres romans, Hubert Aquin s'amuse presque, pourrait-on dire, à ensevelir son lecteur sous une multitude de notations historiques, médicales et autres<sup>25</sup> ». Il est maintenant clair que tous les extraits qu'utilise Aquin servent à véhiculer un message. Le lecteur doit faire montre de courage et de curiosité pour réussir à cerner la dialectique aquinienne. Dans *L'Antiphonaire*, la détresse se lit entre les lignes. Un exemple comme celui-ci démontre à quel point Christine, la narratrice, ne s'aime plus. C'est un dégoût d'elle-même qui inspire ses propos :

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 99.

Ah ! quelle femme ingrate ne suis-je pas d'avoir à ce point dévié de ma course et de m'être égarée dans les dunes insignifiantes du rêve éveillé... (*A*, 21)

Le mascara coulait de mes yeux, me donnant une laideur répugnante. Salie, monstrueuse, je pleurais là, sur la banquette, incapable de fuir San Diego. (*A*, 52)

[...] j'ai honte de moi et c'est à croire que tu ne cherches qu'à accentuer ma honte !!! (*A*, 88)

Moi, je ne suis ni belle dans la chair, ni belle en secret, ni belle dans le corps, ni belle par la chasteté : toutes ces connotations cisterciennes de la beauté de la femme me sont refusées... Je le sais trop ; j'en suis triste. J'en meurs presque : j'agonise indéfiniment, je me sens prise dans le sable mouvant et visqueux qui me tient lieu de sol... (*A*, 164)

Outre un état de détresse quasi constant, ce texte illustre des sentiments variés rattachés à la condition humaine. La narratrice se retrouve constamment aux prises avec des personnages inquiétants, incertains et par surcroît violents. L'énonciation de sa « détresse » donne une impression d'extériorisation nécessaire à la survie de Christine. Comme si le fait de donner une deuxième réalité à son vécu banalisait l'incapacité dont elle souffre de ne pouvoir se sortir du monde labyrinthique de l'immanence. Dans cet ordre d'idées, les fragments ajoutés au texte premier se font aussi les messagers du délire de Christine. Le besoin de s'évader de soi apparaît dans l'écriture de cette dernière par ses recours à des écrits autres. En outre, on a observé que si l'on étudie l'ensemble des énoncés intertextuels inhérents au texte premier,

---

<sup>25</sup> *Études françaises*, vol. 6, n° 2, mai 1970, p. 215.

nous pouvons conclure que la majorité est d'origine littéraire ou d'ordre médical comme en témoignent les exemples suivants :

Fille de Prince, que tes démarches sont belles avec tes souliers ! L'enceinte de tes hanches est comme des colliers travaillés de la main d'un excellent ouvrier... Ton nombril est comme une tasse ronde, toute comble de breuvage... Tes deux seins sont comme des faons jumeaux d'une chevrette... Ton cou est comme une tour d'ivoire ; tes yeux sont comme les viviers qui sont à Hesbon, près de la porte de Bath-Rabbim ; ton visage est comme la tour de Liban qui regarde vers Damas... Que tu es belle, et que tu es agréable, mon amour et mes délices. Cette taille que tu as est semblable à une palme ; et tes seins me seront comme des grappes de vignes, et l'odeur de ton visage comme l'odeur des pommes... (A, 221)

[je] le sais d'expérience, que Robert est atteint d'hyperpathie thalamique (syndrome de Krupners). Mon Dieu, cela est donc grave, et même très grave ; le peu que j'en sais ne fait qu'accroître mon inquiétude. Tout de suite, je pense aux cénestopathies thalamiques, aux lésions dégénératives latérales (décrisées par Stern et Gunthal). (A, 193)

À ce stade-ci, l'on peut conclure que *L'Antiphonaire* contient beaucoup d'allusions à des sujets inhabituels comme la médication<sup>26</sup>. D'ailleurs, la présence de ce domaine scientifique engendre plusieurs observations :

Dans *L'Antiphonaire*, la médecine est de connivence avec le délire et la mort. [...] De plus, la pharmacopée est toujours au service d'une sensualité exacerbée. La médecine est donc au cœur de l'expérience oniroclinique dont fait état *L'Antiphonaire*. C'est aussi la médecine, avec le

---

<sup>26</sup> Si nous le comparons à bon nombre de romans contemporains publiés depuis les années soixante.

*livre* (journal, manuscrit), qui établit un lien étroit entre l'époque contemporaine et la Renaissance<sup>27</sup>.

Dans le cas des sujets médicaux, une recherche active est exigée de la part du lecteur. De plus, on constate que nombre d'extraits contiennent aussi une large part de savoir philosophique. Cette forme d'écriture entraîne donc une diversité dans le champ interprétatif auquel le lecteur est confronté. L'exemple qui suit est révélateur du message que cherche à articuler l'intertexte dans ce roman. Cet extrait, débordant de connaissances, est le symbole ultime représentant la teneur de l'apprentissage :

(Une note de Jules-César Beausang, édition Nagel, 1915 « Traité des maladies nouvelles »- m'apprend qu'il relisait indéfiniment la *Rhetorimachia* d'Anselme de Besate, le *De Dictamin* d'Adalbert le samaritain... Pour un médecin comme lui, il allait de soi de cultiver l'écriture [la *conceptio*, l'*oratio*, la *compositio*...], car, à cette époque, la spécialisation scientifique ne comportait pas le cloisonnement rigide qui la définit par la suite et jusqu'à nos jours. Pour arriver à la *congruentia* et au *cursus velox* [ par opposition au *cursus tardus* ], il fallait cultiver son esprit, apprendre les diverses façons de confectionner un écrit. (A, 109)

La plus grande partie des extraits que nous avons cités précédemment comportent plusieurs preuves de l'acte de jouer que Aquin a voulu créer à travers ce livre. Les « coups » conduisant à une « victoire » se gagnent de plusieurs façons. Selon Eco, l'auteur peut, de plusieurs manières, amener son lecteur vers la réponse

---

<sup>27</sup> André Berthiaume, « Un anti-antiphonaire », *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris, Garnier, 1973, pp. 157-162.

ultime : « Il veut montrer comment un terme inclut la globalité de l'information qui le concerne<sup>28</sup> ».

Ainsi, le lecteur doit être en mesure de déterminer, au sein d'un énoncé quelconque, le mot clé l'aidant à cerner la signification du fragment textuel et du même coup la portée de celui-ci. Pareil processus n'exclut pas que le texte, comme il a été précédemment spécifié, « requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur<sup>29</sup> ». La métaphore suivante illustre cette dynamique coopérante :

1. Le texte est un jeu qui se joue en équipe, deux joueurs se font face, l'un, comme toujours, mène la barque et l'autre tente de cerner le premier qui semble le diriger.
2. Ce jeu, que nous pouvons comparer aux échecs, requiert que les joueurs usent de tactiques afin de déjouer et de bien capter les espoirs de l'autre. Une forme accrue d'intelligence est donc essentielle au bon développement.
3. Le joueur qui, pour nous, représente le lecteur, se voit fréquemment confronté à des tactiques inconnues utilisées par son compère de jeux, il se doit donc de creuser dans des endroits encore inconnus de son subconscient afin de déchiffrer et de contourner ces embûches qu'il espère saisir à fond afin d'arriver à la fin bon gagnant. Même s'il n'est pas ici question de compétition, nous pouvons prendre au sérieux tout le travail que le lecteur doit effectuer pour acquérir une bonne maîtrise du texte tout en étant confiant envers ses capacités d'analyse et d'interprétation.

---

<sup>28</sup> Umberto Eco, *op. cit*, p. 46.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 65.

Parmi la pléthore de notions utilisées par Eco, on remarque que certaines d'entre elles rejoignent celles qu'emploie Michel Picard dans son ouvrage intitulé *La lecture comme jeu*<sup>30</sup>. À ce moment-ci, nous compléterons, sans exclure l'ouvrage de Eco, une recherche qui devrait justifier l'emploi qu'a fait Aquin de certains ouvrages. Picard préconise des notions fondamentales en ce qui a trait à la lecture et au phénomène de communication qui la dirige. L'auteur définit notamment les mots « lecture » et « décodage » :

Personne ne contestera que l'écrivain s'efforce de « communiquer » quelque chose, ni que sa parole s'inscrive dans une langue, dont la fonction même est la transmission de significations, ni que, dans une certaine mesure, le lecteur ait à « décoder », grâce à sa « compétence », une « performance » particulière, sorte de « message » qui a été auparavant, d'une certaine manière, « encodé ». Mais il est incontestable aussi que ce « décodage », dès qu'il ne s'agit plus de langage rigoureusement scientifique et formalisé à l'extrême, implique la prise en considération de circonstances d'interprétation qui dépassent largement le modèle simple de la communication<sup>31</sup>.

Tout au long de *La lecture comme jeu*, Picard livre un aperçu de ce qu'est pour lui une lecture expérimentale. Ce concept de l'expérimentation, peu traité par Eco, demeure toutefois une conséquence de la lecture parfaite du lecteur modèle. En effet, ce lecteur, ayant effectué une lecture « parfaite », puis ayant mis à l'épreuve toutes ses connaissances encyclopédiques jadis interpellées par le texte, se voit

---

<sup>30</sup> Paris, Éditions de Minuit, 1986, 319 p.

<sup>31</sup> Michel Picard, *op. cit.*, p. 9.

comblé. Mais, comme cela n'est couramment pas le cas, il est tout de même évident que l'expérience dont nous parlons ici, qu'elle soit vécue par n'importe quel type de lecteur, amène immanquablement le lecteur vers une auto-évaluation de sa (ses) performance (s).

Comme on l'a noté précédemment, Picard nous convie dans un univers dans lequel subsistent plusieurs notions que Umberto Eco a utilisées dans *Lector in Fabula*. Sans procéder à une étude comparative, il importe de s'attarder à la façon dont Picard considère la lecture, qui s'avère particulièrement fascinante. Il conçoit l'activité lectorielle comme un processus qui permet d'ouvrir largement la perspective interprétative du lecteur. Celui-ci, lors de la saisie d'un texte, traîne avec lui une vision de la culture qui lui est propre. Picard note à plusieurs endroits que le lecteur a, comme l'auteur, un espoir face au livre qu'il devra ou qu'il est en train de lire. Cet espoir, c'est évidemment le livre lui-même qui le crée, puisqu'il convie le lecteur, l'invite à la découverte, lui suggère de plusieurs manières à le parcourir. Dans une entrevue avec Aquin, Anne Gagnon rend compte du rôle que le romancier attribue à son lecteur :

H.A. Dans *Trou de mémoire* oui, dans *L'Antiphonaire* aussi. En fait je me décharge, dans l'écriture ou dans mes livres, d'une certaine partie de mon agressivité ; je deviens agressif contre le lecteur tout en me réjouissant qu'il soit éventuellement là en train de me lire et du coup, une fois que je l'ai bien attrapé dans la lecture, là je le piège, je lui rends la lecture quasiment impossible ou à tout le moins difficile.

A.G. C'est un rapport sadomasochiste ?

H.A. J'accepte bien volontiers. Je me venge du lecteur, je l'admetts. C'est une relation bien ambivalente. Je me réjouis de sa lecture mais je

suis méchant pour lui à l'instant même où je suis conscient qu'il me réjouit de sa lecture<sup>32</sup>.

### 1.5 Interprétation et manipulation

Ainsi, il importe de traiter *L'Antiphonaire* comme un cas plutôt particulier. Le texte incite, en effet, le lecteur à le suivre tout en tentant de l'éloigner. Expliquons-nous : Christine, la narratrice, attire son lecteur en voulant l'écartier et même l'exhorter à abandonner sa lecture. Ce que nous pouvons appeler « l'effet boomerang ». Les exemples suivants sont représentatifs du monde du jeu instauré entre la narratrice et son lecteur :

Non pas que je veuille semer celui qui - un jour - tiendra mon livre en main, mais parce que je trouve que ma propre vie étant ce qu'elle est soudain devenue, je suis incontestablement portée... (A, 176)

Ce que je n'ai pas dit encore. C'est que les affaires de Chigi m'intéressent de moins en moins... pour ma part, j'ai autre chose en tête que les affaires de cet abbé turinois. Entre autres choses, j'ai fini le dernier chapitre de ce livre sur une note particulièrement frustrante (pour le lecteur) : et pour cause ! J'ai omis, alors, de dire la vérité : ... (A, 197)

Si cela devient irritant (à la lecture), aussi bien me laisser tomber, car - vous devez me croire - je n'ai pas fini de vous décevoir... au contraire, je crois m'être ainsi coulée aux yeux du lecteur éventuel qui aura supporté mon enflure hispérique, mes

---

<sup>32</sup> « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture. Entrevue. », *Voix et images*, vol. 1, n° 1, septembre 1975, p. 9.

tournures psychomachiques, mes tropes indécents, mes harmonies discordantes, ma deformis conformitas, mes paraboles en torsade et mes fleurs mortes de style... Oui je reconnaiss que ce livre (le mien) peut provoquer une certaine irritation, agacer par son trop-plein de références historiques invérifiables. (*A*, 207)

Dans le dernier des exemples ci-haut, il convient de reconnaître que le lecteur, après avoir donné raison à Christine, n'exprime aucunement l'envie de quitter le livre et ses histoires. Au contraire, il espère en savoir davantage, il feint de ne pas être dérangé par le manque de cohérence de l'écriture, l'ambiguïté des déroulements et l'abondance d'un intertexte qui n'est guère accessible. À la lueur de ces extraits, on note qu'une large part de manipulation psychologique et socioculturelle s'installe lentement mais intensément au niveau des liens établis entre la narratrice et son lecteur. La narratrice tient un discours sur son écriture. De la sorte, elle se représente comme écrivaine. Nous constatons alors l'effet de miroir produit par le texte. Poursuivant sa lecture, l'instance réceptive perd ses propres illusions au fur et à mesure que le récit avance puisqu'elle fait siennes les allusions que Christine lui impose. Dans de telles conditions lectorielles, il demeure fort probable que l'identité du lecteur, qu'elle soit politique ou philo-sociologique, prenne la forme de celle représentée par l'énonciation de Christine. Celui qui poursuit sa lecture dans de telles conditions souscrit aux codes herméneutique et psychologique préétablis par la narratrice, voire l'auteur. À partir de ce moment, le lecteur se retrouve à la merci du roman, le cheminement effectué par celui-ci, quoique plein d'embûches et de fraudes, l'empêche de pouvoir s'évader, la lecture accède donc à une trajectoire quasi labyrinthique.

Sans exclure l'éventualité que le texte fourvoie le lecteur, il appert que ce dernier demeure toutefois autonome dans ses choix interprétatifs. La lecture à laquelle procède l'instance réceptive, à cause des connaissances qu'elle requiert et du travail suscité par celles-ci, reste tout de même très singulière. En effet, chaque lecteur possède des systèmes de croyances et des connaissances qui lui sont propres et qui, surtout, fondent « son » interprétation. À partir de cette affirmation et si l'on considère ce que pense Michel Picard lorsqu'il précise que « l'hypothèse assimilant le lecteur à un joueur implique, on l'a vu plusieurs fois, qu'il joue, c'est-à-dire soit actif. Rien de commun avec la marionnette passivement soumise aux manipulations multiples... Le liseur y est escamoté dans le lu<sup>33</sup> ». Nous pouvons affirmer que le jeu de cette lecture n'amène pas le lecteur à expliquer le texte mais bien à l'interpréter, simplement, à sa façon, qui n'est pas celle des autres. Le lecteur ne recherche pas la forme ultime de vérité, contrairement à ce que l'auteur a dû faire en écrivant ce livre. Le lecteur ne se laisse pas dérouter par « sa » lecture, il veut tout simplement construire, composer une interprétation logique mais révocable en tout temps; selon sa volonté de lecteur libre<sup>34</sup>.

Il faut considérer qu'un texte comme celui de Aquin exerce un rapport de forces des plus ambigus. Ce sont, en effet, les multiples moyens intertextuels aux

---

<sup>33</sup> Michel Picard, *op. cit.*, p. 36.

<sup>34</sup> Nous entendons ici par libre celui (le lecteur) qui assume ses choix comme l'individu assume une démarche existentielle. « Qui a le pouvoir de décider, d'agir par soi-même. » « Qui jouit de liberté, en parlant de l'homme, de sa volonté ». Définitions de libre : *Le petit Robert*, Les dictionnaires Robert-Canada S.C.C., Montréal, 1984, p. 1091.

allures déviantes qui font pression sur le lecteur. Et celui-ci, pour conserver une relation dite stable avec le texte, doit d'abord repérer les différents fragments et par la suite les déchiffrer du mieux qu'il peut. Là où le texte se joue le mieux de son lecteur, c'est aux quelques endroits où il y a passage du coq à l'âne en un seul chapitre; ce qui est fréquent dans *L'Antiphonaire*. Voyons, dans cette portion du roman comment l'auteur dirige, par la teneur de son vocabulaire, son lecteur :

Mais l'orgasme de cet « homme carré » n'a pas été considéré assez sérieux, non plus que celui (indécent) de la femme tétragonale que j'ai été dans les bras du docteur Franconi. Au diable l'altimétrie, la planimétrie, la cosmimétrie et la profundimétrie, si la jouissance obtenue (en vitesse et sans morale) avec un inconnu me rend circulaire -en cela qu'elle me fait indéfiniment tourner en rond et plonger dans un gouffre sans fond ! J'aime jouir ; affreux, me direz-vous ! mais quelques instants de plaisir irrésistible prévaudront infailliblement et toujours contre les théories débilitantes d'Adam de Fulda et d'Ugolin d'Orvieto... (A, 208)

À la lumière de cette intervention intertextuelle, il est facile de comprendre à quel point le lecteur doit avoir en lui le désir de lire et de parcourir un texte si chargé d'informations. Michel Picard, avec l'aide d'expressions d'autres auteurs, nous explique d'où provient ce désir :

Le désir de lire, de continuer ensuite sa lecture, a été déclenché en lui par des procédés repérables, dont une bonne « rhétorique de la lecture », et une théorie solide de « la production de l'intérêt romanesque<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Michel Picard, *op cit.*, p. 48.

Dans cet ordre d'idées, on constate qu'un certain plaisir est présent au cours de l'interprétation, faisant progresser les capacités du lecteur et le poussant à compléter son travail. Il est fort probable que plusieurs fragments présents dans *L'Antiphonaire* amènent le lecteur à découvrir en lui des significations nouvelles, des sentiments inconnus ou refoulés. La perception d'une œuvre comme celle de Aquin exige une ouverture d'esprit ainsi qu'un souhait de vouloir aller plus loin, de se dépasser dans et par le texte. Un extrait comme le suivant, parle de lui-même du plaisir, dans tous les sens connotés par ce terme:

Ma grande amie, tu es belle comme Tirsta,  
agréable comme Jérusalem, redoutable comme les  
armées qui marchent à enseignes déployées...  
Détourne tes yeux, qu'ils ne me regardent pas ;  
car ils me forcent. Tes cheveux sont comme un  
troupeau de chèvres de Gallad qu'on a tondues...  
Tes dents sont comme un troupeau de brebis qui  
remontent du lavoir... Ta tempe est comme une  
pomme de grenade sous tes tresses... Reviens,  
reviens, ô Sulamite, reviens, reviens... (A, 233)



Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de ce chapitre, la lecture de *L'Antiphonaire* ne constitue pas toujours une tâche facile. Plus le lecteur avance dans le récit, plus il se sent coincé par les histoires en parallèle de Christine et Renata (un de ses doubles de la Renaissance). Le texte, en exerçant cette emprise sur le lecteur rend les relations un peu plus complexes. Dans le roman d'Aquin, il y a énormément de désordre et de morcellement et ces formes d'aliénation font en sorte que le lecteur se sent carrément étouffé par les moments de désintégration. La

confusion produite par la diversité des sentiments entraîne le lecteur à devenir aussi bouleversé et délivrant que ne l'est la narratrice qu'il côtoie de près. Ce symptôme de projection est compréhensible à partir du moment où l'on admet qu'il y a délire (quasi constant) dans le texte de Christine. Regardons sous quelles formes se manifeste ce délire chez la narratrice:

Je ferais des bassesses pour qu'il vienne encore en moi, pour qu'il me déshabille sans crainte de déchirer mes vêtements, sans égard ; oui je lui demanderais, s'il était sain d'esprit, de se rouler sur moi, de m'écraser sous son poids, de sucer mes seins, de les tenir dans ses mains, de me caresser le ventre, de me donner des baisers sur chaque oreille, puis de me masser, comme il le faisait si bien, les faces internes des deux cuisses ! C'est insensé : je délire, j'ai des hallucinations obscènes à cause de cette drogue maudite que m'a administrée le docteur Franconi ! (A, 241)

Somme toute, cette écriture « est » le symbole du mal de vivre et ce mal se trouve fort contagieux. Le lecteur, une fois bien « ancré » dans le récit, partage ce sentiment et se représente en fonction des états d'âme que la narratrice lui divulgue, comme à un ami. Confronté à la réalité difficile de tous les personnages de *L'Antiphonaire*, le lecteur, en bon être humain éprouvant des sentiments, cherche à la fois à décoder le texte mais aussi à découvrir une solution possible à tous les problèmes. Pourtant, quoi qu'il entreprenne, nous savons tous que la fin existe déjà, qu'elle a été écrite antérieurement et qu'une lecture si sombre ne peut mener vers un « happy ending ».

Tout compte fait, le style de Aquin demeure d'une grande complexité et le lecteur qui s'est « engagé » dans le cercle vicieux de l'interprétation se voit confronté

à des structures très innovatrices. Tout au long de ce premier chapitre, nous nous sommes efforcée de caractériser le lecteur de *L'Antiphonaire*. Celui-ci se doit ainsi d'être curieux, intelligent, érudit et ouvert à toute nouvelle idée, toute forme expérimentale d'écriture ainsi qu'à tout contexte narratif, aussi « dérangeant » soit-il.

À l'aide des ouvrages de Umberto Eco et de Michel Picard, nous avons tenté de cerner à quel type de lecteur l'ouvrage pouvait s'adresser et comment Aquin se servait d'un tel lecteur. Les conventions lectorielles présentées dans ce premier chapitre ne sont en fait que la première partie de ce qui sera traité dans les chapitres subséquents.

## CHAPITRE II

### L'INTERTEXTE

#### 2.1 La production

Nul doute que les liens signifiants entre le lecteur et le texte de Hubert Aquin se tissent à partir d'un intertexte dont le mode et le fonctionnement demeurent bien particuliers. Chacune des manifestations intertextuelles du roman est porteuse, en effet, d'une ou de plusieurs significations qui façonnent l'image d'un lectorat. Au cours de ce chapitre, nous nous attarderons à ces manifestations et plus précisément à l'influence qu'elles peuvent exercer sur l'acte de lecture. Désignée comme procédé de formation de palimpseste, l'intertextualité doit être envisagée comme une pratique mémorielle. Or, les marques de l'intertextualité ne peuvent être reconstituées aisément au fil de l'œuvre aquinienne dans la mesure où les significations qu'elles comportent s'avèrent beaucoup plus complexes que ne pourrait s'y attendre le lecteur, aussi avisé et encyclopédique soit-il.

En tout premier lieu, notre étude examinera l'intertextualité comme vecteur de connaissance. La forme intertextuelle qui sera mise en relief ici est la citation. Il convient d'insister sur toute l'importance du discours citationnel dans le texte qui nous occupe. Ainsi, les points sur lesquels nous nous pencherons au sein de la première section du présent chapitre sont les suivants : l'occupation spatiale de la citation, ses formes et ses aspects de même que sa portée référentielle. À la lumière

de ces observations, nous verrons par la suite les postures possibles du lecteur face à cette forme intertextuelle.

La seconde partie du chapitre s'attarde à l'effet du texte. D'emblée, la description et l'analyse de l'intertexte se fondent sur les formes narratives telles qu'elles sont articulées dans *L'Antiphonaire*. C'est à partir de l'instance énonciative, en l'occurrence la narratrice répondant au prénom de Christine, que l'énoncé intertextuel est pris en charge et communiqué au lectorat. Nous proposons de montrer que l'instance lectorielle est mise à contribution afin d'interpréter le rapport au monde d'une femme et la prise de conscience du temps qui en résulte. Suivant ces paramètres, nous devrons considérer la dimension existentialiste de l'intertexte aquinien, saisi dans toute l'ampleur de son hétérogénéité.

Sur le plan méthodologique, l'étude de l'intertextualité opérée ici se constitue principalement à partir des travaux de Gérard Genette portant sur la question. Il devient alors impératif d'identifier les relations qu'entretiennent les divers textes qui se recoupent et s'entrecroisent dans *L'Antiphonaire*. Dans le but de bien circonscrire les éléments opératoires qui participent d'une réflexion sur l'intertextualité dans l'étude de Genette, nous aurons recours à quatre des cinq catégories définies comme lieu de relations transtextuelles par l'auteur de *Palimpsestes*. Il s'agit de la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité, autant de relations textuelles qui actualisent le caractère existentiel de la fiction romanesque exhibant son propre fonctionnement. Suivant la logique signifiante déterminée par l'intertexte, nous verrons comment le renvoi à des textes du passé affecte le lecteur,

lui fait prendre conscience de son être dans le monde comme instance lectorielle. Ce que nous tenterons de montrer d'abord et avant tout, c'est que les fragments textuels s'insèrent dans une structure dynamique non totalisante.

## 2.2 L'intertextualité

Le roman de Hubert Aquin constitue à lui seul un excellent exemple de la présence d'un ou même de plusieurs textes cités à l'intérieur d'un texte citant. Dans cette fiction, tout gravite autour de la vie de la narratrice, Christine. Cette énonciation, sous forme de journal, croise plusieurs types de discours. Un tel enchevêtrement crée une structure romanesque très ouverte, au sein de laquelle la production de sens est régie par les formes intertextuelles. Entre autres choses, il convient de noter que le récit qui subsiste en co-présence de celui de l'époque contemporaine est issu d'une période d'éclatement. La période dont il s'agit est la Renaissance. Au cours de celle-ci, les procédés d'écriture ressemblaient étrangement à ceux employés à une époque dite « postmoderne ». En effet, la combinaison de textes et les ajouts, souvent sous forme de commentaires comme, par exemple aux pages 182 et 183 où les écrits de Christine viennent commenter les actes précédents de Suzanne, étaient de l'ordre du commun à l'époque de la Renaissance. En outre, la citation apparaissait déjà assez fréquemment dans les textes des hommes de lettres du XVI<sup>e</sup> siècle. Vu sous cet angle, *L'Antiphonaire* représente donc un retour aux sources...

En ce qui concerne l'instance narrative, il est évident que la présence de Christine justifie l'existence de tous les fragments présents dans *L'Antiphonaire*, puisque c'est elle qui assume la narration des temps antérieurs, telle la Renaissance. C'est aussi grâce à la narration de Christine que des extraits de livres anciens se greffent au récit. La narratrice connaît très bien ces ouvrages dont elle apprécie la portée significative et la rigueur. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle juge bon de livrer son interprétation du monde qui l'entoure en recourant à des conceptions de l'écriture d'un autre âge. Un simple message transposé obtient donc une double signification.

Certes, les formes sous lesquelles l'intertextualité survient sont toutes chargées de significations, mais la citation mérite une attention toute particulière. Quoique producteur d'allusions et/ou d'emprunts, *L'Antiphonaire* est le symbole ultime d'une écriture « trans-citée<sup>1</sup> ». Le cheminement effectué suivant le mode « citationnel » demeure d'une ambiguïté très aiguë d'un bout à l'autre du texte. Les techniques aquiniennes, dans le domaine de la cristallisation et de la quête d'un sens, sont exhaustives et elles requièrent une lecture attentive de la part de l'interprétant.

Fort nombreuses, les citations font l'objet de la critique des années subséquentes à la parution du roman de Aquin. Pour plusieurs, elles sont le signe évident d'un débordement d'érudition tandis que pour d'autres, elles représentent la

---

<sup>1</sup> Notons ici, qu'un antiphonaire, dans sa forme d'origine, est : « [Le] Recueil des offices diurnes, à quoi s'ajoutait parfois l'hymnaire, et aussi l'office nocturne, en concurrence avec le mot "responsorial", aujourd'hui seul employé ». Cette définition est tirée du *Grand Dictionnaire*

variation, l'éclatement des nouvelles formes modernes et la quête du sens dans le non-sens. Les opinions suivantes illustrent bien la diversité des réflexions consacrées à *L'Antiphonaire* :

Les citations pleuvent toutes dans un latin facile. Elles n'encombrent pas le lecteur et sentent (ou plutôt, fleurent) leur Moyen Âge et la scolastique<sup>2</sup>.

Et par de citations multiples – un peu trop nombreuses et gratuites cependant – qui, en latin ou en français, créent l'atmosphère générale : c'est le rappel de la tonalité<sup>3</sup>.

Mais un roman policier truffé de citations – parfois assez longues – de manuscrits anciens, tantôt en français, tantôt en latin. Pareil étalage d'érudition déroute<sup>4</sup>.

Malgré la diversité des opinions sur la nature et la fonction de la citation, on peut toutefois conclure de concert avec Genette qu'en tout temps et en tout lieu « la citation apparaît comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation<sup>5</sup> ». À la lumière de ces considérations, on constate que la citation occupe une fonction cruciale dans l'espace intertextuel de *L'Antiphonaire*. Elle se manifeste sous deux

---

<sup>2</sup> encyclopédique Larousse, tome 1, Paris, Librairie Larousse, 1982, p. 545. Un lien évident (entrelacement) unit donc le titre du roman et son contenu.

<sup>3</sup> Jean Éthier-Blais, « Les procédés de rhétorique de Cornufacius », *Le Devoir*, n° 43, 20 décembre 1969, p. 11.

<sup>4</sup> Michel Tétu, « *L'Antiphonaire* », *Revue critique de l'année littéraire 1969*, *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 28.

<sup>5</sup> (S.A.), *L'Église canadienne*, vol. 3 n° 3, mars 1970, p. 97.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Seuls*, Paris, Seuil, 1987, cité par Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 46.

formes distinctes; soit a) elle porte avec elle ses références – souvent amputées – comme le démontre l'exemple suivant :

Si tu ne te connais pas, O la plus belle des femmes...dit l'Époux (dans LE CANTIQUE DES CANTIQUES), lève-toi mon amie, ma belle, et viens...comme tu es belle, ô mon amie, comme tu es belle...Tes yeux sont de colombe derrière ton voile, tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres...tes dents...tes lèvres...tes seins...tes joues...ton cou... (A, 87);

soit b) elle n'est accompagnée d'aucune référence, d'aucun renvoi (ce qui est beaucoup plus fréquent dans ce livre), comme en témoigne l'exemple suivant :

Je suis la rose de Saron, le lys des vallées...Je suis noire mais belle (negra sed pulchra...). « Oui, tu es beau, mon bien-aimé, oui, tu es charmant, comme un pommier au milieu des arbres de la forêt... Mon bien-aimé est blanc et vermeil, il se distingue entre mille, sa tête est de l'or pur, ses cheveux sont flexibles comme des palmes...Toute sa personne est pleine de charme... » « Je suis le rose de Saron, je suis le lys des vallées... (A, 119)

Dans le premier des exemples précédents, l'apparition d'un texte comme celui du *Cantique des cantiques* ne doit pas passer inaperçue. La seule raison pouvant expliquer l'absence de toutes les références à ce texte est qu'un tel ouvrage, si ancien et si mondialement connu, n'a pas besoin, selon l'auteur/narrateur, d'être mis en avant. Le seul fait de le nommer doit, de toute évidence, rendre compte de sa provenance... Cette hypothèse expliquerait peut-être pourquoi, aux endroits subséquents, aucune référence ne précède ou ne suit les extraits de cet ouvrage dont l'auteur originel demeure, encore à ce jour, inconnu.

Situé entre le livre de l'ecclésiaste et le livre de l'ecclésiastique, *Le Cantique des cantiques*, parole de Salomon, se formule sous plusieurs aspects, suivant celui qui le traduit. Le premier extrait auquel nous venons de nous référer est issu du deuxième tome des *Études d'esthétique médiévale* de Edgar De Bruyne. Tout comme *L'Œuvre ouverte* de Umberto Eco en fait mention, ce livre fait partie des ouvrages auxquels Aquin s'est le plus attardé avant d'écrire *L'Antiphonaire*<sup>6</sup>. Au sein de l'ouvrage de Bruyne, plus spécifiquement dans le chapitre II intitulé « Les commentaires sur le cantique », nous retrouvons les mêmes amputations au cantique, que celles pratiquées par Aquin à la page 87 du roman. Le texte d'origine devrait se lire comme suit :

-Que tu es belle, ma bien-aimée, que tu es belle ! – Tes yeux sont des colombes.  
 Ta chevelure est comme un troupeau de chèvres – dévalant des monts de Galaad.  
 Tes dents sont comme un troupeau de Brebis – qui remontent du lavoir;  
 Elles vont toutes par paires, - sans qu'aucune ne manque.  
 Tes lèvres sont comme un fil de pourpre – et charmante est ta parole;  
 Tes joues sont comme des moitiés de grenade – à travers ton voile.  
 Ton cou comme la tour de David – bâtie pour les trophées,  
 Où pendent les milles boucliers, - tous les écus des braves.  
 Tes deux seins sont comme les faons – jumeaux d'une gazelle<sup>7</sup>.

L'analyse de la deuxième citation, relative à la rose et au lys, s'est amorcée alors que de nombreuses interrogations surgissaient à son égard. De fait, l'origine de

<sup>6</sup> À toutes fins utiles, nous renvoyons à l'ouvrage de Guylaine Massoutre : *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 359 p.

<sup>7</sup> Cet extrait provient de *La Sainte Bible*, édition sous la direction de S. ÉM. Le cardinal Liénart, Montréal, Éditions Fides, 1955, p. 777.

la phrase « fétique » du roman, qui se donne à lire ainsi : « Je suis le rose de Saron, le lys des vallées... », demeure tout à fait introuvable. Dans chacun des ouvrages consultés, l'énoncé est modifié. Considérons les deux exemples suivants :

Je ne suis qu'un narcisse de la plaine, - un lis des vallées<sup>8</sup>.

Je suis la fleur des champs et le lis des vallées<sup>9</sup>.

Notons la diversité botanique ! Nulle part n'apparaît la version de la rose de Saron; le livre de Bruyne n'en fait point état. Mais cette ellipse n'a guère d'importance puisque la rose esquisse ici une figure beaucoup plus féminine que le narcisse. Puis, la singulière fleur et le fait qu'elle provienne d'une plaine d'Israël (Saron) consent plus de charme, dans une ode, qu'un simple champ.

Conformément à la première citation, l'extrait qui nous occupe comporte des amputations. Outre les sauts d'un poème à l'autre, on note que des terminaisons de phrases ne sont pas présentes et, étonnamment, il y en a moins que dans le texte de Bruyne. Les fragments suivants prouvent à quel point l'auteur ose re-déconstruire ce qui est déjà déconstruit :

...ses cheveux sont flexibles comme des palmes...Toute sa personne est pleine de charme...(A, 119.)

... ses cheveux sont flexibles comme des palmes,  
ses yeux...ses joues...ses lèvres...sa  
poitrine...ses jambes...Toute sa personne est  
pleine de charme<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *La Sainte Bible*, sous la direction de S. ÉM. Le cardinal Liénart, Montréal, Fides, 1955, p. 776.

<sup>9</sup> Origène, *Commentaire sur le cantique des cantiques*, vol. II, Paris, Les éditions du Cerf, 1992, p. 515.

<sup>10</sup> Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, tome II, Paris, Ed. Albin Michel, 1998, p. 30.

Compte tenu de ce qui précède, on observe que la présence des nombreux extraits du *Cantique des cantiques* dans *L'Antiphonaire* doit être justifiée. En règle générale, ces fragments sont présentés à la suite de paroles prononcées par la narratrice. Ils viennent donner le ton à l'argumentation, souvent ironique, de Christine. Nous pouvons expliquer cette tendance vers l'ironie par la beauté évoquée au moyen de ces paroles bibliques « versus » la laideur du corps de Christine sévèrement châtié. Par contre, il arrive à quelques occasions que ce cantique reflète le sentiment de bien-être qui occupe, quoique rarement, l'esprit du je narrant. Un désir subit de se sentir belle et désirable envahit constamment la narratrice. « L'Écriture » de Christine vient désacraliser l'essence sacrée du cantique. Au moyen de l'activité scripturale de Christine, le texte abolit la notion d'absolu et d'univocité. Un principe d'individuation façonné par la lecture de ce texte biblique structure son désir et le met en évidence. Force est de reconnaître que ce cantique forme la qualité de ses espoirs sentimentaux.

En vertu des commentaires précédents, il demeure évident et probable que le lecteur conserve des doutes concernant l'origine des extraits qu'il parcourt, car plusieurs, dont le passage où il est question de « La rose de Saron », sont imprégnés du même lyrisme que celui du *Cantique des cantiques*. Mais encore faut-il préciser que la forme répétitive utilisée par la narratrice vient créer un jeu, une attrape. En effet, le lecteur est amené à généraliser trop rapidement, et il oublie de faire les recherches nécessaires, soit dans son passé, soit dans les diverses sources documentaires qui l'aident à mieux cerner le pourquoi de cette intrusion. Ce type de recherche s'avère futile lorsque, à plusieurs reprises, la narratrice introduit des

citations ou des annotations écrites en langue latine. Comme nous l'avons précédemment remarqué, la plupart des fragments latins sont quasi incompréhensibles. L'exemple suivant démontre à quel point les liens établis entre un extrait en latin et le texte de base sont énigmatiques :

Comme l'écrivait si bien Robert de Basevorn : « *inter omnes curiositates istam reproto simpliciter majorem et difficiliorem, et ideo pauci apti sunt ea uti prout opertet* » (*Summa de Arte proedicatoria*, de R. de Basevorn, p. 68, Édition de Béroé, 1674, Bâle)<sup>11</sup>.

(A, 204)

Clairement énigmatique ou posée en toute connaissance de cause comme pion d'un jeu, cette citation n'est initialement pas écrite par Basevorn, mais bien par Bruyne, et la traduction de celle-ci suscite des interrogations sur la pensée de la narratrice. La version française se donne à lire ainsi :

Entre toutes les curiosités, je crois que celle-là est simplement importante et plus difficile et, pour cette raison, bien peu sont capables de les utiliser de façon discrète<sup>12</sup>.

Lorsqu'il est en contact avec les extraits latins, le lecteur ne peut se fier qu'à quelques mots clé. Les lexèmes dont il est question, habituellement ceux qui se rapprochent de la langue française, demeurent assez intrigants de sorte qu'ils incitent le lecteur à s'intéresser davantage au récit. En utilisant ces formes de dialogisme, l'intertexte se rapproche vivement de l'impureté reconnue aux textes postmodernes. La formule de W. Iser qui dit que « la perception immédiate n'existe pas plus que la

<sup>11</sup> Pour la traduction de cet extrait, voir l'annexe « A » du présent ouvrage.

<sup>12</sup> Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Therrien, St-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 288, note n° 151.

connaissance immédiate<sup>13</sup> » vient confirmer qu'il faut donc accorder à ces passages une importance tout aussi capitale que nous le faisons avec toute autre citation.

Il arrive aussi fréquemment que la narratrice introduise un court morceau de texte second dans sa propre énonciation. Ce processus, synonyme d'une intertextualité efficace, puisqu'elle a pour but de renvoyer le lecteur dans le monde de la connaissance, transcrit avec brio la dynamique du texte de Aquin. En fait, toute surformalisation, dans *L'Antiphonaire*, s'articule autour de cette forme d'intrusion aussi inattendue qu'intimidante pour le lecteur. Au cours de ces moments, la conscience d'une écriture qui se projette et se matérialise redevient tout aussi active pour le lecteur. C'est au cours de ces moments inter « relationnels » que le lecteur, en tant qu'interprète, doit savoir « décrypter » la dimension cachée du texte. Cette dimension est l'image parfaite de l'intertextualité, le palimpseste par excellence. Tout lecteur doit voir le « moi » de Christine se prolonger dans ces interventions hétéroclites, souvent énoncées sous forme énumérative. Et comme l'indique Robert Melançon :

Les énumérations viennent ainsi rompre la succession des événements et arracher à ses fantasmes le lecteur occupé à « suivre l'histoire ». Elles lui rappellent ironiquement qu'il lit, que les représentations dont il est la scène résultent de l'activité de son esprit, et qu'il se trouve confronté à des artifices<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976, p. 117.

<sup>14</sup> Robert Melançon, « Le téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, décembre 1977, p. 252.

Les courtes interventions de ce type ne se regroupent pas dans un ensemble homogène de significations. Autrement dit, la diversité qu'elles représentent n'est pas généralisée : en ce sens il ne s'agit pas d'un manque d'organisation du matériel. L'extrait suivant est révélateur tant de l'évolution des sujets que celle de la langue parlée.

De jour en jour, « forme déformante »..., je continue de lire et de relire Galien, *Le canon d'Avicenne* (celui-là même que Théophraste von Hohenheim brûla dans l'amphithéâtre de Bâle il y a quelques années – comme aurait dit Beausang), les livres du grand Alfarabi (précurseur d'Averroës et d'Abubacher), *La destruction des philosophes* d'Averroës qui influença autant le Moyen Âge que les auteurs de la Renaissance; « La destruction des destructions » (dirait Jorge-Luis Borges) voilà ce qu'il me faudrait écrire d'après la quête mystique du grand Abu'l Walid Mohamed Ibn Ahmed Ibn Rosd (né en l'année 520 de l'Hégire dans la ville de Cordoue, berceau aussi de Maïmonide, le grand médecin juif). (A, 127-128)

Tentons d'exposer les principaux éléments significatifs au cœur de cet extrait. Deux des ouvrages cités issus de ce fragment rendent compte des anachronismes avec lesquels Aquin compose lorsqu'il invente des ouvrages et/ou des auteurs. Les deux écrits dont il s'agit sont : *Le Canon d'Avicenne* de Galien<sup>15</sup> et de *La Destruction des philosophes* d'Averroës<sup>16</sup>. Galien était un médecin grec du premier centenaire

<sup>15</sup> Selon nos recherches, cela s'expliquerait par le fait que Galien (131-201) ne pouvait pas écrire au sujet d'un personnage qui est né bien après que lui ne décède. (La naissance d'Avicenne se situe en 1037).

<sup>16</sup> Averroës n'a pas écrit d'ouvrage intitulé *La destruction des philosophes*.

suivant la naissance du Christ. Il est frappant de considérer l'intérêt certain de Aquin pour la médecine lorsque nous constatons la recherche effectuée par celui-ci afin de retrouver les sources de la médecine actuelle. Averroës, quant à lui, était un philosophe arabe du début de notre millénaire. Sa philosophie est fréquemment mise en parallèle avec celle d'Avicenne et d'Alfarabi, comme le démontre l'ouvrage de Herbert A. Davidson<sup>17</sup>. Le dénommé Théophraste von Hohenheim, est le vrai nom de Paracelse, à qui Aquin voue un culte inconditionnel. Ce dernier est reconnu assurément à cause de ses diverses *Prophéties*<sup>18</sup>, lesquelles furent lues et relues par notre auteur. Puis, le seul Abubacher que nous ayons trouvé est « Abubakr », beau-père de Mahomet. Impossible toutefois de savoir si ce dernier a un lien familial quelconque avec Marie La Copte, maîtresse de Mahomet. Abu'l Walid Mohamed Ibn Ahmed Ibn Rosd est probablement Averroës puisque le nom de ce dernier est ainsi orthographié dans le dictionnaire : Abu al-Walid Muhammad Ibn Ahmad Ibn Muhammad Ibn Rushd. Aquin a sans doute utilisé des abréviations et des fausses dates, puisque Averroës est né en 1126 et est décédé en 1198, pour détricher son lecteur. Ajoutons encore qu'en ce qui a trait à Maïmonide, il n'était pas qu'un « grand médecin » mais aussi un grand philosophe et un théologien reconnu.

Nous avons délibérément passé outre l'interprétation de l'énoncé qui met Borges au premier plan. Il importe d'accorder à la présence de l'écrivain argentin une importance toute particulière au sein de la présente analyse. Assurément, Jorge Luis

---

<sup>17</sup> Alfarabi, Avicenna, and Averroës, *On intellect. Their cosmologies, theories of the active intellect, and theories of human intellect*, Oxford, Oxford University Press, 1992, 363 p. Quelques extraits sont présents à l'annexe « B » de la présente étude.

Borges est un auteur qui a marqué l'époque contemporaine et la scène littéraire. L'influence de son écriture sur celle de Aquin est facilement repérable. On constate que les deux écrivains partageaient plusieurs traits de caractères. Peut-être ces points communs peuvent-ils apporter une explication à leurs goûts littéraires respectifs. Aquin a beaucoup lu et surtout « décortiqué » Borges. Un ouvrage comme *Fictions*<sup>19</sup> regorge d'écriture labyrinthique et de jeux textuels. On se souviendra des « Ruines circulaires » ou encore de « La bibliothèque de Babel<sup>20</sup> ». Nous pouvons voir, à plusieurs endroits dans *L'Antiphonaire*, à quel point Aquin est familier avec l'écriture de Borges. Que l'on songe à la notion de dédoublement, à la réduplication, ou bien de miroir, thème avec lequel Borges aimait composer, comme le laisse entendre cette citation :

Bioy Casarès se rappela alors qu'un des hérésiarques d'Uqbar avait déclaré que les miroirs et la copulation étaient abominables, parce qu'ils multipliaient le nombre des hommes<sup>21</sup>.

Ce que plusieurs critiques ont dit de Borges, d'autres l'on répété pour Aquin. Ce qui est encore plus intéressant pour cette étude, c'est que Aquin disait adorer les liens que savait « souder » Borges avec son lecteur. Force est de reconnaître que rares sont les auteurs qui savent si bien « se » jouer de leur lectorat.

Compte tenu de ce qui précède, nous croyons que le discours citationnel s'inscrit dans une pratique intertextuelle qui ne relève pas du hasard. Au contraire,

---

<sup>18</sup>Jean-Cyrille Godefroy, *Les prophéties de Paracelse ou « prognostications »*, Paris, Éd. Seld, 1993, p. 121. Quelques-unes de ces prophéties sont présentes à l'annexe « C » de cet ouvrage.

<sup>19</sup>Jorge Luis Borges, *op. cit.*, 185 p.

<sup>20</sup>À toute fin démonstrative, cette nouvelle se retrouve à l'annexe « D ».

l'écriture sur laquelle nous nous penchons n'a rien de spontané. Le travail réalisé par l'auteur prend forme et c'est dans la lecture qu'il vient se confirmer, prendre vie. L'exemple précédent prouve à quel point une recherche fouillée doit être menée afin de bien comprendre les liens préalablement établis dans le travail d'écriture. Chaque fragment s'inscrit dans la logique significative du texte et nous pouvons affirmer, en vertu du contenu encyclopédique de chacun, que l'espace occupé par ces morceaux textuels est utilisé à bon escient dans un contexte comme celui de *L'Antiphonaire*.

Force est de mentionner que la majorité de ces citations, si elles demeurent utiles et pertinentes, requièrent d'être décodées par le lectorat. La saisie de l'ensemble des fragments est quasi irréalisable puisque « une lecture naïvement réaliste de *L'Antiphonaire* se révèle pratiquement impossible : le texte la déçoit sans cesse, détruisant avant qu'elle ne parvienne à prendre corps toute représentation cohérente qui prétendrait se substituer à lui<sup>22</sup> ». Bref, « l'intertextualité compromet définitivement le caractère monolithique de la signification du texte littéraire : en introduisant un élément hétérogène, en faisant référence à un lieu de sens déjà constitué, elle brise toute univocité<sup>23</sup> ».

### 2.3 L'intertexte et le lecteur

---

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges, « *Tlön Uqbar Orbis Tertius* », *op. cit.*, p. 11.

<sup>22</sup> Robert Melançon, *loc. cit.*, p. 257.

<sup>23</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 74.

Une fois mis en contact avec le texte, le lecteur découvre rapidement qu'il se retrouve face à un ouvrage d'érudition. Puisqu'il est narré par une femme issue d'un milieu professionnel, *L'Antiphonaire* regorge de réflexions de tous genres. Qu'ils proviennent de la médecine, de l'histoire, réelle ou fictive<sup>24</sup> ou bien de la philosophie, les discours cités forment un immense univers dans lequel tout est en orbite et où rien n'existe sans raison. Malgré « l'effet de vertige<sup>25</sup> » qu'amène une telle lecture, il importe de considérer chaque apparition intertextuelle comme une entité nécessaire à l'interprétation de ce récit. Tentons maintenant d'identifier les raisons justifiant la présence de tous les fragments présents dans ce roman de Aquin. Afin d'y arriver, il est primordial, dans une étude comme celle-ci, de parler de l'effet qu'a le texte sur le lecteur potentiel.

Dans le cas du roman *L'Antiphonaire* dont le rapport texte/lecteur et narratrice/narrataire prend des allures plutôt complexes, les règles de l'interprétation sont quelque peu transformées. Les multiples champs de connaissances, les niveaux narratifs ainsi que les anachronies temporelles représentent une charge immense pour tout lecteur, aussi curieux soit-il. Le nombre élevé de correspondances et d'alternances, entre les protagonistes et les épopées, témoigne de la variété sans cesse renouvelée des choix interprétatifs qu'effectue un seul et même lecteur. Dans le cas qui nous occupe, la production fictionnelle doit obligatoirement passer par la désarticulation d'un texte central. La vie narrée de Christine, comme élément central, représente en fait un moyen pour camoufler celle de Renata et de Suzanne.

---

<sup>24</sup> Histoire ou histoire.

<sup>25</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 49.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, la narratrice est l'entité principale générant la production d'énoncés intertextuels. Cette instance, en l'occurrence Christine, s'adresse plus particulièrement à un lectorat de sexe féminin, donc à une lectrice. Force est de reconnaître que tous les appels de la narratrice à sa narrataire concèdent à l'instance réceptive une importance décisive. Tout se passe comme si Christine avait besoin de cette lectrice. Si tel est le cas, la majorité des énoncés intertextuels intégrés au texte par la volonté de la narratrice, seraient consacrés à une narrataire. Mais encore ici, on note un certain morcellement au sein de ce processus. On observe en effet que l'interpellation de Christine vers une lectrice s'effrite avec le temps, que le besoin de « donner son écriture » se transforme en un besoin de « se donner », de se dire afin d'extérioriser ses angoisses. Encore plus complexe est la présence des chapitres ajoutés à la fin du récit de Christine. Ces chapitres étant rédigés par d'autres personnages comportent soit un lecteur bien ciblé, comme dans le cas de la lettre d'Albert, ou bien ne précisent en rien à qui s'adresse leur texte, comme dans le cas de la postface de Suzanne.

Assurément, tout ce charivari crée un effet d'ambiguïté assez lourd, autant pour une lecture au masculin qu'au féminin puisque l'embarras généré par les événements du roman est aussi dérangeant pour les femmes que pour les hommes. Les commentaires suivants, parfaits symboles de la diversité de l'acte de lecture, représentent aussi le « touchant » cheminement interprétatif des deux sexes:

Ainsi, l'Histoire dans *L'Antiphonaire* est cette menace qui revient chaque fois que l'autre a mal,

pour autant que je m'identifie à lui selon une lecture, donc, qui blesse, viole et tue<sup>26</sup>.

*L'Antiphonaire* nous plonge dans un univers asphyxiant où dominent la suspicion, le mensonge, la cruauté<sup>27</sup>.

Compte tenu des passages précédents, il demeure évident que le texte comporte un effet déconcertant. Devant une activité aussi exigeante, « le lecteur développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire<sup>28</sup> ». Si, dans l'histoire, les sentiments exploités ont des conséquences, elles sont tout aussi variées que leurs origines; jouissance, crise existentielle, manque affectif, questionnements intellectuels, dissolution de l'être. Bref, le lecteur prend part à cette quête ontologique de l'être lorsqu'il est en contact « permanent » avec des sentiments humains le bouleversant, lui aussi.

Quant au texte, par son mode de division parcellaire, il s'écarte des représentations monolithiques et totalisantes. Les liens qui doivent créer une écriture dite homogène et linéaire, existent rarement dans *L'Antiphonaire*. La multiplicité des fragments crée une impression d'**éclatement**. Ce phénomène se produit à plusieurs reprises, de telle sorte que le texte suggère constamment au lecteur de le suivre en dépit du débordement qu'il lui fait subir. Et le lecteur, bien entendu...obéit. En

---

<sup>26</sup> Anne-Élaine Cliche, « D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée », *Protée*, vol. 20, n° 1, hiver 1992, p. 82.

<sup>27</sup> André Berthiaume, « Chroniques, le roman », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, novembre 1970, p. 500.

<sup>28</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 35.

regard de cette pluralité de l'intertexte aquinien, il faut maintenant s'arrêter plus longuement à l'aspect significatif du morcellement intertextuel.

Considérant les notions caractéristiques de l'intertexte présentes dans *L'Antiphonaire*, il importe de cerner le caractère hétérogène du discours cité. Analogue aux actions et aux situations qui formulent l'aspect animé du texte, chaque portion isolée porte en elle une croyance et un enseignement. Si un texte, lorsqu'il se compose de fragments divers, est compris comme « porteur » d'intertextualité, pouvons-nous de plus, affirmer que cette intertextualité est à son tour morcelée ? Lorsqu'il s'agit d'un roman comme celui-ci, il faut se rendre à l'évidence que l'intertexte est victime d'une **auto-rupture**.

Cette affirmation se clarifie lorsque nous considérons n'importe lequel des extraits du *Cantique des cantiques*. Outre ce caractère d'autosuffisance que possèdent la plupart des fragments de ce roman, on observe que chacun d'eux anticipe sa propre négation. En fait, certains extraits littéraires sont modifiés avant d'être employés ou même réemployés. L'exemple qui suit vient modifier une impression qui vient tout juste d'être partagée par la narratrice :

Je suis la rose de Saron, le lys des vallées...  
(A. 119)

Seconde journée de lassitude. Je crois que j'ai franchi cette fois le seuil de l'énerverment ou de l'angoisse : ce que je crains le plus, c'est ma propre indifférence. Je me sens décrocher de tout...

Je ne suis pas la rose de Saron, ni le lys des vallées... (A. 123)

Comme nous pouvons le constater, l'indifférence émerge de partout dans le roman. L'intertexte contrevient même au principe de l'authenticité. Le message que lance l'intertexte à l'instance lectorielle est donc rempli de **travestissements**. Par de telles manœuvres de dérivation, et si nous considérons l'ambiguïté créée par ce texte, nous notons que le lecteur parvient difficilement à saisir le tout significatif d'un seul éclat textuel.

La multitude des **perspectives**, celle du narrateur omniscient, celle de la narratrice, démontre comment l'auteur se montre habile en matière de manipulation textuelle. Les deux récits exposés en parallèle, se croisant continuellement, suggèrent des dimensions secondaires et incarnent l'image parfaite du caractère pluridimensionnel de *L'Antiphonaire*. Comme le prétend Iser, ces perspectives « visent à former un ensemble de renvois et constituent par-là des instructions<sup>29</sup> ». Étant donné l'immense diversité des sujets traités dans ce roman, les points de vue se transforment sans cesse, les événements prennent des tournures abracadabrant et ont des conséquences fort ahurissantes. Des actes violents deviennent, en une seconde, des scènes quasi romantiques et c'est lors de ces moments que l'interprétation est déconcentrée, corrompue. Autrement dit, chaque personnage, ainsi que chaque action, peut être perçu et considéré sous plusieurs angles interprétatifs. « L'effet se produit lorsque le lecteur retrouve dans le texte une expérience identique

---

<sup>29</sup> Wolfgang Iser, *op. cit*, p. 72.

à la sienne<sup>30</sup> ». Le lecteur doit, devant chaque situation, établir une distance entre lui et les informations que lui offre le récit.

Cette formule d'interpénétration s'applique aussi à toutes les intrusions « internarratives » de style médecine « alchimique/philosophique ». Les bases de la médecine actuelle provenant de la Renaissance sont mises à jour et exploitées par Christine. Celle-ci sait bien comment les faire renaître dans un contexte médical idéal, analogue à celui présent dans *L'Antiphonaire*. Le lecteur, familier ou non avec le XVI<sup>e</sup> siècle, situe mieux le contexte en question à la faveur de ce type d'intrusions. En vertu de l'atmosphère que créent ces morceaux textuels et des caractéristiques de l'époque qu'elles redéfinissent très bien, une interaction se formule donc : « Le lecteur reçoit le texte dans la mesure où il se constitue. Le texte est vécu en étant lu<sup>31</sup> ». Cette procédure se rapproche de ce que Genette appelle « l'assimilation ». Suivant une telle hypothèse, le lecteur, lors de son « absorption », réussit enfin à établir un rapprochement entre divers éléments qu'ils croyaient perdus. À la lumière des observations produites à partir des écrits de Eco, le terme d'**acculturation** demeure adéquat pour expliquer l'origine de cette assimilation. Le lecteur, par acuité et détermination, peut donc s'adapter au texte à la seule et simple condition qu'il traite une à une les intrusions qui se font au cours de sa lecture. Ce type de lecteur se saisit d'un inventaire de connaissances qui l'aideront à mieux saisir la portée significative de ces morceaux textuels. De fait, « [le] répertoire organise les positions du lecteur par rapport au texte. Cette optimalisation dépend de l'état de connaissance

---

<sup>30</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 32.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 50.

du lecteur et de sa disponibilité à se soumettre à une expérience qui lui est étrangère<sup>32</sup> ».

Telle une mosaïque, le caractère équivoque de *L'Antiphonaire* fait prendre conscience au lecteur du nombre immense de possibilités d'associations entre les récits qui s'entrelacent. Le roman de Aquin est formulé de façon hétérogène en ce qui concerne les événements et les personnages. Comme l'indique Iser au sujet des multiples points de vue dans un texte :

les textes narratifs se caractérisent par le fait que les perspectives du texte – que se soient celles du narrateur, celles des personnages pris dans leur ensemble, celles du héros ou celles d'autres personnages importants pris isolément – ne coïncident pas<sup>33</sup>.

Ce manque de coïncidences dans le texte se démarquerait aussi par des périodes de **perturbation**. Nous avons déjà observé, et ce fréquemment, plusieurs intrusions, que ce soit d'un personnage dans une pièce ou d'une allusion dans une énonciation. Les exemples suivants démontrent la tension exercée sur le lecteur, par ces insertions, dans le récit, et ce tant au niveau de l'énonciation qu'à celui de l'énoncé, à savoir l'histoire vécue :

Renata Belmissieri figurait la fiancée du *Cantique des cantiques* : « Comme tu es belle, ô amie, comme tu es belle... Tes yeux sont des colonnes derrière ton voile, tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres, tes dents... tes seins... tes seins... lève-toi mon amie, ma belle, et viens... » Renata se laissait bercer par la musique psalmodiée du *Cantique des cantiques* : elle était

---

<sup>32</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 155.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 90.

ravie, elle voulait être « la plus belle des femmes... » Elle se laissait caresser divinement par son mystérieux époux ... (A. 89)

Plus tard dans l'après-midi (il était peut-être 17 heures), j'entendis un bruit de porte refermée : c'était Robert qui revenait plus tôt du bureau. [...] Il m'apparut sur le palier revêtu de son imperméable McIntosh bleu sombre : aussitôt, la porte se referma une seconde fois... j'étais un peu troublée. Robert ouvrit la porte de l'appartement et me souriait déjà; soudain, il se retourna, horrifié. Je compris, mais trop tard. Robert fut abattu par deux balles tirées à faible distance. Il tomba inconscient sur le seuil, blessé au front et à l'oreille... (A. 168-169)

L'extrait précédent vient donner un élan à l'intertexte, en ce sens qu'un élément déclencheur comme l'arrivée subite d'un drame peut occasionner une production accrue de fragments. Rappelons que « l'intertexte produit un « effet de vertige<sup>34</sup> », puisque, par un véritable coup de force, le roman se désigne comme l'authentique modèle de la fiction, repoussant ainsi les limites de la réalité, comme incluse dans l'univers romanesque lui-même<sup>35</sup> ». Un texte qui se rapproche du délire ne peut qu'occasionner une lecture délirante. « Les expériences, en fait, suscitent le bouleversement ou l'explosion du monde qui nous est familier<sup>36</sup> ». La frénésie de la narratrice est transmise au lecteur, telle une maladie. Les symptômes en sont donc tous les morceaux formés et/ou déformés par imposition ou bien par interprétation. L'intertexte façonne son lecteur comme un sculpteur son morceau de marbre; personne ne sait à l'avance ce que sera le produit fini. Toute l'incertitude qui entoure un intertexte aux milles visages n'est qu'excitation et aspiration aux yeux du lecteur.

<sup>34</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op.cit.*, p. 49.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 49.

## 2.4 Lecteur et texte

À la lumière de tout ce qui précède et en prenant pour règle que l’interaction du texte avec son intertexte passe obligatoirement par la lecture<sup>37</sup>, le lecteur doit lui-même décoder et regrouper l’ensemble de ces instances en apparence isolées. Une fois qu’il croit avoir réussi ces liaisons narratives, il doit ensuite étudier les caractéristiques de chacune des entrées textuelles afin de bien cerner l’entité du récit dans son ensemble.

L’ouvrage de Genette traite l’intertextualité comme étant un sous-ensemble de la « transtextualité ». En ce sens, il devient quasi impossible d’aborder le texte de Aquin sans examiner ses autres catégories transtextuelles.

La première et la moins utilisée<sup>38</sup> des formes transtextuelles est la **paratextualité**<sup>39</sup>. Sa faible présence au sein de la typologie genettienne ne signifie pourtant pas qu’elle n’occupe pas une position considérable, bien au contraire. En effet, le roman de Aquin met en exergue un axiome de Marie la Copte, une des concubines de Mahomet<sup>40</sup>. Cet axiome est porteur de significations de provenances

---

<sup>36</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 237.

<sup>37</sup> « Ce qui est en jeu, ce n’est plus l’identification de l’intertexte, mais la manière dont il peut ou doit être lu : car c’est alors la lecture qui définit l’intertextualité ». Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 15.

<sup>38</sup> En ce qui concerne le roman de Aquin.

<sup>39</sup> Il convient de signaler, cependant, que Gérard Genette a consacré une étude complète à la **paratextualité**. Voir *Seulls*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

<sup>40</sup> Prenons note que Mahomet était un « Prophète de l’Islam (La mecque, 570 ? – Médine, 632). Parmi les fondateurs des grandes religions universalistes, *Muhammad* (le loué) est le mieux connu

diverses. Son application principale se rapproche beaucoup du domaine des mathématiques<sup>41</sup>. L'évidence et le caractère indiscutable de cet axiome créent tout de même une certaine ambiguïté sur l'aspect linéaire qu'engage cette prémissé. Nous savons très bien que *L'Antiphonaire* exerce une pression immense sur toutes formes de linéarité littéraire et de totalisation afin de les détruire. En quoi cet axiome orienterait-il la lecture ? Une réponse possible pourrait être que ce roman trouve une logique du continu dans le cheminement vécu par la narratrice. De fait, quoi de plus linéaire que le cycle de la vie :

NAISSANCE-----VIE-----MORT

Une autre catégorie transtextuelle, définie comme la **métatextualité**, apparaît régulièrement dans l'écriture aquinienne. Dans l'intention de commenter un autre texte ou bien l'auteur de ce dernier, la narratrice explique assez souvent le lien que tisse le discours cité avec le discours citant dont elle assume la mise en oeuvre. Puisque *L'Antiphonaire* s'apparente à une sorte de journal personnel, Christine sent le besoin de décrire les textes avec lesquels elle entre régulièrement en contact. À ce sujet, il convient de noter que plusieurs liens s'établissent aussi entre le récit de Renata et le *Cantique des Cantiques*<sup>42</sup>. Les fragments issus de ce cantique sont fréquemment utilisés dans le but de rendre les situations, antérieures ou

---

historiquement. La religion qu'il prêche compte de nos jours environ un demi-milliard d'adeptes. Homme profondément religieux, il fut aussi un grand chef politique et militaire qui sut imposer aux tribus de la péninsule arabique un pouvoir unique doté d'un système juridique original. » Voir *Le petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres*, Montréal, Les dictionnaires Robert-Canada S.C.C., 1993, p. 1122.

<sup>41</sup> Théorie de *l'homo quadratus*.

<sup>42</sup> La version dont il est question est tirée de :Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, tome III, Bruges, Ed. de Tempel, 1946.

contemporaines, plus romantiques. Justifions davantage l'utilité de l'emploi d'une telle œuvre par les propos de Jauss :

Une œuvre ancienne survit dans la tradition de l'expérience esthétique en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé<sup>43</sup>.

Au sein de ce processus descriptif, une critique intervient à l'endroit de certains ouvrages. L'exemple suivant concerne un commentaire de Christine sur un court extrait en latin tiré d'un livre de Bruyne<sup>44</sup> :

Texte succulent : rempli d'une profonde obsession de la malignité déformante qui peut s'abattre sur une femme...ou un couple (mais cela, Beauduin de Canterbury<sup>45</sup> ne le dit pas expressément !) (A, 78)

Si nous tenons pour acquis que toutes les œuvres sont **hypertextuelles** dans la mesure où chacune d'entre elles porte, de manière évidente ou non, une fraction de ce qui a déjà été écrit, nous observons que *L'Antiphonaire* est un roman qui illustre de façon magistrale ce type de relations transtextuelles. Comme nous venons de le constater, le texte de Christine parle, à plusieurs reprises, d'un autre texte. Ce sont donc les connaissances encyclopédiques de Christine qui sont à la base des renvois présents dans le texte. Le discours citant est un dérivé des textes cités. Il les intègre, les interprète. L'absence de ces « savoirs » inclurait d'emblée un manque flagrant d'intertextualité au sein du roman.

<sup>43</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p.114.

<sup>44</sup> L'auteur de ce texte n'est pas Beauduin de Canterbury, comme l'affirme l'auteur.

<sup>45</sup> La seule trace de ce Beauduin de Canterbury que nous ayons trouvée est dans le bouquin de Bruyne qui, d'ailleurs, orthographie ce nom comme ceci : Bauduin.

En ce qui concerne la dernière catégorie de relations transtextuelles, l'**architextualité**, elle, peut être décrite comme étant l'activité herméneutique du lecteur. Responsable de l'interprétation pratiquée par le lecteur lors de sa réception d'une œuvre, l'architextualité gère donc l'intensité de la lecture. C'est elle qui provoque un comportement spécifique chez le lecteur et ce dès le début. Dans le cas de *L'Antiphonaire*, l'indication « roman» sur la couverture, oriente déjà ce que Jauss appelle « l'horizon d'attente » du lecteur. Et, pour ce qui est du terme « archilecteur », élaboré par Michael Riffaterre, il définit adéquatement l'essence même de l'interprétation artistique. Cette opération interprétative se justifie en fonction des jugements de valeur véhiculés par le lecteur. L'archilecteur est celui qui possède la capacité de percevoir le caractère spécifique du style auquel il fait face.

Avec *L'Antiphonaire*, cette forme caractéristique, quoique très présente, n'a rien d'évident puisque le style varie constamment, et les personnages, tout comme les événements, s'entremêlent sans cesse. Cependant, chaque lecteur doit concevoir que si ce livre est un roman s'inscrivant dans un courant de pensée postmoderne, alors, tout peut arriver. Une fois cette constatation faite et acceptée, la performance interprétative du lecteur se verra transformée par la seule quête d'une vérité tout aussi fictive qu'elle soit.

À la lumière de nos investigations, la majorité des observations, ayant trait à l'instance lectorielle, prouvent bien à quel point sa présence est nécessaire au sein de l'énoncé. Les compétences du lectorat sont constamment mises en doute. On note

aussi qu'au cours du roman, une certaine illusion domine la lecture. Le lecteur est tout simplement entré dans la fiction, dans un autre monde. Celle-ci représente « cette participation au texte, qui fait que nous sommes absorbés au point d'oublier qui nous sommes<sup>46</sup> ». Souvent confronté à une multitude de renvois, le lecteur voit son statut se modifier en celui de complice et parfois même de voyeur. Amené ici à s'interroger tant sur le déroulement des événements, sur les personnages que sur sa propre lecture, le narrataire est « pris » au milieu d'une structure qui exige de lui qu'il se fragmente afin de mieux se dissoudre dans les divers transferts textuels exposés :

Un rôle est prévu pour le lecteur, et le lecteur doit jouer ce rôle dès lors que la constitution du sens doit être conditionnée par le texte, et non par les idées directrices du lecteur<sup>47</sup>.

Mais, dans le cas de *L'Antiphonaire*, l'aspect d'imprévisibilité prend le dessus sur les comportements interactifs entre le lecteur et le texte. Il est à noter que, lorsque la pression vient de toutes parts, le lecteur se replie sur lui-même et se transforme en une instance autre : « Le texte sera vécu comme un événement et en viendra de ce fait à représenter un monde<sup>48</sup> ». Il convient ici de reconnaître toute l'utilité de l'intertexte. En effet, si un monde est formé à partir de la fragmentation, c'est dans la mesure où le contenu de chacun de ces morceaux a sa place au sein du contexte dans lequel il est utilisé. L'analyse effectuée en parallèle avec le *Cantique des cantiques* montre bien que chaque élément, introduit dans un extrait, personnifie et définit l'existence du fragment. Bien sûr, des complications surviennent lorsqu'un fragment contient une

---

<sup>46</sup> Wolfgang Iser, *op. cit*, p. 231.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 274-275.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 232.

part significative surdéterminée. Dès ce moment, le lecteur doit tenter de trier les informations pour ensuite les répartir dans les univers narratifs du monde romanesque de *L'Antiphonaire*.

En somme, il ne reste qu'à savoir si le lecteur saura comment prendre ses distances vis-à-vis ce monde, puisque à ce moment, tout le processus de la conscience lectorielle en voie de « métamorphose », prend une forme autoreprésentative.

## CHAPITRE III

### LA LECTURE FRAGMENTAIRE AUTOREPRÉSENTÉE

#### 3.1 Le fragment...( ou les blocs fragmentaires)

Signe indéniable de la désorganisation, le fragment, « ... petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu<sup>1</sup> » ou « morceaux de discours très discontinus<sup>2</sup> » fracture à tout jamais le texte et la lecture de ce dernier. De cette scission ressort une multitude de possibilités d'interprétations aussi complexes les unes que les autres. Comme nous l'avons vu précédemment, l'intertexte de *L'Antiphonaire* déconcerte le lecteur qui tient absolument à le décoder. Cette exigence, consécutive de la structure du fragment, représente, elle aussi, une forme seconde de création<sup>3</sup>. Que cette création, fondée sur la lecture et l'interprétation, soit énoncée dans le déséquilibre, n'a rien de péjoratif. En effet, il faut concevoir l'aspect inachevé de cette œuvre comme une ouverture ; la lecture comme opération de « déconstruction ».

Dans le but de convaincre son lecteur, à tout le moins, de l'attirer vers les structures les plus profondes de l'univers narratif, le roman use de tactiques plus ou

---

<sup>1</sup> « Roland Barthes s'explique », *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 306.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 306.

moins énigmatiques. D'ailleurs, notre premier chapitre en énonce quelques-unes. La technique « fragmentaire » en fait partie. C'est que l'activité de l'instance lectorielle qu'elle réclame, intellectuelle autant que physique, demeure d'une étonnante complexité :

Parce que le fragment est essentiellement équivoque, il exige du lecteur qu'il le suive toujours sur deux fils, l'un pratique, l'autre théorique ; il faut toujours que le lecteur des fragments saute, fasse un « pas au-delà, d'une économie où la différence est encore visible, à une autre, où la différence se fait plus fine<sup>4</sup>.

Par surcroît, si le fragment est observé comme étant, en lui seul, la formule de l'intertexte, il est clair qu'il « provoque une remise en question des conditions -des conditionnements- de la lecture<sup>5</sup> ». Le lecteur se trouve, en vertu de l'influence de la question fragmentaire, placé au beau milieu d'une sphère de fluctuations. Avec en main un ouvrage comme *L'Antiphonaire*, le lecteur, à moins d'être devin, ne peut résoudre toutes les énigmes qu'apporte une telle écriture. Et ce, en raison de l'origine plus que suspecte des fragments et de l'aventure herméneutique qu'ils engagent. Une telle aventure, selon Robert Melançon, serait celle de la modernité; certains parleront de la postmodernité. À ce sujet, la critique opère un rapprochement opportun entre la littérature et le cinéma :

La fragmentation systématique de la suite narrative conduit à un traitement très neuf de la matière romanesque selon des techniques plus ou moins analogues à celles qu'utilise le cinéma : le découpage en fragments ou en « plans » distincts

<sup>3</sup> C'est ce que Roland Barthes définit comme « texte scriptible » dans *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>4</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, 1989, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23.

et leur montage en séquences de dimensions variables qui contrastent violemment entre elles ou, plus rarement, s'enchaînent sans la moindre dissonance<sup>6</sup>.

Pour autant que chaque fragment possède sa propre charge significative et cela même dans des dimensions plus ou moins variables, on observe, dans la mesure du possible, qu'un **débordement** s'opère au sein de cette structure. L'obscurantisme produirait donc un éclatement du fragment ou une fracture du fragment<sup>7</sup>. Rien d'étonnant alors si le lecteur, face à un processus d'**autoeffacement**, considère l'intertexte autrement. Cette nouvelle vision met en place un arrière-plan tout aussi complexe, quoique différent puisque résultant d'une opération destructive, que l'était, au premier plan, le fragment que l'on croyait entier.

En vertu de cet arrière-plan, l'intertexte semble être envisagé d'une façon très particulière et plutôt « moderne ». De fait, la littérature aquinienne, en plus d'être lue, peut très bien être VUE. L'aspect qui, dès l'instant, nous intéresse, concerne la dimension visuelle de la lecture du fragment. Ce caractère littéraire peut tout d'abord paraître inhabituel pour le lecteur. Mais si Aquin a traité, dans *L'Antiphonaire*, la page avec une technique spécifique, c'est sûrement parce que la page, en tant qu'objet esthétique, mérite une attention particulière.

Tels des « blocs erratiques », plusieurs morceaux textuels sont parachutés sur la page romanesque. Le lecteur cherche vivement à comprendre le sens de ce qu'il

---

<sup>6</sup> Robert Melançon, *Loc.cit.*, p. 254.

<sup>7</sup> Cette notion sera développée un peu plus loin dans ce chapitre.

perçoit comme étant une exclusion. C'est à ce moment que le thème de la perspective prend un tournant insolite. Quatre types de perspectives sont développées par Wolfgang Iser au sein de *L'Acte de lecture*: 1. Du narrateur, 2. Des personnages, 3. De l'action ou de l'intrigue et 4. Du lecteur fictionnel. Outre ces catégories, on en observe une autre, que l'on pourrait croire dérivée du quatrième type. Il s'agit de la **perspective visuelle**. Surtout esthétique, elle n'en demeure pas moins essentielle dans ce roman aux allures « philosophico-policières ». Élément moteur de l'entité « lectorielle », la perspective visuelle peut être théoriquement abordée comme une perspective interne.

La perspective interne construit le cadre de la combinaison des éléments sélectionnés, cadre qui assure la régulation de ces combinaisons. Dès lors que les différentes perspectives du texte proviennent de différents points de vue, leur coordination s'impose pour que le texte puisse être perçu comme système de perspectives<sup>8</sup>.

Mais à quoi ressemble un texte —ou plutôt un fragment— qui offre, dans un seul morceau, des points de vue différents ? Considérons les exemples suivants :

Seconde journée de lassitude. Je crois que j'ai franchi cette fois le seuil de l'énerverment ou de l'angoisse : ce que je crains le plus, c'est ma propre indifférence. Je me sens décrocher de tout...

Je ne suis pas la rose de Saron, ni le lys des vallées... (A. 123)

---

<sup>8</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976, p. 181.

Compte tenu de la diversité des propos contenus dans cette forme fragmentaire, il est fort probable que le lecteur doive maîtriser plusieurs perspectives à la fois. Il est évident que l'exemple précédent constitue un fragment morcelé. Deux mondes y sont animés. Le premier expose une réflexion de la narratrice. Au sein même de cette réflexion, se situe un dédoublement important. Ce dernier se situe là où il est écrit dans le texte « énervement ou angoisse » ; le lecteur doit-il décider lequel de ces deux sentiments il choisit ? Est-ce qu'il doit appliquer son propre principe analytique ? Nous avons bien déchiffré le **jeu** de l'instance narrative dans le premier chapitre, mais une telle somme d'orientations aussi diverses les unes que les autres n'amènerait-elle pas un transfert du mouvement interprétatif ? Transfert qui fait en sorte que le regard fictif du destinataire doit effectuer un autre trajet afin d'obtenir réponse aux multiples questions posées par le texte.

En ce qui a trait au deuxième monde, celui de la citation déniée, on y observe la référence à un texte d'origine. Nous y voyons un traitement plutôt original de l'intertexte que l'auteur met à contribution de façon systématique dans son énoncé. Là aussi, un déplacement doit être effectué puisque cette citation déconstruit totalement l'essence du texte du *Cantique des cantiques*. Cette **déconstruction** confère un effet de profondeur au texte en l'imprégnant des teintes sombres d'indécision. Nous voyons donc ici un bel exemple d'**automorcellement** au sein d'un seul fragment. L'isolement n'a donc rien de monolithique dans de tels cas. De la fracture fragmentaire à la friction, il n'y a qu'un pas.

Au cours de l'interprétation fragmentaire, un rapprochement avec le domaine de la peinture nous amène à mieux saisir la signification déroutante de la perspective:

C'est un procédé tellement habile que nous ne le remarquons que si nous avons un très bon sens d'observation. Dans ce cas toute illusion picturale demande un effort d'imagination, quel que soit notre intérêt pour la représentation; nous ne la confondons jamais avec la réalité, il en est de même pour une statue<sup>9</sup>.

Les similitudes entre la perspective du monde littéraire et celle de l'art pictural (et même de la sculpture) prouvent à quel point l'atmosphère créée par un objet esthétique aux caractéristiques fort ambiguës peut influencer l'interprétation du destinataire.

Relativement à ce qui vient d'être constaté avec la perspective, **l'aspect visuel** géré par l'intertexte, et cela de manière assez surprenante, est bel et bien hors du commun chez Aquin. La multitude des effets « spéciaux » nous amène à croire que l'analyse de chacun d'eux pourrait ne jamais se terminer; « [...] On sait bien que chez Aquin, comme chez Lacan, un trompe l'œil désigné peut en voiler un autre perpétué<sup>10</sup> ». Dans de telles conditions, chaque partie d'un texte doit être perçue comme une information porteuse de sens. Bien qu'elle ne se rattache pas à un tout, cette particule occupe un espace qui, sans elle, serait un blanc.

---

<sup>9</sup> H.W. Janson, *Histoire de l'art. De la préhistoire à nos jours*, New York, Ed. Ars Mundi, 1991, p. 395.

<sup>10</sup> 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. 57, n° 2, avril - juin 1987, p. 82.

En ce qui concerne maintenant le blanc laissé sur la page, il serait approprié de croire qu'il indique une pause ou une pensée non-transcrite. Mais le blanc a-t-il déjà été considéré comme étant tout simplement blanc ? C'est-à-dire : le **vide**, **l'absence**. La symbolique du blanc ne trompe pas; il signifie le passage et la disparition de la conscience. Si un rapprochement doit être opéré entre le vide et la narratrice, il sera observé que le blanc expose un **changement de condition**, en ce cas, il s'agit d'une grossesse. Le blanc s'associe également à la **mort** et au **deuil** (Robert, Jean-William, le docteur Franconi, Chigi, Zimara, Renata et enfin Christine, le personnage principal). Finalement, il serait aussi le signe d'une **révolutionnarisation**, soit un bouleversement de l'ordre moral : l'**autodestruction**.

Sur ce point, ces dernières allégations introduisent, sans contredit, la lecture du blanc dans une toute autre perspective. Il faut donc envisager une interprétation dissimulée et totalement à l'extérieur du cadre narratif. À l'exemple d'une citation, le blanc doit être traité telle une insertion dans le texte. Sa présence requiert autant de questionnements au point de vue interprétatif puisque les passages entre l'énonciation, l'énoncé et la réception engendrent plusieurs zones obscures. Pareille forme d'absence est directement liée à l'abandon de Christine, de sa thèse, de son corps, voire même de sa vie. Pour le lecteur, le blanc dénonce un **vertige**, celui du silence de Christine. Avec *L'Antiphonaire*, la production de significations débute dès que le lecteur entre en contact « visuel » avec le blanc. Cela signifie que cet espace, emblème de la perte ressentie par la narratrice, devient l'entièvre propriété du lecteur. Les « lacunes » du texte sont donc comblées par le travail représentatif du lecteur. Un tel travail implique que seul ce dernier possède le droit d'en modifier l'usage. Il va

sans dire que le lecteur ne doit pas passer outre la manipulation de ces blancs : « Une lecture qui négligerait la force de ces blancs manquerait “tout” le texte fragmentaire, en même temps que sa “part” essentielle<sup>11</sup> ».

Si Wolfgang Iser affirme que la meilleure façon de réagir à une forme représentative est d'en produire une autre, il est évident que le blanc, par sa présence, stimule le lecteur à établir de nouveaux rapports relationnels: « Le blanc permet ainsi la participation du lecteur au déroulement de l'action<sup>12</sup> ». Évidemment, lorsqu'il déforme le cadre traditionnel de la page, le blanc vient modifier l'interaction texte/lecteur. Une restructuration, qui n'est plus celle du texte mais bien des textes, doit donc se réaliser.

Étant donné que les surfaces inhabitées par le texte sont fréquentes dans ce roman, et qu'elles créent par leur absence une ouverture, le lecteur doit tenter, comme on l'a signalé, de les remplir. Une telle opération n'est guère évidente puisque ces « trous » n'en finissent plus d'apparaître au cours du récit. Plusieurs versos ne sont guère utilisés, et des paragraphes formant un chapitre scandent le texte à maintes reprises. En fait, on en compte dix, si l'on excepte l'axiome du début<sup>13</sup> :

Axiome :

---

<sup>11</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 33.

<sup>12</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 351.

<sup>13</sup> On peut noter, par amusement paradoxal, que « dix est le nombre de la **tretraktys** pythagoricienne : la somme des quatre premiers nombres (1+2+3+4). Ce chiffre a le sens de la totalité, de l'achèvement, celui du retour à l'unité, après le développement du cycle des neuf premiers nombres. Voir: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Le dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982. Et si, dans le cas de *L'Antiphonaire*, le quatre n'existe pas...

« L'un devient deux, le deux devient trois,  
et le trois retrouve l'unité dans le quatre. »

De surcroît, le texte de Aquin demeure, encore ici, susceptible d'être remis en question. De fait, le chiffre dix donne naissance à une surformalisation textuelle des plus subtiles. Notons que mis à part le total des « paragraphes/chapitres » et l'axiome de Marie la prophétesse, le nombre dix correspond à la somme des personnages. Il concorde aussi avec la crise d'épilepsie la plus redoutée de l'action. De ces observations, on constate que Aquin récuse la totalité et l'unité. En passant par la science des mathématiques, l'auteur insère le lecteur à mi-chemin entre la sphère de l'irrationnel et celle du rationnel.

De ce point de vue, un paragraphe comme celui-ci, isolé sur une page, situé pas trop en haut, ni trop en bas, sans vraiment être au milieu, crée une perspective plutôt ambiguë puisque la mise en page est absente ou modifiée. Devant ce court extrait qui fait figure de chapitre isolé, exprimant des idées souvent toutes aussi isolées, le lecteur doit être en mesure de détecter, sans réserve, le caractère représentatif de ces manifestations infrapaginaires dans leur plus parfaite complétude<sup>14</sup>.

Preuve notoire de la déstructuration, le blanc déjoue non seulement le regard mais aussi l'entendement. Le lecteur, face au fragment, peut témoigner d'une réflexion artistique en ce sens qu'il y décrypte un choix esthétique auparavant réalisé

par l'auteur. Cette utilisation à caractère esthétique du blanc n'est pas très récente. En fait, l'emploi de celui-ci, et ce surtout dans le domaine de la peinture, a été exploité à toutes les époques qui marquèrent l'histoire de l'art. Nous constatons fréquemment que la structure du texte revendiqué est très ouverte. De plus, une certaine hostilité est développée face à la stabilité. En présence de telles caractéristiques, l'œuvre de Aquin relève indubitablement du style **baroque**, puisque :

[...] le Baroque est en son principe un germe d'hostilité à l'œuvre achevée ; ennemi de toute forme stable, il est poussé par son démon à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment qu'il l'invente pour se porter vers une autre forme. Toute forme exige fermeté et arrêt, et le Baroque se définit par le mouvement et l'instabilité [...]<sup>15</sup>.

Nous pouvons notamment associer l'œuvre de Aquin aux peintures réalisées par Antoine Watteau (1684-1721)<sup>16</sup>. Ses créations livrent un juste aperçu de la signification que prenait le blanc au sein d'un tableau haut en couleur et en sens. Pour ce qui est du domaine de la littérature, les blancs, comme ceux présents dans *L'Antiphonaire*, font, à coup sûr, ressortir les lettres en noir. L'espace, qu'ils laissent vacant, concède la place à l'imagination du lecteur. Ce dernier pourrait bien les remplir de l'image mentale ou du texte pensé qu'il entrevoit à travers ce qui est déjà écrit.

Le sous-entendu des scènes apparemment banales, ainsi que la discontinuité du dialogue invitent le lecteur à occuper ces lieux vides par des projections. [...] Les blancs provoquent une

<sup>14</sup> Nous reprenons ici le modèle utilisé dans l'édition de *L'Antiphonaire*.

<sup>15</sup> Marie-Odile Liu, « Petite incursion du côté du baroque et du trans-discursif – ou *L'Antiphonaire* : un baroque à vide », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p. 70.

<sup>16</sup> Deux tableaux de ce peintre se retrouvent à l'annexe « E ».

disjonction entre les perspectives de présentation du texte, et c'est au lecteur de les relever, ils assurent l'activité contrôlée du lecteur sur le texte<sup>17</sup>.

Cette lecture plus « contrôlante » considérée également comme état de création, puisqu'elle réactualise le texte, se modifie, elle aussi, au gré des diverses transformations narratives et représentatives.

En outre, une conséquence flagrante de la présence de ces blancs vient transformer la lecture romanesque. Un tel texte, en exposant des pages entièrement blanches et des pages avec pour seules écritures un paragraphe minuscule, fait en sorte qu'il est « consommé » avec un débit éclair. Tout lectorat qui constate sa lecture en accéléré devient « excité » par une telle rapidité. Originalité et immédiateté font donc ici une bonne paire. Il ne reste qu'à savoir si la rapidité, qui n'est pas ici seulement celle de la lecture, mais bien aussi celle du déroulement des événements, n'effraie pas en quelque sorte le destinataire.

### 3.2 Fragment et autoreprésentation

Jusqu'à présent, les notions abordées démontrent bien à quel point, d'une part, *L'Antiphonaire* est un roman à caractère impulsif. L'exigence de sa discontinuité et de sa différence pèse lourdement sur le lecteur lorsqu'il tente d'en saisir le ou plutôt les sens. D'autre part, « [en] questionnant radicalement les conditions de la lecture, le fragment engage le lecteur vers un déconditionnement, il l'oblige à reconnaître le

---

<sup>17</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 298-299.

pouvoir de la lecture, la lecture *comme* pouvoir<sup>18</sup> ». Dans ces circonstances, notons que :

[la] lecture des fragments est une lecture des transitions, d'abord et avant tout parce qu'elle est une lecture *des* transitions : interruptions, arrêts, reprises, incessants et mobiles déplacements du centre de gravité à l'intérieur des fragments mêmes<sup>19</sup>.

En tout état de cause, des termes comme « pouvoir », « transition » et « déplacement » indiquent clairement que la lecture fragmentaire (et fragmentée) n'est pas une sinécure. Un dynamisme aussi intense et indéfectible n'existe pas sans propager une profonde **instabilité**.

La fragmentation du texte déstabilise constamment l'instance lectorielle puisqu'une remise en question en est irrévocablement le résultat. Ce questionnement prend parfois des allures pathétiques, de telle sorte que le fragment est, dans ce cas-ci, la cause principale de l'état de crise vécu par le lecteur lors de son contact avec le texte. Pour mieux expliquer cette affirmation, prenons l'exemple déjà utilisé par Ginette Michaud. L'auteure fonde ses propos sur le romantisme théorique de l'école d'Iéna:

Il y a dans le fragment quelque chose qui nous incite fortement à l'interpréter comme un symptôme, un signe évident et parlant de cette crise. En fait, le fragment ne fait pas que rendre manifeste une certaine crise, il est, de façon plus significative, la *mise en acte* de cette crise de la critique. La notion de fragment remet en question les exclusions de la pensée rationnelle, dualiste et

---

<sup>18</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 71.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 88.

logique, elle questionne avec force le rapport relationnel qui oppose la partie et le tout, elle fait appel à une autre de l'espace-temps (non euclidien, einsteinien), elle entretient des liens intimes avec le propre de la *pensée analytique*<sup>20</sup>.

En dépit de tout ce que le fragment exige du lecteur « en [le] forçant à réévaluer de fond en comble le système même de cette classification taxinomique<sup>21</sup> », il est bien évident que ce dernier est dérouté et, de ce fait, pourrait chercher un moyen rapide et efficace de s'expulser momentanément du texte. Cette fuite est peu probable car la pression qu'exerce le fragment sur le lecteur agit un peu comme un aspirateur. Tout se passe comme si l'écriture fragmentaire attirait le lecteur, le rendait de plus en plus curieux. Celui-ci, par le fragment, prend conscience que sa lecture est différente des antécédentes. L'œuvre devient un monolithe unique. Nous ne pouvons d'ailleurs parler du fragment comme s'il était un texte isolé:

D'abord parce que, comme nous l'avons dit, un fragment ne vient jamais seul ; ensuite, parce que chaque fragment est lui-même un texte hétérogène, « citateur », traversé de plusieurs codes culturels, parfois conflictuels ; enfin, parce que chacun constitue à la fois le hors-texte, le prétexte et le contexte des autres fragments<sup>22</sup>.

Tout cela implique donc que le lecteur doive, à tout moment, être en mesure de saisir, comme nous l'avons déjà précisé, le « tout » significatif de ce qui n'est pas un tout, mais bien une constituante divisible. C'est sûrement ici que « [la] lecture du texte fragmentaire marque ainsi, de l'angle analytique, une limite<sup>23</sup> ». La crise survient au moment où le lecteur se rend compte de son incapacité à représenter

<sup>20</sup> Ginette Michaud, *op. cit*, p. 29-30.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>22</sup> Ginette Michaud, *Ibid.*, p. 42.

**l’irreprésentable.** Détotalisée, la lecture du fragment engendre également **l’effacement** du sujet/lecteur. À la limite de l’un, se situe aussi la limite de l’autre.

Dans ces circonstances, l’état de **sursaturation** dans lequel se trouve le lecteur envahit la pensée analytique de celui-ci, le menant droit vers une interrogation très obscure. Si tel est le cas<sup>24</sup>, nous ne croyons pas qu’un lecteur, même en interrogeant le texte, même en se mettant à l’écoute et même en acceptant d’en perdre des « bouts », puisse se rendre à la fin de ce roman sans chercher à **s’autoreprésenter**, par manque d’appuis intratextuels. Si l’on se réfère au sentiment de vide qu’expose le texte fragmentaire, le lecteur pour sa part, ne penche pas vers la folie, comme l’étude de Michaud le suggère, mais bien vers sa représentation, le retour vers soi. Ce cheminement est le résultat d’une **transgression** opérée à grande échelle au sein du texte. On observe alors que :

Tout se passe comme si, en retirant au lecteur tout savoir cognitif ou pragmatique, les fragments lui retiraient du coup toute possibilité de lecture déterminée, de théorie appropriante, de signification éclairante : bref, tout système de références reconnu dans l’ordre du savoir<sup>25</sup>.

### 3.3 Lecteur et autoreprésentation (Là où il devient errant).

---

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 48.

<sup>24</sup> Contrairement à ce qu’affirme G. Michaud à la page 53 de l’ouvrage précité.

Alors que l'ouvrage porte en lui une structure dirigée par les formes prônant le vide référentiel imputé aux fragments, rien ne peut assurer l'accomplissement d'une interprétation à la fois consciente et performante. À ce moment, une certaine **rupture** s'opère entre le lecteur et le texte. Si nous examinons d'abord le corpus narratif, nous constatons qu'il représente lui-même une **autorupture** et c'est à partir de ce phénomène que nous pouvons dire qu'il s'autoreprésente. Avec toutes les notions de réduplication structurale, d'enchâssements, d'enchevêtrement, de soudaineté excessive, d'intrusions incontrôlées et surtout incontrôlables, il est certain que le texte se condamne lui-même. La multitude des sens cachés et décomposés de celui-ci le mène vers une mise en abyme à la forme vicieusement circulaire.

Ce cheminement introspectif est aussi vécu par la narratrice. Cette dernière, aux prises avec une thèse infiniment « infinissable », un conjoint blessé à vie, un fœtus non désiré car originaire d'un viol ainsi qu'un ex-mari à la fois épileptique et psychopathe, se [re]tourne vers elle-même et décide de poursuivre son existence sans se soucier d'aucune morale. « On sait que le récit de Christine se donne comme une entreprise moïque d'auto-protection contre le chaos, contre “l'égarement”, la “convulsion”, le “spasme”<sup>25</sup>. Dans le cas de Christine, ce qui est le signe d'une autoreprésentation démesurée, c'est la mort. Celle qu'elle s'est donnée. Une telle décision demeure le résultat d'une autoreprésentation si profonde que l'exclusion qu'elle pratique avec autrui l'a menée à s'exclure de sa propre vie, de son propre

---

<sup>25</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 72.

<sup>26</sup> Marie-Odile Liu, *op. cit.*, p. 71.

corps, celui qu'elle détestait tant. En ce sens, la mort provient directement du sentiment d'[auto]insatisfaction ressenti par Christine :

Par ailleurs, la culpabilité ou, si l'on veut, l'attestation (testimoniale) de la faute – du défaut de mémoire – est au centre du romanesque aquinien, tirant chaque fois l'autonarration vers une autobiographie de type confessionnel. Le foyer du roman chez Aquin est toujours une faute – figurée par un crime – qui, par son statut inénarrable, scandaleux ou improbable, relance continuellement la narration vers sa propre genèse<sup>27</sup>.

Les exemples précédents forment une preuve évidente que si le texte et sa narratrice s'autoreprésentent, il est fort probable et même inévitable que le lecteur, lors de sa relation avec le roman, s'autoreprésente également. Bien entendu, le procédé d'autoreprésentation qui concerne l'instance lectorielle ne va pas jusqu'à l'autodestruction comme dans le cas de Christine. Cette affirmation peut, semble-t-il, être justifiée par ces propos : « L'expérience de la lecture peut le libérer (le lecteur) de l'adaptation sociale, des préjugés et des contraintes de sa vie réelle, en le contrignant à renouveler sa perception des choses<sup>28</sup> ».

Mais bien avant d'en arriver à des conclusions plus ou moins véridiques, tentons d'en savoir plus sur les lieux et les conséquences de cette autoreprésentation vécue par le lecteur. L'ouvrage de J. Paterson traite ce sujet en le divisant en quatre procédés au niveau de la diégèse. Tentons d'en identifier quelques-uns et de voir comment ils s'actualisent dans *L'Antiphonaire*.

---

<sup>27</sup> Anne Élaine Cliche, « D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée », *Protée*, vol. 20, n° 3, hiver 1992, p. 79.

Tout d'abord **la mise en abyme**. Vu l'imminent dynamisme de ce texte, créé à partir des sens cachés et de l'intertexte qui les gère, le lecteur se voit contraint d'analyser une infinie quantité de rapports et de « reflets ». J. Paterson explique ce phénomène comme un mouvement de « va-et-vient ». Elle précise aussi que « la structure en abyme tient de toute évidence du mouvement analytique d'une pensée dans la dynamique d'un texte<sup>29</sup> ». Voyons ici comment une pensée (démarquée par le caractère gras) peut être introduite dans une énonciation sans en bouleverser le « rythme » :

Mais leur embrasement était si passionné que l'un et l'autre avaient perdu le sens de la réalité et Renata se retrouva sur le parquet, à niveau avec son amoureux, en train de se laisser dévêtrir alors même qu'elle apprenait à le caresser doucement sous la soutane... **La vie était une sorte de jouissance progressive et lancinante** : Renata n'avait pas conscience d'être, elle-même, plus audacieuse encore que son discret compagnon. (A. 89)

En ce qui regarde maintenant la **réduplication**, plusieurs de ses caractéristiques ont déjà été abordées auparavant. Il s'agit du redoublement, de la répétition, de l'enchâssement et des reflets. En observant une à une ses facettes, on constate que le redoublement se pose comme une forme couramment utilisée dans le roman de Hubert Aquin. Tout et tout le monde se redouble et/ou se dédouble : les situations, les événements - viol, maladie, plagiat, escroquerie, meurtre, etc., ainsi

---

<sup>28</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 74.

<sup>29</sup> Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 29.

que les protagonistes -Christine, Renata, Suzanne, Jean-William, Chigi, Zimara, etc.

Les exemples suivants ne sont que quelques illustrations de ce que l'on peut retrouver de « dédoublements » dans *L'Antiphonaire* :

J'étais comme paralysée, hémiplégiquement frappée, en faisceaux croisés – comme dans les illustrations de Jean -Étienne de Calcar, mon maître, mon double masculin, mon double double – seul double à me ressembler indéfiniment avec les entrelacs de son anatomie vésalienne, avec ses archées, ses arcanes, ses retours imprévisibles, ses multiples configurations labyrinthiques. (A. 66)

Quand ils arrivèrent dans Brig – ville charmante que Beausang connaissait mais que Chigi (son double) découvrait avec extase – ils trouvèrent cet endroit si charmant qu'ils résolurent d'y rester plusieurs jours. (A. 134)

Bref, que ce soit à une époque ou à une autre, il y aura toujours des rapports doubles à établir et à questionner :

Ce qu'il faut retenir du procédé de réduplication, comme d'ailleurs du fonctionnement de la mise en abyme, c'est une aptitude à attirer l'attention sur la littérarité du texte. Par le biais de répétitions, le texte se dédouble (se représente littéralement) et, en présentant tel syntagme ou telle scène deux, trois, quatre fois, il exhibe sa pratique signifiante<sup>30</sup>.

Reste à savoir si le lecteur réussit, aisément, à rassembler toutes ses associations.

---

<sup>30</sup> Janet Paterson, *op. cit.*, p. 28.

Le même phénomène se produit avec la **répétition**. En effet, des actes se répètent régulièrement au cours de cette (ces) histoire(s). Par exemple, le meurtre. Cette « activité » est servie à toutes les sauces dans *L'Antiphonaire*. Quels qu'en soient les motifs (viol, argent, gloire, jalousie), tout le monde s'arroge le droit de tuer qui il veut, où, et quand il veut. Le lecteur est confronté à la violence en concentré et ce à répétition, une moyenne d'une tentative de meurtre aux cinquante pages.

En ce qui a trait aux **enchâssements** et aux **reflets**, le texte aquinien, en vertu de sa composition en deux temps, crée des conjonctures plutôt ambiguës. Le vécu d'un personnage devient parfois celui d'un autre, les actions de l'un prennent sens dans les pensées d'un autre... Tout cela octroie un caractère baroque à un ouvrage fait de mouvement et d'instabilité. Formalisé au cours de la lecture de ces traits particuliers, le texte voit ses composantes structurales en constante **révolution**.

L'autoreprésentation au niveau du code s'inscrit notamment dans le procédé de l'intertextualité, comme nous l'avons précédemment précisé. Gardons à l'esprit que le lecteur fait face à une pratique autoréférentielle qui ne cesse de l'envahir jusqu'à devenir sienne. Au sein du processus de lecture, le destinataire procède à une recherche portant sur ses connaissances et ses croyances. Autrement dit, *L'Antiphonaire* s'éloigne de plus en plus du réalisme et du mimétisme littéraire dans la mesure où le lecteur ne réussit plus à repérer un référentiel extérieur. Les contacts entre le lecteur et le texte s'articulent selon une logique davantage tournée vers le hasard et l'aléatoire que vers le déterminisme.

Il convient ici de cerner les lieux discursifs à partir desquels le lecteur s'oriente vers l'autoreprésentation. Comme nous le savons, les moments de crise engendrent des conflits internes et un questionnement perpétuel. Le lecteur, face au trouble des divers personnages, s'approprie un peu cet état, puisque chaque situation l'interpelle et l'insère dans un univers caractérisé par un certain type d'existentialisme. Au niveau des relations entre l'instance lectorielle et l'Autre, en l'occurrence le personnage, nous observons qu'il existe une certaine forme **d'appropriation**. Cette forme de conquête se traduit du fait qu'

autrui détient un secret : le secret de ce que je suis. Il me fait être et, par cela même, me possède, et cette possession n'est rien autre que la conscience de me posséder. Et moi, dans la reconnaissance de mon objectivité, j'éprouve qu'il a cette conscience. A titre de conscience, autrui est pour moi à la fois ce qui m'a volé mon être. Ainsi ai-je la compréhension de cette structure ontologique; je suis responsable de mon être-pour-autrui, mais je n'en suis pas le fondement<sup>31</sup>.

Voyons, dans les extraits suivants, en quoi consiste l'état de crise de divers protagonistes discourant sur la conscience de l'autre :

Je n'ai plus de morale dans mon comportement avec les autres hommes. Plus ça va, plus je me dis que Jean-William m'a frappée avec violence parce qu'il me méprisait sans mesure soudain... À ses yeux, j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. Depuis – paradoxalement – je semble me conformer à cette image de moi : mon comportement me fait horreur. Et j'ai honte... (A, 237)

... Sans doute parce que je n'ai plus de cœur à rien ; mon déficit personnel m'inculque une démoralisation générale qui envahit mon champ noétique. Je deviens comme paralysée par l'injustice de la vie [...] (A, 235)

D'une manière générale, la détresse de Christine est très dérangeante, voire contagieuse. En effet, le mal qui la bouleverse sans cesse atteint presque tous les autres protagonistes de ce roman. Voyons comment elle décrit la réaction de Suzanne à un appel de Jean-William :

Elle avait connu Jean-William comme étant un type assez jovial, elle savait (par des confidences que je lui avais faites à elle) que Jean-William souffrait d'épilepsie ; mais, jamais elle n'aurait cru qu'il puisse se désintégrer à ce point et se conduire de façon aussi inquiétante. Au fond, elle a perdu pied devant cette réalité envahissante et obsédante que Jean-William lui déchargeait par le téléphone; elle était inondée, bouleversée, c'était trop fort et trop impressionnant ! (A, 183)

Bien que Christine assume la narration des pensées et des sentiments des autres personnages, les faits parlent d'eux-mêmes : Jean-William est en crise pendant presque toute la durée de l'action (maladie, jalousie, folie...) et Suzanne, en tant que spectatrice/victime, doit vivre des moments tout aussi pénibles que douteux. Devant chaque moment de crise, nous pouvons affirmer que tous les personnages se déréalisent, **s'autoeffacent** pour moins souffrir de leur malheur et/ou de celui d'autrui.

---

<sup>31</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 413.

Il importe maintenant d'observer d'autres phénomènes qui donnent naissance à l'autoreprésentation du lecteur. Le premier de ceux-ci est le **débordement**. Le débordement intertextuel, comme nous l'avons souligné, rend le texte plus lourd tout en le dotant d'un caractère d'imprévisibilité. Voyons maintenant sous quelle(s) facette(s) se présente cet excès:

Magog reste, en moi, la désignation morose de la plus belle étape de ma pauvre existence ; les années antérieures, les semaines, les mois, les jours horribles à San Diego, les vagues lueurs du souvenir dans l'officine d'un pharmacien, tout cela est effacé par une seule période d'éclatement et de débordement. J'en étais toute couverte, ensemencée inutilement, vainement spongieuse, visqueuse, mouvante comme les sables de la tristesse, mouillée, toute enduite d'un liquide vital qui m'alimentait... (A, 149)

Compte tenu de ce qui précède, il est évident que le débordement n'a pas nécessairement besoin d'être nommé pour être observé. Les énumérations précédentes démontrent bien à quelle vitesse évolue le **délire** de la narratrice. Ces propos de Sartre interprètent avec justesse comment la narratrice conçoit un monde dans lequel elle fait évoluer son lecteur/sa lectrice :

Je détruis mes possibilités pour détruire celles du monde et constituer le monde en « monde du désir », c'est-à-dire en monde destrukturé, ayant perdu son sens et où les choses sont saillantes comme des fragments de matière pure, comme des qualités brutes<sup>32</sup>.

Devant un tel verbiage, le lecteur pénètre dans un univers parallèle puisque lui aussi, par sa lecture, vit ce délire. Même si le degré d'égarement et de frénésie diffère

beaucoup entre la narratrice et son narrataire, il demeure là, en permanence. Cela sème une forme d'**angoisse** au moment même de la lecture. Dès que commence le questionnement, cette angoisse s'accentue considérablement.

En ce qui a trait maintenant à la violence, permettons-nous de souligner qu'elle aussi demeure omniprésente dans le roman. Les formes sous lesquelles elle se manifeste sont des plus variées : insultes, viols, meurtres, suicides. Une telle **mosaïque** illustre avec brio dans quel cercle vicieux (sur)vivent la narratrice et ses acolytes. Sans les exposer de façon exhaustive, voyons quelques lieux de discours occupés par la violence :

Voilà comment cela s'est passé. J'étais ébahie devant le paysage sur écran géant (et sans doute un peu endormie), lorsque j'ai reçu un coup de poing à toute volée sur la tempe. Ma tête est allée frapper sur l'abat-jour de la lampe qui s'est renversé sur moi. Étendue sur le tapis, presque sans connaissance, je gisais à la renverse. Il s'est sans doute passé quelques instants avant que j'ouvre les yeux, mais, aussitôt, un coup de pied m'arracha un cri affreux, une sorte de râle et je me tordis à ce moment-là comme pour me protéger. [...] Décidément, Jean-William, en pleine crise, était devenu follement agressif contre moi ; il voulait me tuer, me détruire, me broyer les os... (A, 41)

Mais quand il l'eut partiellement dévêtu, celle-ci sortit de sa torpeur, et tenta par tous les moyens possibles de repousser cet inconnu (l'imprimeur) mais trop tard, Carlo Zimara n'entendait plus raison et il était lancé dans sa course vers une jouissance prochaine. Plus fort, l'imprimeur tint sa proie dans ses bras et il arriva ; à son orgasme très rapidement, la violent ainsi dans son existence et son secret de jeune fille. (A, 60-61)

---

<sup>32</sup> Jean-Paul Sartre, *op.cit*, p. 445.

En présence de ce type de spectacles « odieux »<sup>33</sup>, le lecteur devrait, normalement, éprouver un haut-le-cœur, un recul, mais tel n'est pas le cas. La façon dont la narratrice relate ces épisodes de violence n'est ni agressive, ni agressante. À plusieurs endroits dans le roman, le viol est raconté comme s'il était un acte consenti par les deux personnes. Si l'on revient à Sartre qui affirme ceci:

Pendant que je tente de me libérer de l'emprise d'autrui, autrui tente de se libérer de la mienne : pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir. Il ne s'agit nullement ici de relations unilatérales avec un objet-en-soi, mais de rapports réciproques et mouvants. Les descriptions qui vont suivre doivent donc être envisagées dans la perspective du *conflit*. Le conflit est le sens originel de l'être-pour-autrui<sup>34</sup>

Par opposition parallèle, le lecteur de l'*Antiphonaire* s'approprie donc le recul de la narratrice. Les actes, comme les paroles, ne sont plus perçus de façon péjorative. Contrairement à l'instance narrative, la méthode de protection choisie par le lecteur demeure plus complexe<sup>35</sup>. De fait, en dépit de ces nouvelles pistes d'interprétation d'un événement, l'anagnoste commence à se retourner vers lui-même afin de ré-interpréter les fondements de sa conscience. Janet Paterson décrit l'autoreprésentation ainsi :

Tautologique par définition, l'autoreprésentation peut sembler destinée à une minceur signifiante. Tout se passe comme si le reflet sur soi, qui en

---

<sup>33</sup> Cet adjectif est couramment employé dans plusieurs articles ultérieurs à la parution de ce roman.

<sup>34</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 413.

<sup>35</sup> À ce sujet, voir la page 15 du présent chapitre.

caractérise le mouvement, ne pouvait que produire une clôture ou un manque<sup>36</sup>.

De la manière dont le texte capte son lecteur, nous croyons ici que le manque est le principal résultat d'une autoreprésentation de type autoréflexive. Le lecteur ne réussissant pas à s'approprier l'autorité énonciative, éprouve des lacunes quant à sa perception des événements et des actes auxquels il fait face. Toute la détresse et l'isolement présents dans *L'Antiphonaire* ramènent, encore une fois, le lecteur vers le partage de la crise. Comme un témoin, un faux « mentor », il subit psychologiquement toutes les souffrances physiques et psychiques qui abondent dans le texte. À sa façon, il les interprète et tente de les classer. Et c'est là, au moment de la répartition, que tout flanche...

Selon les conclusions précédentes, nous avons constaté à plusieurs reprises que le lecteur, même s'il faisait face à des amas d'informations diverses et à une panoplie de fragments des plus diversifiés, ne devait pas « ressentir » de malaise comme conséquence d'un trop perçu. À l'exception des fragments appelés « paragraphes/chapitres » étudiés en page neuf de ce chapitre, il faut avouer que la classification des multiples intrusions textuelles s'avère une tâche très difficile pour un lecteur, si méthodique soit-il.

Par contre, si ce lecteur s'arrête un peu, observe son cheminement jusqu'alors et décide de passer outre ce « catalogage », il devra tout de même faire face à l'immense diversité du vocabulaire narratif qui, comme nous l'avons constaté, fait

---

<sup>36</sup> Janet Paterson, *op. cit.*, p. 35.

appel à une encyclopédie excessivement vaste. Il n'existe donc aucune sortie de secours. *L'Antiphonaire* regorge « d'attrapes » référentielles. Les multiples déplacements engendrés par la présence de chacun des fragments mobilise la lecture, le déséquilibre.

### 3.4 Ébauche d'une sortie de secours

À la lumière des exemples observés dans ce chapitre, on note que tous les fragments présents dans le roman jouent un rôle primordial dans le processus d'autoreprésentation vécu par le lecteur :

Le lecteur devient la proie d'un soupçon qui double la foi (suspension volontaire de l'incrédulité pour un moment, disait Coleridge) dont la lecture se soutient d'une sorte d'ombre critique où la mémoire de significations à venir contradictoires jettent le trouble parmi celles qui se déploient, *hic et nunc*, sur la page<sup>37</sup>.

De plus, à chaque « arrêt » effectué par le lecteur, le texte prend le dessus, le possède de plus en plus. C'est au moment où le lecteur se sent partir, absorber par le texte, que l'autoreprésentation apparaît comme une échappatoire.

Malgré la détresse, l'isolement et la désintégration créés par un texte fragmenté, le parcours du lecteur, grâce à l'autoreprésentation, trouve une issue peut-être traumatisante mais pas assez pour qu'il veuille se supprimer. Les deux schémas

---

<sup>37</sup> Robert Melançon, « Le téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, décembre 1977, p. 256.

suivants font le point sur le trajet représentatif de Christine comparativement à celui du lecteur au sein du texte :

Discours : Référence---texte---fragmentation---autoréférentialité

Histoire : Christine --- crise--- folie --- mort (autodestruction)

Réception : Lecteur---crise---questionnement---autoreprésentation

(sur)Vie

Tout bien considéré, le lecteur fait appel au procédé d'autoreprésentation à cause des frontières qui ont été abolies entre lui et le texte. Puisqu'il ne retrouve aucun appui solide, aucun objectif précis à atteindre, le lecteur s'oriente, en se concentrant sur lui-même, vers un réseau qui ne lui sera pas inconnu, mais bien familier. Visiblement, une recherche de soi-même en soi-même mène à une intérieurisation de l'être très dense. « Ainsi dans la mesure où je me dévoile à moi-même comme responsable de mon être, [*je revendique cet être que je suis*]; c'est-à-dire que je veux le récupérer ou, en termes plus exacts, je suis projet de récupération de mon être. Cet être qui m'est représenté comme *mon être*, mais à distance, comme le repas de Tantale, je veux étendre la main pour m'en emparer et le fonder par ma liberté même<sup>38</sup>. Assurément une telle forme de refus des référents du texte conduit le lecteur tout droit vers l'autoréflexivité. Autrement dit, ce dernier tente de se définir en fonction des lacunes du texte, de ce qu'il ne peut y retrouver.

En définitive, l'introspection du narrataire est la conséquence « naturelle » des multiples référents contenus dans les fragments du texte. Dès que le processus

d'autoreprésentation est enclenché, le lecteur met un terme à la pratique signifiante de la narration afin d'en saisir le sens et l'utilité. Par conséquent, le lecteur choisit de prendre en considération et de conserver seulement ce qui l'intéresse. Il fige la signification, l'expose et l'énonce. Manifestement, l'intertexte aquinien, aussi varié et utile soit-il, ne peut plaire à un seul lecteur. Une sélection s'effectue alors. Nous pouvons souligner que, du côté de la réception, une certaine autonomie lectorielle demeure présente. Mais, à la suite de toutes ces constatations, nous pouvons affirmer que le prix de cette autonomie est plutôt élevé.

---

<sup>38</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 413-414.

## CONCLUSION

### LE DISCOURS AU PLURIEL

Dès le premier chapitre, nous avons examiné le caractère herméneutique des notions de Umberto Eco. Ces dernières, une fois introduites dans le contexte aquinien de *L'Antiphonaire*, conduisent à croire que le sujet de lecture s'est vu attribuer un rôle déterminant au sein du déroulement lectoriel du roman qu'il tient en main. De sorte que l'acte de lecture qu'il exécute ne se limite aucunement à une légère partie de plaisir, pour reprendre les termes de Roland Barthes.

Bien au contraire, après maintes constatations, il est d'une évidence certaine que le lecteur idéal de Eco a bien beau posséder toutes les connaissances propres à l'interprétation critique, s'il n'arrive pas à « négocier » avec la composition et les formes énonciatives dites ardues, ainsi qu'avec les plusieurs traumas ultérieurs, il voit sa lecture intégralement banalisée<sup>1</sup>.

Au cours de ce chapitre, nous nous sommes aussi attardée à la vision plus psychologique de la lecture en interprétant la pensée de Michel Picard. Le fait d'accorder une certaine attention à la notion de « jeu », nous a permis de mieux saisir

---

<sup>1</sup> Prenons ce terme dans le sens de dépersonnalisée. L'importance est ici, au contraire, de personnaliser la lecture. La complexité est là, le sentiment d'accomplissement également.

l'ampleur qu'occupe la **participation** du lecteur au sein du processus scriptural de création romanesque. Ce traité de Picard ainsi que celui de Eco se complètent avantageusement puisque, dans ce cas-ci, l'approche de l'un plus objective, rajoute des arguments à l'autre, plus subjective. Ce sont évidemment ces deux études qui nous ont permis de conclure que le rôle du lecteur ne se limite pas seulement à l'interprétation de connaissances, mais aussi à solutionner, dans la mesure du possible, une bonne partie du désordre et de l'aliénation inhérents à sa lecture.

Nous proposons, à la suite, une incursion peu banale au sein de l'intertexte présent – sous plusieurs formes – dans *L'Antiphonaire*. La citation fut notre point de départ : la citation représente toujours, dans la tradition classique, un geste de reprise, de correction, de révision, en même temps qu'un transfert d'autorité<sup>2</sup>. Comme plusieurs auparavant, nous nous sommes interrogée quant à l'utilité de ces emprunts. Les observations varient énormément et cela en fonction du caractère hétéroclite des origines textuelles. En vertu de textes anciens, *L'Antiphonaire* exerce une certaine pression sur l'acte de lecture. Cette lecture doit constamment s'actualiser en rapport avec chacun des mondes « cités ».

Conformément à ce que propose Gérard Genette, il convient de bien localiser chacun des extraits au sein du texte afin que l'hétérogénéité formée par la fragmentation ne soit pas perçue comme un monolithe aux particules

---

<sup>2</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, La Salle, Hurtubise HMH, 1989, p. 41.

centralisatrices<sup>3</sup>. Au contraire, le phénomène doit être considéré comme une multitude de connaissances aussi signifiantes les unes que les autres, le contexte différant d'un espace textuel à l'autre. Prenons en exemple les nombreuses situations où Aquin trompe le lecteur en lui fournissant de fausses informations sur les auteurs et les ouvrages mentionnés.

Pouvons-nous, au départ, songer à des erreurs de recherche ? Ou encore nous assurer avec autant de certitude que ces faussetés ne sont que jeu, une simple forme d'amusement ? Devons-nous, autrement, fouiller un peu plus creux, comme c'était le but de cette étude, afin de peut-être découvrir que toute cette soi-disant mascarade rendrait état de l'aliénation de son auteur, de sa narratrice, puisque ces paroles sont d'elle. Le déroulement de ce roman veut que plus on avance dans le temps narré, moins les situations soient claires; Christine se répète, se laisse emporter par le délire qui l'habite, elle met sa vie (pas que son corps) entre les mains du premier venu, bref elle se dépouille de tout ce qui est entendement.

Compte tenu de ce qui précède, nous affirmons avec assurance que l'intertexte articulé dans *L'Antiphonaire* symbolise avec brio l'éclatement et la rupture qui s'opèrent dans la quête de sens du lecteur. Image ultime du tiraillement perpétuel, l'intertexte naît de la transgression et meurt inévitablement, dans ce cas-ci, dans l'aversion. L'intertexte sert donc, ici, d'outil; il est ce avec quoi le texte

---

<sup>3</sup> Pensons, par exemple, au système solaire...

s'exprime, s'exteriorise. Le lecteur n'a donc pas le choix, il doit passer par toutes les conséquences de la présence en masse de fragments intertextuels.

À plusieurs reprises, nous avons exploré les issues possibles d'une lecture de l'invraisemblable. Nos interrogations allaient de pair avec celles de Ginette Michaud :

C'est que le rapport à la théorie est marqué, comme la lecture des fragments elle-même, par des « investissements transréférentiaux parcellaires », les seuls que les fragments appellent et supportent, et qui demandent à leur tour analyse. Si le lecteur des fragments est, comme nous l'avons dit, placé devant une contradiction théorique qu'il n'est pas évident que sa pratique des textes fragmentaires pourra relever, si la pluralisation et le déchiffrement infinis sont ici des illusions au même titre qu'une lecture de type monologique, close et « achevée » pourrait l'être, cette aporie ne peut que se reporter à l'intérieur de la lecture, pour autant que la question centrale soulevée par la problématique du fragment(aire) soit encore celle-ci : comment est-il possible d'accueillir autrement la contradiction, de la laisser « travailler » sans nécessairement vouloir la « surmonter »? Comment est-il possible d'escampter ses effets sans réduire sa négativité?<sup>4</sup>

À cela s'ajoutait, en ce qui concerne cette étude, toute l'ambiguïté reliée au phénomène évident d'autoreprésentation qui enveloppe le lecteur et le dirige adroitemment vers son propre effacement. Il est indéniable que le lecteur face à tout ce désarroi tend à se « recroqueviller », à s'exclure du monde proposé par

---

<sup>4</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 74-75.

*L'Antiphonaire*, afin de s'assurer qu'il sait encore se protéger, prendre ses distances d'une histoire qui, au fond, n'est pas la sienne. De la même façon qu' :

[il] est difficile de distinguer clairement si les choix du lecteur - du transfert à l'interprétation, de l'interprétation à la proposition théorique - sont encore, de manière délibérée, les siens ou si, engagé dans son transfert avec le texte, il n'est pas aveuglé par une loi dont les effets sont si subtils et si épisants à démêler, qu'il ne sait même plus qu'il la promeut dans sa propre lecture<sup>5</sup>.

Une seule solution s'est avérée intéressante et surtout praticable lorsqu'en présence de tels transferts. Ginette Michaud l'a surnommée : « l'ouverture vers l'intolérable ». Cette variation sous forme de contrôle face à l'exigence fragmentaire est l'unique chemin que peut emprunter le lecteur au cours de son parcours associatif. De là, les possibilités interprétatives ne peuvent que s'agrandir, se diversifier, en accord avec les procédés textuels. Même si la fragilité du texte menace, à tout moment, le lecteur d'une fracture profonde. Le désir d'abandon refait souvent surface...

À la suite de ces considérations, nous pouvons affirmer que la présence de chacun des fragments est justifiée et justifiable. Les formes les plus complexes ont été traitées avec attention dans cette analyse afin que notre échantillonnage représente adéquatement le travail de lecture exigé par cette écriture. Que cette présence -en masse- d'érudition ait paru exagérée et dotée d'une valeur purement esthétique pour certains, ne nous laisse aucunement perplexe étant donné que toutes les recherches

---

<sup>5</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 287.

effectuées ont mené à des découvertes assez étonnantes. En effet, rares sont les fragments auxquels nous n'aurons trouvé aucun sens, aucun lien –direct ou indirect– avec le texte, son auteur ou sa narratrice.

En règle générale, la plupart des ces insertions interprétaient avec pureté, comme dans le cas du *Cantique des cantiques*, et véracité, les sentiments et les états d'âmes de la si troublée narratrice, Christine. Nous ne sommes d'ailleurs pas les seules à interpréter ainsi *L'Antiphonaire*. Certains critiques, à l'époque de la parution de ce roman, se délectaient d'autant de savoir et de cette écriture au second degré. Une étude récente qui examine essentiellement sur les fragments abordant la science de l'alchimie dans ce roman, stipule aussi que :

Le savoir alchimique qu'Hubert Aquin intègre dans *L'Antiphonaire* est loin d'être gratuit. Établissant un parallèle entre le Grand Œuvre et l'œuvre littéraire –« ce livre est composé en forme d'aura épileptique » (A, 15) –, il structure l'ensemble de la diégèse et lui donne un sens, comme il justifie aussi le recours à des procédés narratologiques qui, sans cette clé, ne laissent pas de déconcerter<sup>6</sup>.

Nous attribuons donc cette logique du texte à tous les « savoirs » utilisés par Aquin dans la composition de *L'Antiphonaire*. En utilisant des procédés tels la mise en abyme, l'absence de linéarité et l'éclatement énonciatif, nous sommes convaincu que Aquin souhaitait voir son lecteur se livrer à un travail assidu, qu'il le voulait pris dans l'engrenage de l'interprétation.

---

<sup>6</sup> Christian Milat, « Œuvre alchimique et œuvre littéraire dans *L'Antiphonaire* d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. 25, n° 2 (74), hiver 2000, p. 315-327.

La position du lecteur devant un texte anamorphosé comme l'est *L'Antiphonaire* en est une de déplacements continus. L'adaptation se fait lente et périlleuse, tout comme le fut la création. Selon Aquin, les deux vont d'ailleurs de pair : « L'interprétation doit donc passer ici par l'évaluation de l'auto-interprétation des fragments, et ce, malgré tous les efforts du lecteur pour se « désencadrer<sup>7</sup> ».

Cet énoncé résume convenablement le contrat entre texte et lecteur, de même que la conséquence d'un tel acte de lecture. Nous pouvons d'ailleurs affirmer que le lecteur, tout comme la narratrice du roman, demeurera un éternel « déçu » face à sa quête de la totalité, puisque cette dernière demeure **inorganisable, instructurable**. Christian Milat utilise, judicieusement, à notre avis, le terme « éphémère » pour caractériser cette œuvre. Tout comme lui, nous aspirons à croire que l'intertexte présent au sein de *L'Antiphonaire* détermine le « statut » et le « fonctionnement » non pas seulement des personnages comme Milat le croit, mais bien de l'œuvre toute entière.

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 277.

## BIBLIOGRAPHIE

### I- Œuvre littéraire étudiée :

AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, Paris, Le Cercle du livre de France, 1969, 250 p.

### II- Autres ouvrages de Hubert Aquin :

AQUIN, Hubert, *Blocs erratiques*, textes, 1948-1977, ressemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Quinze éditeur, 1977, 284 p.

AQUIN, Hubert, *L'Invention de la mort*, Montréal, Leméac, 1991, 152 p.

AQUIN, Hubert, *Neige noire*, Montréal, La Presse, 1974, 254 p.

AQUIN, Hubert, *Point de suite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971, 159 p.

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, 174 p.

AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 204 p.

AQUIN, Hubert, BEUGNOT, Bernard et Marie OUELLET, *Journal : 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999, 406 p.

AQUIN, Hubert, préparé par POISSON, François, CARBONNEAU, Alain et Claudine POTVIN, *Récits et nouvelles : tout est miroir*, St-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1998, 314 p.

### III- Ouvrages consacrés à Hubert Aquin :

CLICHE, Anne Élaine, *Le Désir du roman*, Montréal, XYZ, 1992, 214 p.

LA FONTAINE, Gilles E., *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Parti pris, 1977, 156 p.

LAMONTAGNE, André, *Les Mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 311 p.

LAPIERRE, René, *L'Imaginaire captif*, Montréal, Quinze, 1981, 183 p.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin romancier*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1978, 288 p.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Desafinado, otobiographie de Hubert Aquin*, Montréal, VLB éditeur, 1987, 461 p.

MASSOUTRE, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 359 p.

MOCQUAIS, Pierre-Yves, *Hubert Aquin : ou la quête interrompue*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985, 234 p.

PLANTE, Claudette, TARDIF, Ghislaine, et Suzanne SENECAL-WILSON, *Triptyque baroque dans l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1976, 298 p.

RANDALL, Marilyn, *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 264 p.

SHEPPARD, Gordon, YANACOPOULO, Andrée, *Signé Hubert Aquin : enquête sur le suicide d'un écrivain*, Montréal, Boréal Express, 1985, 353 p.

SMART, Patricia, *Hubert Aquin : agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, 138 p.

WALL, Anthony John, *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, Candiac, Éditions Balzac, 1991, 238 p.

#### IV- Études théoriques et critiques :

##### 4.1 Monographies

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 280 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 269 p.

COLERIDGE, Ernest Hartley, *Poetical Works*, Londres, Orford University Press, 1967, 614 p.

DAVIDSON, Herbert. A, *Alfarabi, Avicenna, and Averroës, on intellect*, Londres, Orford University Press., 1992, 363 p.

DE ST-THIERRY, Guillaume, *Commentaire sur le Cantique des cantiques*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, 244 p.

DE BRUYNE, Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, 3 volumes, Bruges, Édition de Tempel, 1946.

DE BRUYNE, Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, 2 volumes, Paris, Albin-Michel, 1998.

- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 436 p.
- ECO, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 314 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Bruxelles, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, 315 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 574 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1976, 401 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 304 p.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Gallimard, 1985, 561 p.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, 444 p.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1989, 316 p.
- ORIGÈNE, *Commentaire sur le Cantique des cantiques*, Tome I, Paris, Cerf, 1991, 471 p.; tome II, Paris, Cerf, 1992, 820 p.
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.
- PELLETIER, Jacques(dir.), *Littérature et société*, Montréal, VLB, 1994, 445 p.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 319 p.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 184 p.
- PRESSEAUXT, Jacques, *L'Être pour autrui dans la philosophie de Jean-Paul Sartre*, Montréal, Bellarmin, 1970, 273 p.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 184 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 695 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965, 64 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, c1936, 162 p.

ZIMA, Pierre, *La Déconstruction. Une critique*, Paris, Presses Universitaires de France., 1994, 128 p.

#### 4.2 Articles

BAYARD, Caroline, « Post-modernisme et avant-garde au Canada, 1960-1984 », *Voix et images*, vol. 10, n° 1, automne 84, pp. 37-58.

BEAULIEU, Victor-Lévy, « *L'Antiphonaire* », *L'Illettré*, n° 2, février 1970, p. 1.

BÉLANGER, Jean, « *L'Antiphonaire* », *Études françaises*, vol. 6, n° 2, mai 1970, pp. 214-219.

BERTHIAUME, André, « Le roman », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, novembre 1970, pp. 489-503.

BEUGNOT, Bernard, « Étendue du corpus », *Bulletin de L'EDAQ*, n° 2, février 1983, pp. 11-17.

BIRON, Hervé, « Livres canadiens », *Culture*, vol 31, n° 3, septembre 1970, pp. 265-266.

BLAIS, Jean-Éthier, « Ces corps à la recherche d'une âme », *Le Devoir*, samedi 5 juillet 1969, p.11.

BLAIS, Jean-Éthier, « Les procédés de rhétorique de Cornufacius », *Le Devoir*, samedi 20 décembre 1969, p. 11.

CHANADY, Amaryll, « Autoreprésentation, autoréférence et spécularité – le narcissisme libérateur de *Trou de mémoire* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, pp. 55-67.

CHANADY, Amaryll, « Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortazar comme représentants du postmoderne excentrique », *Voix et images*, vol. 34, automne 1986, pp. 42-53.

CHARLAND, J. Paul, « *L'Antiphonaire* », *Le médecin du Québec*, vol. 5, n° 5, mai 1970, p. 238.

CHESNEAU, Albert, « Déchiffrons *L'Antiphonaire* », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, décembre 1977, pp. 26-34.

CLICHE, Anne-Élaine, « D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée », *Protée*, hiver 1992, pp. 77-83.

DORION, Gilles, « Hubert Aquin. Entrevue (propos recueillis) », *Québec français*, vol. 24, décembre 1976, pp. 21-22.

GAGNON, Anne, « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture. Entrevue », *Voix et images*, vol. 1, n° 1, septembre 1975, pp. 5-18.

IQBAL, Françoise, « Hubert Aquin, grand prêtre de l'écriture », *Québec français*, vol. 24, décembre 1976, pp. 23-28.

ISER, Wolfgang, « Les problèmes de la théorie contemporaine de la littérature : l'imaginaire et les concepts-clefs de l'époque », *Critique*, n° 413, 1981, pp. 1091-1115.

JAUSS, Hans Robert, « Esthétique de la réception et communication littéraire », *Critique*, n° 413, octobre 1981, pp. 1116-1130.

KEYPOUR, David. N., « Hubert Aquin : *L'Antiphonaire* », *Présence francophone*, n° 6, printemps 1973, pp. 120-132.

LAMONTAGNE, André, « The aquiniad continues », *Liberté*, vol. 20, n° 96, mai-juin 1978, pp. 96-98.

LIU, Marie-Odile, « Petite incursion du côté du baroque et du trans-discursif – ou *L'Antiphonaire* : un baroque à vide », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, pp. 69-77.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, « *L'Antiphonaire*, roman d'Hubert Aquin », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 9, 1960-1969, Montréal, Éditions Fides, 1984, pp. 32-34.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, « Violence et viol chez Aquin », *Canadian literature*, n° 88, printemps 1981, pp. 52-60.

MAJOR, André, « L'Académie, pour quoi faire ? », *Le Devoir*, n° 43, 13 décembre 1969, p. 14

MARTEL, Réginald, « Littérature et télévision », *La Presse*, 29 novembre 1969, p. 34.

MARTEL, Réginald, « Un roman qui vous habite », *La Presse*, 13 décembre 1969, p. 24.

MELANÇON, Robert, « Le téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, décembre 1977, pp. 244-265.

MICHAUD, Ginette, « L'affect de lecture », *Liberté* 147, vol. 25, n° 3, juin 1983, pp. 184-187.

MICHAUD, Ginette, « Fragment et dictionnaire. Autour de l'écriture *abécédaire* de Barthes », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, pp. 59-80.

MILAT, Christian, « Œuvre alchimique et œuvre littéraire dans *L'Antiphonaire* d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol 25, n° 2 (74), hiver 2000, pp. 315-327.

RICHARD, Robert, « La transmission du roman », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, avril-juin 1987, pp. 10-28.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, avril-juin 1987, pp. 75-95.

ROUX, Paul, « Viols, meurtres et suicides », *Le Soleil*, 20 décembre 1969, p. 35.

SÖDERLIND, Sylvia, « Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose », *Voix et images*, vol. 9, n° 3, printemps 1984, pp. 103-111.

TASSINARI, Lamberto, « Oublier Hubert Aquin ? », *Le Devoir*, vendredi 20 juin 1997, p. A 13.

TÉTU, Michel, « *L'Antiphonaire* », *Livres et auteurs québécois, 1969. Revue critique de l'année littéraire*, Montréal, Édition Jumonville, 1970, pp. 27-29.

VIGNEAULT, Jacques, « *L'Antiphonaire* d'Aquin. On lit ce livre comme on reçoit un sacrement », *Québec presse*, n° 11, 28 décembre 1969, p. 94.

## V Mémoires et thèses

DUMAIS, Manon, *Bibliographie analytique d'Hubert Aquin*, Montréal : 1986-1995, Université du Québec à Montréal, 1995, 132 f.

TREMBLAY, Emmanuelle, *La figure de la renaissance : lire l'histoire dans L'Antiphonaire (Hubert Aquin) et Terra Nostra (Carlos Fuentes)*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 671 f.

## VI- Ouvrages de références

BÉNAC, Henri, RÉAUTÉ, Brigitte, *Vocabulaire des études littéraires*, Paris, Hachette, 1993, pp. 122-123.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Olivier Perrin, 1955, 82 p.

BERGEZ, Daniel, BARBÉRIS, Pierre, De BIASI, Pierre-Marc, MARINI, Marcelle, VALENCY, Gisèle, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 189 p.

GOMBRICH, Ernest, *Histoire de l'Art*, Paris, Flammarion, 1990, 545 p.

JANSON, H.W., *Histoire de l'Art. Panorama des arts plastiques des origines à nos jours*, New York, Ars Mundi, 1991, 767 p.

*Le dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 4, Montréal, Fides, 1960-1969, 1123 p.

*Le dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, 766 p.

ROBERT, Paul, *Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Montréal, Les Éditions Robert –Canada S.C.C., 1985, p. 424.

*Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, « L'intertextualité. Intertexte, autotexte, intratexte », vol. 2, Toronto, Éditions trintexte, 1983, 263 p.

## ANNEXE

(A)

Texte non traduit du tome II de BRUYNE, p. 57 : « Entre toutes les curiosités, je crois que celle-là est simplement plus importante et plus difficile et, pour cette raison, bien peu sont capables de les utiliser de façon discrète. »

## ANNEXE

(B)

human thought entails an actual intellect as its cause. Actual thought occurs when the human soul “makes contact [*bāshara*] with intellect, that is, with forms containing neither matter nor imagination”; and first intellect is the intellect with which it makes contact. First intellect “supplies” (*mufid*) what the human soul “acquires” (*mustafid*), and the product is “intellect acquired [*mustafād*] by the [human] soul from the first intellect.”<sup>110</sup> How the human intellect makes contact with supernal intellect and what role sense perception plays in the process is left unexplained.

The treatise *On the Soul* attributed to Porphyry does not articulate a full theory of intellect but does affirm that thought comes to man directly from a transcendent source. The treatise distinguishes “material intellect,” that is, the potential human intellect, from “second, psychic [*nafsānī*] intellect,” which is shown by the context to be the human intellect in possession of actual thought<sup>111</sup>; other writers use the term *second intellect* in a similar sense.<sup>112</sup> “Psychic intellect” is “identical with the [transcendent] first intellect when they are in the upper world . . . but is different from it [from the transcendent intellect] when it [the psychic intellect] appears in the body through the medium of the soul.”<sup>113</sup> The brief treatise, annoyingly, also uses an alternative terminology and states that human “intellect,” with no further qualification, comes “from” the “intelligible world” and serves as “form” of the human soul.<sup>114</sup> Since, however, *intelligible world* is an appellation for the Neoplatonic cosmic Intellect,<sup>115</sup> the statement may be harmonized with the previous quotation as follows: Actual human thought consists in a form that comes to the human soul from the transcendent first intellect, also called *intelligible world*; when the form is still in first intellect, the two are identical; but when manifested in the human soul, the form from above becomes distinct from first intellect and is called *second psychic intellect*. The treatise *On the Soul* further states that the human material intellect can never think without the aid of the “estimative faculty” (*wahm*), a physical faculty of the soul.<sup>116</sup> That statement can be integrated with the others by understanding that when the material intellect contemplates perceptions presented to it by the estimative faculty of the soul, it prepares itself to receive actual intellectual thought from the transcendent Intellect. Avicenna will take a position along those lines.

<sup>110</sup>Ibid. 355–56.

<sup>111</sup>Kutsch (n. 55 above) 268, §§3, 4.

<sup>112</sup>Ibn Gabirol (n. 58 above) 5, §34; Altmann and Stern (n. 56 above) 36. Other senses of *second intellect* appear in the long version of the *Theology of Aristotle*, cited by. S. Stern, “Ibn Ḥādāy’s Neoplatonist,” *Oriens* 13 (1961) 88, 91–92; and in Alfarabi, *Risāla fī al-‘Aql*, ed. M. Bouyges (Beirut 1938) 19. *Rasā’il al-Kindī* 354, also uses the term, but the sense is unclear.

<sup>113</sup>Kutsch 268, §4.

<sup>114</sup>Ibid. §2.

<sup>115</sup>Plotinus, *Enneads* 5.9.9; E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen* 3.2, 5th ed. (Leipzig 1923) 584–87.

<sup>116</sup>Kutsch 268, §3.

Here we have seen that a standard argument developed for assuming a cause of actualization of the human intellect: Whenever something passes from potential to actuality, the passage to actuality is effected by an agent that itself already actualizes the characteristic in question; the passage of the human potential intellect to actuality therefore implies an agent possessing actual thought which brings about the transition (Plotinus, Themistius, Kindi). If the conclusion should be taken to mean that the cause of human thought not only already actualizes actual thought but that it consists in such thought, the argument would establish an incorporeal transcendent cause (Themistius; the argument is not explicit in Plotinus and Kindi although they do have a transcendent cause of human thought).

One explanation of the way in which the transcendent cause effects actual human thought played on Aristotle’s analogy of light. In Themistius’ version, who draws the analogy’s implications most clearly, the active intellect both casts a light on potential thoughts, which are images in the human soul, and also lights up the potential human intellect; it thereby enables the potential intellect to perceive actual thoughts and to pass to actuality. Another explanation of the way the transcendent cause effects actual human thought represented the transcendent cause as directly furnishing either all human thoughts (probably Plotinus; Kindi; the text attributed to Porphyry) or certain basic thoughts (possibly Themistius). In the spirit of the second explanation, the human soul was described as containing a sort of mirror that reflects the contents of the transcendent intellect (Plotinus), and thought was characterized as *acquired* from the transcendent intellect (Plotinus, Kindi).

Additional motifs encountered here which were to be significant for the Arabic Aristotelians are these: The active intellect is related to the human potential intellect as form to matter (Alexander, Plotinus, Themistius); in bringing the human intellect to actuality, the active intellect enters into man (*De intellectu*, Themistius); thoughts that are all together or undifferentiated in the transcendent intellect are unrolled and become differentiated in the human soul or intellect (Plotinus, Themistius).

### The Active Intellect as a Cause of Existence

One work of Alfarabi’s, Avicenna generally, and the early works of Averroes not only recognized a transcendent cause that leads human intellects to actuality; they also represented the transcendent cause of human thought, the active intellect, as the cause of the existence of part or all of the sublunar world. In Alfarabi and Averroes, the active intellect, besides leading the human intellect to actuality, emanates a range of sublunar natural forms; in Avicenna, the active intellect, which not merely leads the human intellect to actuality but directly emanates all human intelligible thoughts upon properly prepared human intellects, emanates both the matter of the sublunar world and a range of natural forms appearing in sublunar space.

himself, so that Kindi is here giving a different version of the supernal source of the human soul.

Kindi, then, attributes the processes of generation and corruption in the physical world, life in the physical world, the existence of the human rational soul, and the actualization of the human intellect, to living, rational beings in the higher realms, although not to the same agent within those realms. His works are not even consistent in tracing the same phenomenon to the same cause. For in one text he attributes the actualization of the human intellect to "first intellect," and in another to the "universals of things"<sup>138</sup>; in yet a third text he attributes the generation of the human soul to the rational animate heavens, and in still another to the Creator. The character of his writings should dissuade us from the temptation to harmonize the divergent positions that he embraced on different occasions.

The Arabic Aristotelians, in sum, had precedents for crediting supernal causes with both the actualization of the human intellect and the existence of the entire physical universe (Alexander's *De anima*, Plotinus), or the formal side of the sublunar world (*De intellectu*, Themistius, Kindi). They had a precedent for attributing the two functions specifically to a single transcendent active intellect (Alexander's *De anima*). There were sources for the notion that a material form appears as soon as a portion of matter is properly prepared (*De intellectu*, Plotinus) and for the more specific notion that natural forms are emanated from above upon properly prepared matter (Plotinus). One of Alfarabi's compositions, we shall find, combines in the transcendent active intellect the emanation of a range of natural forms upon properly prepared matter, and the actualization of the human intellect; Avicenna combines in the active intellect the emanation of the matter of the sublunar region, the emanation of natural forms upon properly prepared sublunar matter, and the emanation of all actual human thought; and Averroes' early works take a position close to the position of that one work of Alfarabi's.

#### Conjunction with the Active Intellect; Immortality

Alfarabi, Avicenna, and Averroes ascribed additional functions to the active intellect, functions with a religious coloring. They explained that human prophecy results from an emanation of the active intellect, they recognized a role for the active intellect in human immortality, and they envisioned a crowning human state wherein the human intellect enters into *conjunction* with the active intellect. I could find no precedent for their explanations of prophetic phenomena. But the role of the active intellect in human immortality and the possibility of the human intellect's entering a state of conjunction with the active intellect again have their antecedents in Greek and earlier Arabic philosophy.

<sup>138</sup>Above, p. 16.

Both those doctrines were already presaged in Aristotle. "Presumably," Aristotle wrote, "it is impossible for the entire [soul] . . . to survive"<sup>139</sup>; "any part" of the soul whose "actuality" (or: *entelechy* [*ἐντελέχεια*]) is also the actuality of a part of the body will "plainly . . . be inseparable from the body."<sup>140</sup> "Nothing, however, will prevent" parts of the soul whose "actuality" is not the actuality of the body from surviving the body's demise.<sup>141</sup> Consequently, "nothing will prevent . . . the intellect . . . from surviving"<sup>142</sup>; "Intellect . . . apparently does not perish"<sup>143</sup>; "intellect set free" from the body "is alone immortal and eternal," although it does "not remember [anything about this life], since it is impassive, while the passive intellect is destructible."<sup>144</sup> The exact intent of the statements, assuming them to be consistent and to have a single intent, turns on several questions of interpretation, namely, whether "intellect" in each instance means the potential human intellect, the human intellect after it has passed to actuality, or the active intellect; whether or not Aristotle viewed the active intellect as a transcendent being<sup>145</sup>; and whether "passive intellect" in the last quotation is identical with potential intellect. Whatever the correct answers might be, the quotations surely appear to rule out the immortality of nonintellectual parts of the human soul, while strongly suggesting that some aspect of man's intellect can enjoy immortality. If what survives death is the human intellect in a state of actuality, if the active intellect is distinct from the human intellect, and if the active intellect is what renders the human intellect actual, then the active intellect will be the cause leading man to whatever immortality he enjoys.

Aristotle further tantalized his readers with the promise: "Whether or not intellect can, when not itself separate from [spatial] magnitude [that is, when still linked to a human body], think anything that is separate [incorporeal] has to be considered later."<sup>146</sup> The passage seems to pose the possibility of the human intellect's having incorporeal beings as a direct object of thought, that is to say, of the human intellect's not merely thinking propositions about incorporeal beings but taking hold of their very form, as the intellect does when thinking the form of a rock or a tree. An incorporeal being consists in nothing but form; and, in Aristotle's epistemology, intellect is identical with whatever thought it thinks.<sup>147</sup> Therefore, should the human intellect be able to have an incorporeal being, and the active intellect in particular, as the object of its thought, should it be able to take hold of the

<sup>139</sup>Aristotle, *Metaphysics* 12.3.1070a, 26.

<sup>140</sup>Aristotle, *De anima* 2.1.413a, 4–6.

<sup>141</sup>Ibid. 6–7.

<sup>142</sup>Aristotle, *Metaphysics* 12.3.1070a, 24–26.

<sup>143</sup>Aristotle, *De anima* 1.4.408b, 18–19.

<sup>144</sup>Ibid. 3.5.430a, 22–25.

<sup>145</sup>Aristotle's rule that whatever is generated undergoes destruction would appear to limit immortality to an already eternal intellect that enters man from without.

<sup>146</sup>Aristotle, *De anima* 3.7.431b, 17–19.

<sup>147</sup>Above, p. 19.

## ANNEXE

(C)



## *Première figure*

Des signes traduisent à l'extérieur l'intérieur de chaque chose. La magie comme la nature possède ses signes. Tu as été destinée pour être la dévoratrice de quiconque fait commerce avec toi. Heureux celui que tu n'as pas souillé, car nul n'est épargné de ceux qui t'approchent ! La magie t'a



prise en considération et a reconnu tes droits. Mais on prête plus d'attention à la beauté qu'aux signes ; tu dévores ceux qui tombent sous ta coupe. Ainsi est-ce ta beauté et non la piété qu'on cherche en toi.

### *Sixième figure*

Ton goût est trop puissant, il n'est ni agréable ni salutaire à tous, et c'est pour cela que tes ennemis, ceux à qui tu as nui, te couvrent d'ombre et de brume afin de te tempérer, qu'aucun fruit ne naisse de toi, contre tous tes espoirs. Et tu céderas un jour à quelqu'un que tu ne connais pas. Au



début tu étais vaillant, tu as agi avec la grandeur d'un héros, mais cette attitude t'a coupé de tes compagnons et ce n'est pas à la division que revient la meilleure part. Pourtant tu recevras une louange et tu remporteras une victoire, puisque tu t'es reconnu toi-même.

### *Septième figure*

Tu n'as cessé d'agir selon ta seule volonté, et c'est ce qui t'a voué à de nombreux malheurs. Car tu ne t'es pas reconnu toi-même dans la pierre où la magie t'a préfiguré avec cette minceur et cet embonpoint. Tu ne t'y es pas reconnu, c'est pourquoi tu subiras le châtiment qui a brisé tous les



superbes. Si tu avais, comme tu le crois, autant d'esprit et d'intelligence, tu aurais évité la catastrophe, tu te serais vu au miroir de plus superbe que toi. Mais non, c'est pourquoi ta sagesse n'est que finalement sottise.

## *Huitième figure*

Qui est-il celui qui sait pour qui brille le soleil et à qui appartiendra ce que l'homme est incapable de prendre par lui-même ? Tout est entre les mains de Dieu qui le distribue à bon escient. Il en ressort que l'homme cherche en vain à résister.



L'heure de ton terme est venue, et, chose inouïe, ta force, tes alliances, ton pouvoir, tout ce que tu avais amassé en toi-même sera précipité sur le sol. Et te trompant sur toi-même, tu tromperas les autres et seras pour toi-même un objet de pitié.

## *Neuvième figure*

Bien que tu aies été créé par Dieu pour être craint et redouté de chacun, un terme t'a été assigné : au jour choisi tu te casseras les reins et ne pourras même plus te traîner. Et frappés de stupeur, les hommes diront : Qui donc aurait pensé



qu'il serait si bien dompté ? N'aurais-tu pas été plus sage de garder la mesure et risquer d'être ce que nous avons maintenant devant les yeux ? Pense à ta fin : te voici paralysé, rejeté, au point de faire hurler de douleur toi-même et les tiens.

## *Douzième figure*

L'un s'installe solidement, quoique tout siège devra un jour s'effondrer ; tel autre s'asseoit au-dessus de lui et toi-même par dessus, mais telle n'est pas ta place et tu devrais être en bas, non en haut. Tu seras donc chassé de là, puisque tu es une gêne, un intolérable fardeau, et c'est aussi pour-



quoi S.P. tombera. Le trône que tu occupes est ton salaire, la récompense de tes intrigues, et avec lui ces honneurs temporels, ces pompeuses louanges et toutes les richesses accumulées dont tu jouis. Comme ces choses périssables, toi aussi tu disparaîtras.

## *Treizième figure*

Bien des désagréments sont causés par l'excès de bonté. Celui-ci ne porte que mépris à la bonté, et sa sottise l'incite à frapper de grands coups, mais qui toujours portent à faux. Il lui adviendra ce qui arrive à l'herbe quand le temps est venu : le maître en dispose et elle est fauchée. Si, plus pru-



dent, tu avais médité la fin, tu aurais aperçu ta misère et te serais toi-même reconnu. Mais non, tu l'as voulu ainsi. Et telle est la fin que tu as recherchée, ta récompense. Ta sagesse, tu la tourneras en dérision.

## *Dix-huitième figure*

Tu ne donneras pas vie à un aigle : aussi enverra-t-il un vent qui te terrassera, toi et ta progéniture. Tout paraît aller bien de soi-même, et tu penses : O mon âme, tu as tout ce que tu goûtes et désires, et cela ne peut manquer d'être à toi. C'est réellement le paradis — et tu imagines que rien de



fâcheux ne surviendra. Au terme de tes délibérations et de tes réjouissances le déluge te submergera, et le dur vent de midi te balaiera, pauvre cendre sur la surface de la terre. Car nous ne sommes pas nés pour le plaisir et l'opulence, mais pour la vallée des larmes et le chagrin, tu l'as oublié.

## *Dix-neuvième figure*

Tu bondis et tu cabrioles dans ton jardin, tu y trouves du plaisir. Mais parce que tu méprises la sagesse, que tu n'obéis qu'à ton caprice et mesures mal tes bonds, tu ne peux éviter de t'abattre, et ceux-là qui devaient assurer ton repos t'éner�ent et t'obligent à bondir. Mais réfléchis sur toi-même



et souviens-toi que les biens de l'homme sont de vaines choses. Ainsi tu te corrigeras et ne t'exposeras plus au danger qui te menace à toute heure. Songe que la présomption et le désordre finissent toujours mal.

## ANNEXE

(D)

## LA BIBLIOTHÈQUE DE BABEL

*By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...*

The Anatomy of Melancholy,  
part 2, sect. II, mem. IV.

L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement. La distribution des galeries est invariable. Vingt longues étages, à raison de cinq par côté, couvrent tous les murs moins deux ; leur hauteur, qui est celle des étages eux-mêmes, ne dépasse guère la taille d'un bibliothécaire normalement constitué. Chacun des pans libres donne sur un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes. A droite et à gauche du couloir il y a deux cabinets minuscules. L'un permet de dormir debout ; l'autre de satisfaire les besoins fécaux. A proximité passe l'escalier en colimaçon, qui s'abîme et s'élève à perte de vue. Dans le couloir il y a une glace, qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent conclusion que la

Bibliothèque n'est pas infinie; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire? Pour ma part, je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre... Des sortes de fruits sphériques appelés *lampes* assurent l'éclairage. Au nombre de deux par hexagone et placés transversalement, ces globes émettent une lumière insuffisante, incessante.

Comme tous les hommes de la Bibliothèque, j'ai voyagé dans ma jeunesse; j'ai effectué des pèlerinages à la recherche d'un livre et peut-être du catalogue des catalogues; maintenant que mes yeux sont à peine capables de déchiffrer ce que j'écris, je me prépare à mourir à quelques courtes lieues de l'hexagone où je naquis. Mort, il ne manquera pas de mains pieuses pour me jeter par-dessus la balustrade: mon tombeau sera l'air insondable; mon corps s'enfoncera longuement, se corrompra, se dissoudra dans le vent engendré par la chute, qui est infinie. Car j'affirme que la Bibliothèque est interminable. Pour les idéalistes, les salles hexagonales sont une forme nécessaire de l'espace absolu, ou du moins de notre intuition de l'espace; ils estiment qu'une salle triangulaire ou pentagonale serait inconcevable. Quant aux mystiques, ils prétendent que l'extase leur révèle une chambre circulaire avec un grand livre également circulaire à dos continu, qui fait le tour complet des murs; mais leur témoignage est suspect, leurs paroles obscures: ce livre cyclique, c'est Dieu... Qu'il me suffise, pour le moment, de redire la sentence classique: *la Bibliothèque est une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque, et dont la circonference est inaccessible.*

Chacun des murs de chaque hexagone porte cinq étagères; chaque étagère comprend trente-deux livres, tous de même format; chaque livre a quatre

cent dix pages; chaque page, quarante lignes, et chaque ligne, environ quatre-vingts caractères noirs. Il y a aussi des lettres sur le dos de chaque livre; ces lettres n'indiquent ni ne préfigurent ce que diront les pages: incohérence qui, je le sais, a parfois paru mystérieuse. Avant de résumer la solution (dont la découverte, malgré ses tragiques projections, est peut-être le fait capital de l'histoire) je veux rappeler quelques axiomes.

Premier axiome: la Bibliothèque existe *ab aeterno*. De cette vérité dont le corollaire immédiat est l'éternité future du monde, aucun esprit raisonnable ne peut douter. Il se peut que l'homme, que l'imparfait bibliothécaire, soit l'œuvre du hasard ou de démiurges malveillants; l'univers, avec son élégante provision d'étagères, de tomes énigmatiques, d'infatigables escaliers pour le voyageur et de latrines pour le bibliothécaire assis, ne peut être que l'œuvre d'un dieu. Pour mesurer la distance qui sépare le divin de l'humain, il suffit de comparer ces symboles frustes et vacillants que ma faillible main va griffonnant sur la couverture d'un livre, avec les lettres organiques de l'intérieur: ponctuelles, délicates, d'un noir profond, inimitablement symétriques.

Deuxième axiome: *le nombre des symboles orthographiques est vingt-cinq*<sup>1</sup>. Ce fut cette observation qui permit, il y a quelque trois cents ans, de formuler une théorie générale de la Bibliothèque, et de résoudre de façon satisfaisante le problème que nulle conjecture n'avait pu déchiffrer: la nature informe et chaotique

1. Le manuscrit original du présent texte ne contient ni chiffres ni majuscules. La ponctuation a été limitée à la virgule et au point. Ces deux signes, l'espace et les vingt-deux lettres de l'alphabet sont les vingt-cinq symboles suffisants énumérés par l'inconnu. (Note de l'éditeur.)

de presque tous les livres. L'un de ceux-ci, que mon père découvrit dans un hexagone du circuit quinze quatre-vingt-quatorze, comprenait les seules lettres M C V perversement répétées de la première ligne à la dernière. Un autre (très consulté dans ma zone) est un pur labyrinthe de lettres, mais à l'avant-dernière page on trouve cette phrase : *O temps tes pyramides*. Il n'est plus permis de l'ignorer : pour une ligne raisonnable, pour un renseignement exact, il y a des lieues et des lieues de cacophonies insensées, de galimatias et d'incohérences. (Je connais un district barbare où les bibliothécaires répudient comme superstitieuse et vaine l'habitude de chercher aux livres un sens quelconque, et la comparent à celle d'interroger les rêves ou les lignes chaotiques de la main... Ils admettent que les inventeurs de l'écriture ont imité les vingt-cinq symboles naturels, mais ils soutiennent que cette application est occasionnelle et que les livres ne veulent rien dire par eux-mêmes. Cette opinion, nous le verrons, n'est pas absolument fallacieuse.)

Pendant longtemps, on crut que ces livres impénétrables répondaient à des idiomes oubliés ou reculés. Il est vrai que les hommes les plus anciens, les premiers bibliothécaires, se servaient d'une langue toute différente de celle que nous parlons maintenant ; il est vrai que quelques dizaines de milles à droite la langue devient dialectale, et quatre-vingt-dix étages plus haut, incompréhensible. Tout cela, je le répète, est exact, mais quatre cent dix pages d'inaltérables M C V ne pouvaient correspondre à aucune langue, quelque dialectale ou rudimentaire qu'elle fût. D'aucuns insinuèrent que chaque lettre pouvait influer sur la suivante et que la valeur de M C V à la troisième ligne de la page 71 n'était pas celle de ce groupe à telle autre ligne d'une autre page ; mais cette vague proposition ne prospéra point. D'autres envisagèrent qu'il

s'agit de cryptographies ; c'est cette hypothèse qui a fini par prévaloir et par être universellement acceptée, bien que dans un sens différent du primitif.

Il y a cinq cents ans, le chef d'un hexagone supérieur<sup>1</sup> mit la main sur un livre aussi confus que les autres, mais qui avait deux pages, ou peu s'en faut, de lignes homogènes et vraisemblablement lisibles. Il montra sa trouvaille à un déchiffreur ambulant, qui lui dit qu'elles étaient rédigées en portugais ; d'autres prétendirent que c'était du yiddish. Moins d'un siècle plus tard, l'idiome exact était établi : il s'agissait d'un dialecte lituanien du guarani, avec des inflexions d'arabe classique. Le contenu fut également déchiffré : c'étaient des notions d'analyse combinatoire, illustrées par des exemples de variables à répétition constante. Ces exemples permirent à un bibliothécaire de génie de découvrir la loi fondamentale de la Bibliothèque. Ce penseur observa que tous les livres, quelque divers qu'ils soient, comportent des éléments égaux : l'espace, le point, la virgule, les vingt-deux lettres de l'alphabet. Il fit également état d'un fait que tous les voyageurs ont confirmé : *il n'y a pas, dans la vaste Bibliothèque, deux livres identiques*. De ces prémisses incontrovertibles il déduisit que la Bibliothèque est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre, quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des

1. Anciennement, il y avait un homme tous les trois hexagones. Le suicide et les maladies pulmonaires ont détruit cette proportion. Souvenir d'une indicible mélancolie : il m'est arrivé de voyager des nuits et des nuits à travers couloirs et escaliers polis sans rencontrer un seul bibliothécaire.

archanges, le catalogue fidèle de la Bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, l'évangile gnostique de Basilide, le commentaire de cet évangile, le commentaire du commentaire de cet évangile, le récit véridique de ta mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres.

Quand on proclama que la Bibliothèque comprenait tous les livres, la première réaction fut un bonheur extravagant. Tous les hommes se sentirent maîtres d'un trésor intact et secret. Il n'y avait pas de problème personnel ou mondial dont l'éloquente solution n'existantait quelque part : dans quelque hexagone. L'univers se trouvait justifié, l'univers avait brusquement conquis les dimensions illimitées de l'espérance. En ce temps-là, il fut beaucoup parlé des Justifications : livres d'apologie et de prophétie qui justifiaient à jamais les actes de chaque homme et réservaient à son avenir de prodigieux secrets. Des milliers d'impatients abandonnèrent le doux hexagone natal et se ruèrent à l'assaut des escaliers, poussés par l'illusoire dessein de trouver leur Justification. Ces pèlerins se disputaient dans les étroits couloirs, proféraient d'obscures malédictions, s'étranglaient entre eux dans les escaliers divins, jetaient au fond des tunnels les livres trompeurs, périssaient précipités par les hommes des régions reculées. D'autres perdirent la raison... Il n'est pas niable que les Justifications existent (j'en connais moi-même deux qui concernent des personnages futurs, des personnages non imaginaires peut-être), mais les chercheurs ne s'avaisaient pas que la probabilité pour un homme de trouver la sienne, ou même quelque perfide variante de la sienne, approche de zéro.

On espérait aussi, vers la même époque, l'éclaircissement des mystères fondamentaux de l'humanité : l'origine de la Bibliothèque et du Temps. Il n'est pas invraisemblable que ces graves mystères puissent s'expliquer à l'aide des seuls mots humains : si la langue des philosophes ne suffit pas, la multiforme Bibliothèque aura produit la langue inouïe qu'il y faut, avec les vocabulaires et les grammaires de cette langue. Voilà déjà quatre siècles que les hommes, dans cet espoir, fatiguent les hexagones... Il y a des chercheurs officiels, des *inquisiteurs*. Je les ai vus dans l'exercice de leur fonction : ils arrivent toujours harassés ; ils parlent d'un escalier sans marches qui manqua leur rompre le cou, ils parlent de galeries et de couloirs avec le bibliothécaire ; parfois, ils prennent le livre le plus proche et le parcourrent, en quête de mots infâmes. Visiblement, aucun d'eux n'espère rien découvrir.

À l'espoir éperdu succéda, comme il est naturel, une dépression excessive. La certitude que quelque étâgère de quelque hexagone enfermait des livres précieux, et que ces livres précieux étaient inaccessibles, sembla presque intolérable. Une secte blasphématoire proposa d'interrompre les recherches et de mêler lettres et symboles jusqu'à ce qu'on parvint à reconstruire, moyennant une faveur imprévue du hasard, ces livres canoniques. Les autorités se virent obligées à promulguer des ordres sévères. La secte disparut ; mais dans mon enfance j'ai vu de vieux hommes qui longuement se cachaient dans les latrines avec de petits disques de métal au fond d'un cornet prohibé, et qui faiblement singeaient le divin désordre.

D'autres, en revanche, estimèrent que l'essentiel était d'éliminer les œuvres inutiles. Ils envahissaient les hexagones, exhibant des permis quelquefois authentiques, feuilletaient avec ennui un volume et

condamnaient des étagères entières : c'est à leur fureur hygiénique, ascétique, que l'on doit la perte insensée de millions de volumes. Leur nom est explicitement exécré, mais ceux qui pleurent sur les « trésors » anéantis par leur frénésie négligent deux faits notoires. En premier lieu, la Bibliothèque est si énorme que toute mutilation d'origine humaine ne saurait être qu'infinitésimale. En second lieu, si chaque exemplaire est unique et irremplaçable, il y a toujours, la Bibliothèque étant totale, plusieurs centaines de milliers de fac-similés presque parfaits qui ne diffèrent du livre correct que par une lettre ou par une virgule. Contre l'opinion générale, je me permets de supposer que les conséquences des déprédations commises par les Purificateurs ont été exagérées par l'horreur qu'avait soulevée leur fanatisme. Ils étaient habités par le délire de conquérir les livres chimériques de l'*Hexagone Cramoisi* : livres de format réduit, tout-puissants, illustrés et magiques.

Une autre superstition de ces âges est arrivée jusqu'à nous : celle de l'Homme du Livre. Sur quelque étagère de quelque hexagone, raisonnait-on, il doit exister un livre qui est la clef et le résumé parfait de tous les autres : il y a un bibliothécaire qui a pris connaissance de ce livre et qui est semblable à un dieu. Dans la langue de cette zone persistent encore des traces du culte voué à ce lointain fonctionnaire. Beaucoup de pèlerinages s'organisèrent à sa recherche, qui un siècle durant battirent vainement les plus divers horizons. Comment localiser le vénérable et secret hexagone qui l'abritait ? Une méthode rétrograde fut proposée : pour localiser le livre A, on consulterait au préalable le livre B qui indiquerait la place de A ; pour localiser le livre B, on consulterait au préalable le livre C, et ainsi jusqu'à l'infini... C'est en de semblables aventures que j'ai moi-même prodigué

mes forces, usé mes ans. Il est certain que dans quelque étagère de l'univers ce livre total doit exister<sup>1</sup> ; je supplie les dieux ignorés qu'un homme — ne fût-ce qu'un seul, il y a des milliers d'années ! — l'ait eu entre les mains, l'ait lu. Si l'honneur, la sagesse et la joie ne sont pas pour moi, qu'ils soient pour d'autres. Que le ciel existe, même si ma place est l'enfer. Que je sois outragé et anéanti, pourvu qu'en un être, en un instant, Ton énorme Bibliothèque se justifie.

Les impies affirment que le non-sens est la règle dans la Bibliothèque et que les passages raisonnables, ou seulement de la plus humble cohérence, constituent une exception quasi miraculeuse. Ils parlent, je le sais, de « cette fiévreuse Bibliothèque dont les hasardeux volumes courrent le risque incessant de se muer en d'autres et qui affirment, nient et confondent tout comme une divinité délirante ». Ces paroles, qui non seulement dénoncent le désordre mais encore l'illustrent, prouvent notoirement un goût détestable et une ignorance sans remède. En effet, la Bibliothèque comporte toutes les structures verbales, toutes les variations que permettent les vingt-cinq symboles orthographiques, mais point un seul non-sens absolu. Rien ne sert d'observer que les meilleurs volumes parmi les nombreux hexagones que j'administre ont pour titre *Tonnerre coiffé*, *La Crampe de plâtre*, et *Axaxaxas mlö*. Ces propositions, incohérentes à première vue, sont indubitablement susceptibles d'une justification cryptographique ou allégorique ; pareille

1. Je le répète : il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe. Ce qui est impossible est seul exclu. Par exemple : aucun livre n'est aussi une échelle, bien que sans doute il y ait des livres qui discutent, qui nient et qui démontrent cette possibilité, et d'autres dont la structure a quelque rapport avec celle d'une échelle.

justification est verbale, et, *ex hypothesi*, figure d'avance dans la Bibliothèque. Je ne puis combiner une série quelconque de caractères, par exemple

*dhcmrlchidj*

que la divine Bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui dans quelqu'une de ses langues secrètes ne renferme une signification terrible. Personne ne peut articuler une syllabe qui ne soit pleine de tendresses et de terreurs, qui ne soit quelque part le nom puissant d'un dieu. Parler, c'est tomber dans la tautologie. Cette inutile et prolixe épître que j'écris existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un des innombrables hexagones — et sa réfutation aussi. (Un nombre  $n$  de langages possibles se sert du même vocabulaire; dans tel ou tel lexique, le symbole *Bibliothèque* recevra la définition correcte *système universel et permanent de galeries hexagonales*, mais *Bibliothèque* signifiera *pain* ou *pyramide*, ou toute autre chose, les sept mots de la définition ayant un autre sens.) Toi, qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ?

L'écriture méthodique me distrait heureusement de la présente condition des hommes. La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes... Je connais des districts où les jeunes gens se prosternent devant les livres et posent sur leurs pages de barbares baisers, sans être capables d'en déchiffrer une seule lettre. Les épidémies, les discordes hérétiques, les pèlerinages qui dégénèrent inévitablement en brigandage, ont décimé la population. Je crois avoir mentionné les suicides, chaque année plus fréquents. Peut-être suis-je égaré par la vieillesse et la crainte, mais je soupçonne que l'espèce humaine — la seule qui soit — est près de s'éteindre, tandis que la

Bibliothèque se perpétuera : éclairée, solitaire, infinie, parfaitement immobile, armée de volumes précieux, inutile, incorruptible, secrète.

Je viens d'écrire *infinie*. Je n'ai pas intercalé cet adjectif par entraînement rhétorique ; je dis qu'il n'est pas illogique de penser que le monde est infini. Le juger limité, c'est postuler qu'en quelque endroit reculé les couloirs, les escaliers, les hexagones peuvent disparaître — ce qui est inconcevable, absurde. L'imaginer sans limites, c'est oublier que n'est point sans limites le nombre de livres possibles. Antique problème ou j'insinue cette solution : *la Bibliothèque est illimitée et périodique*. S'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre — qui, répété, deviendrait un ordre : l'Ordre. Ma solitude se console à cet élégant espoir<sup>1</sup>.

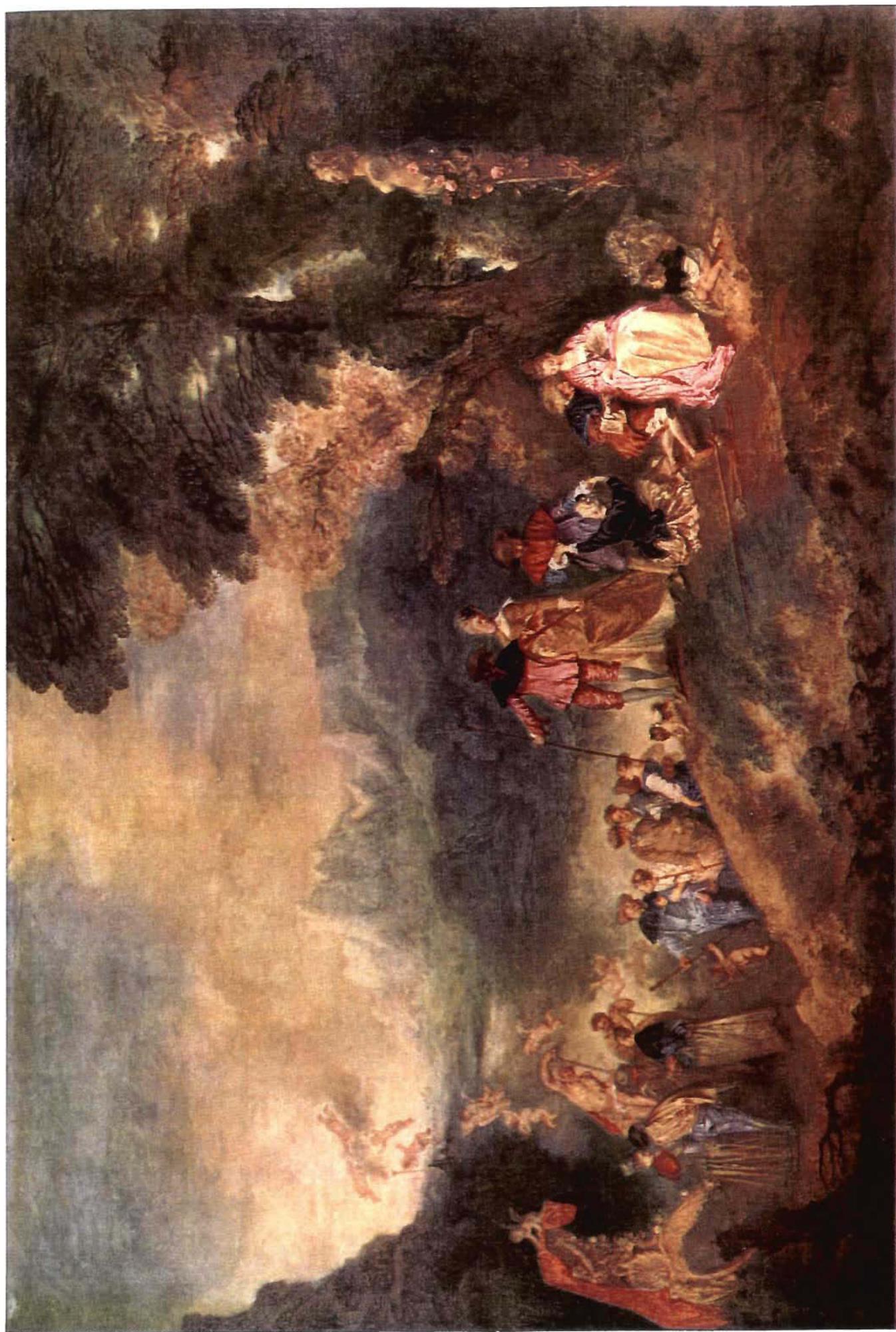
1941, Mar del Plata.

Traduction Ibarra.

1. Letizia Alvarez de Toledo a observé que cette vaste Bibliothèque était inutile : il suffirait en dernier ressort d'*un seul volume*, de format ordinaire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces. (Cavalieri, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, voyait dans tout corps solide la superposition d'un nombre infini de plans.) Le maniement de ce soyeux vademecum ne serait pas aisé : chaque feuille apparente se dédoublerait en d'autres ; l'inconcevable page centrale n'aurait pas d'envers.

## ANNEXE

(E)



ANTOINE WATTEAU, *L'Embarquement pour Cythère*,  
1717. Toile, 127 x 182 cm. Musée du Louvre



Antoine Watteau : *Divertissements champêtres*. Vers 1718, Londres, Wallace collection.