Document generated on 07/17/2025 3:11 a.m.

Contre-jour
Cahiers littéraires

Hubert Aquin et la perspective des singes

Jean-François Hamel

Number 8, Winter 2005

Politique et littérature : les mots, petits ou grands

URI: https://id.erudit.org/iderudit/2359ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)
1920-8812 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Hamel, J.-F. (2005). Hubert Aquin et la perspective des singes. *Contre-jour*, (8), 103–118.

Tous droits réservés © Cahiers littéraires Contre-jour, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Hubert Aquin et la perspective des singes

Jean-François Hamel

La tension entre esthétique et politique est constitutive de la modernité littéraire. Quand on accorde une souveraineté esthétique aux œuvres du fait de l'autonomisation des pratiques artistiques depuis deux siècles, cette souveraineté entre d'emblée en concurrence avec la souveraineté politique d'un appareil d'État qui, à travers ses institutions, en récupère le capital symbolique au profit de la nation. Exemple banal s'il en est, Baudelaire n'est jamais aussi *dépolitiqué*, selon l'expression qu'il employait au lendemain du printemps 1848, que lorsqu'un manuel scolaire s'en saisit comme du héraut de l'art pour l'art, mais il n'est peut-être jamais aussi politisé que lorsque ses *Fleurs du Mal* sont inscrites dans une tradition nationale qui les désigne à la fois comme héritières et comme légataires d'une poésie française née au Moyen Âge. Une semblable tension nourrit aussi les conceptions les plus opposées de la littérature engagée. Si l'engagement de l'écrivain chez Sartre avait pour conséquence une dévalorisation des critères strictement esthétiques au nom des vertus démystificatrices d'une parole responsable, capable de dire le monde et de le changer, Adorno préférait l'efficace politique des textes qui, se posant contre le monde, se voulaient radicalement autotéliques et en même temps porteurs d'une critique des modalités d'existence les plus concrètes. Historiquement, les politiques modernes de la littérature ont pu revendiquer autant la souveraineté de l'œuvre en regard du monde que

la suppression de son autonomie comme gage d'une transformation des êtres et des choses. Cette tension est probablement d'une actualité plus brûlante encore dans les littératures dites mineures ou périphériques pour lesquelles l'autonomisation de la littérature est rarement plus assurée que la souveraineté de la communauté. Il s'effectue là une politisation quasi immédiate de la littérature, tant chez les écrivains que chez les critiques, qui, comme ce fut le cas au Québec pendant la Révolution tranquille, tend à confondre esthétique et politique dans une même entreprise de symbolisation d'une communauté consciente de sa précarité.

Hubert Aquin, dont on pourrait dire ce qu'il écrivait de Joyce, qu'il est encore aujourd'hui « notre seul et abominable professeur en déséquilibre, notre guide unique et complètement désaxé », paraît avoir longtemps hésité entre deux attitudes face à l'engagement. En janvier 1964, il publie dans la revue *Parti pris* « Profession : écrivain » où il affirme l'impossibilité d'un authentique projet esthétique dans une situation de domination politique. C'est que « le talent du dominé, écrivait-il, provient de l'envie de faire la révolution n'importe comment en art, faute de pouvoir la faire en histoire ». Dans la même veine, en juin 1964, il fait paraître dans *Le Devoir* un communiqué qui déclare « la guerre totale à tous les ennemis de l'indépendance du Québec » au nom d'une cellule terroriste et qui annonce sa décision de prendre le maquis. Son action clandestine s'achève à peine un mois plus tard avec une arrestation pour vol de voiture et port d'arme qui le contraindra à deux mois de détention en institut psychiatrique, où, entre les murs de sa cellule, il commencera la rédaction de *Prochain épisode*. Puis, dans un article paru en 1968, la même année que *Trou de mémoire*, il semble adopter une position inverse, puisqu'il condamne les effets délétères de la notion d'aliénation sur la liberté esthétique : « Je n'hésite pas à affirmer une contre-théorie : celle de l'art pour l'art. J'affirme que la littérature n'est ni une fonction, ni le reflet d'une aliénation : les écrivains sont libres. » Mais ce qui demeure inchangé dans ces déclarations péremptoires, où Aquin refuse tour à tour l'esthétisation du politique et la politisation de l'esthétique, c'est une disjonction radicale dont on n'a sans doute pas encore pris toute la

mesure. Car la contradiction n'est qu'apparente entre ces énoncés qui supposent à la fois la nécessité du politique et la nécessité du littéraire en désignant cependant leur impossible réconciliation. Cette disjonction, que l'on trouve aussi bien dans *Prochain épisode* que dans *Trou de mémoire*, fait de l'esthétique et du politique, comme l'écrivait Walter Benjamin à propos de Baudelaire, les « fragments disjoints d'une véritable expérience historique ». Cette paradoxale politique de la littérature ne s'éclaire qu'en regard des conceptions de l'engagement défendues à la même époque.

*

On a souvent prétendu que la revue *Parti pris* était née des bombes posées par le Front de libération du Québec au printemps 1963. À tout prendre, c'est la littérature québécoise elle-même qui paraît naître de ces déflagrations. Transposant la posture révolutionnaire du groupuscule terroriste dans l'actualité éditoriale de l'époque, *Parti pris* publie en 1965, deux ans après sa fondation, un numéro thématique intitulé « Pour une littérature québécoise », où non seulement on substitue le vocable *québécois* à l'épithète *canadien-français*, mais où l'on donne à cette littérature en émergence la mission d'annoncer l'indépendance du Québec dans le cadre d'un socialisme de la décolonisation. De la même manière que le Front de libération du Québec associait dans ses manifestes son projet de révolution nationale aux luttes africaines, négro-américaines et latino-américaines, les écrivains de *Parti pris* puisent à l'étranger l'essentiel de leur doctrine de l'engagement. Et cette doctrine, signe des temps, se situe sous l'égide de Sartre, qui avait préfacé quatre ans plus tôt *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, lecture obligée de la gauche de l'époque, à l'instar des ouvrages de Senghor, Memmi ou Berque. La présentation du numéro, signée Pierre Maheu, donne le ton de la majorité des contributions.

> *Nous pensons que la « littérature canadienne d'expression française » (le nom est aussi bâtard que la chose) est morte, si jamais elle a été vivante, et que la littérature québécoise est en train de naître. De nombreux jeunes écrivains témoignent dans leurs œuvres*

de la naissance de l'homme québécois, qu'ils inventent autant qu'il les inspire, qu'ils deviennent eux-mêmes et nous aident à devenir dans la mesure même où ils le nomment.

C'est donc le pouvoir de nomination du langage, associé à la prose dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, qui fonde pour *Parti pris* la transcendance d'un sujet politique se saisissant en situation et se définissant dans la liberté de ses choix. Chose étonnante, la conception sartrienne de l'engagement imprègne l'intervention de plusieurs poètes, engeance dont Sartre avait pourtant fustigé l'irresponsabilité au lendemain de la Libération. Paul Chamberland affirme ainsi : « Écrire, c'est une façon d'exercer sa conscience. L'apprentissage de la vie, une fois dissipées les vapeurs de l'émoi verbal, m'accule aujourd'hui à réfléchir le *malheur canadien-français*, à projeter *l'humanité québécoise*. » Et, plus loin, il ajoute en bon lecteur de Sartre : « Je suis contre la poésie-prestige, la poésie-mystère, la poésie-bibelot, la poésie-aspirine, la poésie-clystère. Le poète est un homme qui parle à quelqu'un. » Jacques Brault regrette de même le prestige des *abolis bibelots d'inanité sonore* : « La littérature québécoise compte décidément trop de poésie et pas assez de prosateurs ; c'est le symptôme d'une littérature tribale, rituelle, où l'écriture va du sacré au profané, de l'éloquence à l'éloquence. » Gaston Miron, alors maître à penser de cette génération, commence pour sa part en affirmant : « Tout écrivain conscient de sa liberté et de sa responsabilité sait qu'il doit écrire souvent *contre* lui-même. » En clair, il s'agit pour le poète québécois, comme à son corps défendant, de mettre la poésie, entendue comme fonction esthétique du langage, au service d'une politique de la prose. Dans les termes de Pierre Maheu, celle-ci consiste pour l'écrivain à « assumer pleinement son aliénation, l'épreuve qui lui est imposée de se reconnaître colonisé, diminué dans son être, et de s'autodétruire, de tuer en lui le colonisé ». L'engagement de *Parti pris* invoque ainsi la puissance d'une écriture dialectique qui nie ce qui était et qui, dans une relève de la négativité coloniale, produit la littérature québécoise comme témoignage de la conscience de soi d'une communauté en émergence. On reconnaît là, comme en sous-main de l'influence sartrienne, un dispositif éminemment romantique, qu'au début du siècle avaient revendiqué à droite le futurisme

italien et à gauche le futurisme russe, dispositif pour lequel la littérature est moins le reflet de l'identité nationale déjà constituée que le principe de son avènement. La littérature est la fabrique de l'homme nouveau et le laboratoire du peuple à venir. L'esthétique, refoulée au nom du politique, ressurgit alors comme invention poétique de la communauté. Autrement dit, la bombe, c'est le livre, parce qu'il permet de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » et de restituer à celle-ci une parole assez puissante pour renverser les cycles de la domination.

Ce qui s'inscrit dans cette invention de la littérature québécoise, c'est la figure rhétorique du Sujet-Nation, qui effectue la suture entre les êtres de papier de la littérature et l'espace politique de la communauté. Cette figure, qui confine à la prosopopée, suppose que les sujets du texte — le sujet lyrique de la poésie, le narrateur et les personnages du roman, voire l'énonciateur de l'essai — incarnent un sujet collectif qui parle à travers eux et qui, par l'intermédiaire des instances scripturaires, prend conscience de lui-même. Le Sujet-Nation, c'est la réconciliation de l'esthétique et du politique dans une histoire en marche. Chamberland en offre les formulations les plus explicites dans une section de son article intitulée « Je est un autre ».

> *J'accomplis ce que Césaire appelle un « retour au pays natal ». C'est alors que s'inaugure une étrange mais vitale conjugaison : celle qui enferme le* je *et le* nous *en un seul mouvement. Le retour au pays natal, à l'homme réel, au pays réel, impose deux attitudes rigoureusement liées : 1-* je *me reconnais tel que je suis, tel que la* situation *m'a fait, tel que je m'apparais une fois dissipés tous les mirages qui s'interposaient entre ma condition et ma conscience ; 2- je* nous *reconnais tels que nous sommes, je prends acte de notre vie, de notre misère, de notre malheur, de notre écoeurement. Ces démarches n'en font qu'une :* je nous *retrouve au plus intime de ma chair et de ma conscience.*

Après avoir évoqué ses errances idéalistes de jeune poète et la découverte ultérieure de ce qu'il nomme « le béton du réel », Chamberland

identifie le Sujet-Nation à un « Je collectif », qui le ventriloque en quelque sorte et qui assurera à terme « la fondation de l'homme québécois ». Or, cette fiction poétique contaminera non seulement la réception critique des œuvres de cette période, mais aussi de l'ensemble du corpus national. La figure du Sujet-Nation deviendra en effet en très peu de temps, et à certains égards le demeure encore, un principe de lisibilité non seulement des textes produits par des écrivains appartenant à *Parti pris* ou gravitant autour d'eux, mais de l'évolution historique de l'ensemble du corpus national. Chaque texte produit au Canada français pourra alors être lu comme témoin de l'émancipation d'un Sujet-Nation accédant lentement à la conscience de son identité. Ce que Chamberland, inspiré en cela par Miron, décrivait comme une suture du *je* et du *nous* dans le présent de son écriture se trouve projeté dans la durée comme logique immanente à l'histoire littéraire.

C'est dire que l'invention de la littérature québécoise n'est pas que le fait des écrivains de *Parti pris*, mais aussi d'une nouvelle génération d'universitaires qui ressaisit le passé de la littérature canadienne-française à la lumière du nationalisme de la décolonisation. Dans un article de 1966, Laurent Mailhot explique : « Une littérature qui se fait, sous peine de ne se faire qu'à demi et de se défaire bientôt, est une littérature dont on parle. » Il faut donc accompagner la littérature engagée de l'époque en produisant l'équivalent critique d'une politique de la prose. L'année suivante, dans « L'âge du silence et l'âge de la parole », Georges-André Vachon donne un échantillon emblématique du grand récit que forge la critique québécoise en réponse au projet de *Parti pris*. Il y met au jour une logique quasi providentielle où le destin de Crémazie, Nelligan et Grandbois consacre la venue à soi du Sujet-Nation, comme si l'enchaînement de leur vie et de leurs œuvres disait par la négative l'attente d'une libération.

> *Nelligan naît en 1879, l'année même où Crémazie, exilé contre son gré depuis dix-sept ans, est enterré dans la fosse commune d'un cimetière du Havre ; et il meurt après 42 ans de réclusion entre les murs d'un hôpital psychiatrique, au moment où Grandbois, exilé volontaire, qui avait publié à Paris et à Hankéou ses premières œuvres, fait paraître à Montréal son Marco polo : 1941. Une grande date. Dans les lettres*

> *canadiennes, la mort de Nelligan clôt le cycle de l'aliénation. [...] Justement, parce qu'ils étaient d'authentiques poètes, témoins de leur époque et de leur sol, Crémazie et Nelligan ne pouvaient être que des poètes de l'absence, des poètes de l'aliénation.*

Ainsi, à partir de 1941, date butoir qui clôt ici le cycle de l'absence à soi du Sujet-Nation, que d'autres critiques situeront plus tard sans en modifier la portée symbolique, la littérature canadienne-française se serait effacée derrière la littérature québécoise. L'accession à l'âge de la parole, après l'ère du silence, résulte d'une nécessité historique dont les écrivains n'étaient en somme que les médiateurs inconscients. La reprise des thèmes de *Parti pris* donne ainsi naissance à une poétique de l'histoire qui suppose que passé, présent et avenir forment une séquence organique fondée sur une rationalité immanente aux œuvres canadiennes-françaises, puis québécoises. Dans un article de 1974, Jean-Marcel Paquette rend bien compte de cette politisation de la critique qui culmine avec l'invention d'un corpus national et l'identification d'un principe de lisibilité transhistorique.

> *De 1760 à nos jours, en fait, le corpus littéraire du Québec se présente comme un seul bloc dont l'axe central est l'historicité : plus encore qu'un thème, l'histoire est un spectre qui hante la conscience collective et qui demande vengeance. Cette image shakespearienne n'est pas exagérée [...]. Ce sentiment trouble qu'une ambiguïté essentielle se trouve à la base de l'existence historique est si largement répandu qu'il peut à la rigueur servir à définir la totalité des manifestations littéraires du Québec et à leur donner, en même temps que sa cohérence, sa spécificité.*

Les historiens de la littérature québécoise rétabliront une filiation en narrant l'épopée au fil de laquelle l'écrivain québécois, comme incarnation du Sujet-Nation, succède à l'écrivain canadien-français, aliéné à sa propre communauté et à lui-même. C'est Georges-André Vachon qui, dans « Naissance d'une écriture », pousse à son lyrisme maximal la relève de la négativité coloniale : « J'appelle ÉCRITURE QUÉBÉCOISE les textes qui, depuis plus d'un siècle, se nourrissent, et naissent, d'un doute réel quant à la possibilité d'une installation en Amérique britannique du

Nord. Ce sont les seuls vivants. Ils sont provoqués par la claire vision de la mort. » La critique québécoise adapte ainsi l'histoire de la littérature canadienne-française au récit dominant de la Révolution tranquille selon lequel un peuple empêtré dans sa survivance n'attendait qu'une seule chose : devenir Québécois, c'est-à-dire capable d'accéder à une véritable politique de la prose où le verbe transforme le monde par sa puissance de nomination. Les poètes pouvaient écrire des vers sur mille sujets et les romanciers raconter les histoires les plus étonnantes ou les plus banales, ils disaient toujours l'approche de leur propre mort et la naissance à venir de la nation et de la littérature québécoises.

Cette fable historique, comme invention critique d'une littérature nationale, paraît non seulement reposer sur un certain révisionnisme idéologique, mais plus essentiellement sur un malentendu qui concerne le nouage entre esthétique et politique. Il faut garder à l'esprit que le geste de *Parti pris* consistait pour l'essentiel à découper un espace d'expérience dont l'enjeu était de nommer, en le rendant manifeste, le conflit entre deux configurations concurrentes de la communauté. Leur écriture manifestait une scène agonistique où l'opposition entre deux versions d'une même appartenance demeurait vive jusqu'à ce que le politique s'en empare. Ce qui signifie que la figure du Sujet-Nation n'apparaissait pas aux écrivains de *Parti pris* comme la pure adéquation à soi d'une identité collective, mais comme un procédé esthétique par lequel les tensions irrésolues entre deux configurations divergentes de la communauté pouvaient être identifiées dans le présent de l'histoire. En un sens, la critique soutenait l'engagement des écrivains de la Révolution tranquille en montrant que les poètes d'autrefois étaient leurs compagnons de route et que le conflit qu'ils mettaient au jour travaillait déjà l'écriture de leurs prédécesseurs. Mais le problème, c'est qu'en transposant ainsi la figure du Sujet-Nation à la lecture d'un corpus national, on perdait de vue la dimension conflictuelle de la scène politique que les écrivains autour de *Parti pris* cherchaient à rendre perceptible dans le présent de leur écriture. Le malentendu venait de ce que le discours critique présupposait que le règne de l'aliénation était achevé alors que les écrivains engagés affirmaient exactement le contraire.

Georges-André Vachon était convaincu que « l'ère des poètes maudits, des Crémazie et des Nelligan est révolue. Âge de la parole poétique, qui fait le monde, l'époque actuelle devait aussi être l'âge de la révolte ». De même, Jean-Marcel Paquette concluait son analyse en proclamant : « 1960 : le cercle semble se briser. » De telles déclarations invalidaient la pratique présente des écrivains engagés, puisque la diction du politique à laquelle ils soumettaient leur esthétique appartenait à une époque révolue. Si les poètes de l'aliénation au XIXe siècle, comme Crémazie ou Nelligan, avaient incarné le Sujet-Nation, il s'ensuivait logiquement que ces poètes avaient déjà usé du même tour de langage que les poètes engagés des années 1960. Qui plus est, là où *Parti pris* exigeait que l'on rejette les abolis bibelots d'inanité sonore au nom d'une politique de la prose capable de rendre sensible les clivages du présent, la critique répliquait en affirmant ne jamais trouver autant de signifiés politiques que dans les textes poétiques médusés par le libre jeu de leurs signifiants. La sublimation esthétique des littérateurs canadiens-français devenait alors indiscernable de l'écriture politique des écrivains québécois. Autrement dit, le malentendu portait sur l'historicité de l'espace politique à circonscrire. Les écrivains des années 1960 l'identifiaient au présent en désignant l'avenir d'une révolution possible alors que le discours critique de la même époque l'identifiait au passé en désignant le présent comme ce qui avait déjà réalisé la transformation de la communauté par la seule puissance de sa parole. Le pas encore s'était mué en un déjà plus. C'est ainsi que la politique de la prose de *Parti pris* a peu à peu été rendue illisible par ceux-là mêmes qui prétendaient la perpétuer. L'espace dissensuel du politique se trouvait muséifié comme une relique du passé canadien-français dont le présent québécois avait fait table rase.

*

Ce malentendu, le premier roman d'Hubert Aquin en fait encore les frais. Empreint d'un lyrisme violent, *Prochain épisode* constitue un instantané des préoccupations des milieux intellectuels de l'époque au sujet de l'articulation de l'esthétique et du politique. En raison de ses

motifs autobiographiques et de sa reprise des discours idéologiques contemporains, il se prêtait idéalement à des lectures le considérant comme reflet de l'histoire québécoise. Le narrateur, révolutionnaire défait et écrivain impuissant, ne pouvait qu'incarner un Sujet-Nation dont était consacré l'échec non seulement à raconter, mais à faire l'histoire. Avec pareille hypothèse, la critique se condamnait à confondre esthétique et politique, dont l'ouverture du roman disait pourtant l'impossible réconciliation.

> *Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des alpes. Entre l'anniversaire de la révolution cubaine et la date de mon procès, j'ai le temps de divaguer en paix, de déplier avec minutie mon livre inédit et d'étaler sur ce papier les mots clés qui ne me libéreront pas.*

On ne pouvait être plus clair : le roman s'inscrivait au cœur de la disjonction entre esthétique et politique. Alors que le feu révolutionnaire était noyé dans les eaux calmes de la Suisse, le narrateur, enfermé pour ses activités terroristes, n'avait d'autre liberté que de se complaire dans le miroitement des images et des mots, jusqu'à s'y perdre. Situation éminemment tragique, où s'avouaient la pure vanité de l'art en regard des exigences du réel et l'impossibilité d'une résolution esthétique des conflits politiques du présent. En d'autres termes, *Prochain épisode* racontait moins l'échec de la révolution que l'échec d'une révolution esthétique qui se voudrait en même temps une révolution politique. Les mots clés de la littérature ne libéreront personne. La vulgate critique négligeait en outre de réfléchir au titre du roman qui scintillait pourtant comme un appel. À la fin de son texte, le narrateur substituait au mot FIN, le titre du roman en lettres capitales : PROCHAIN ÉPISODE. C'est que ce prochain épisode ne pouvait avoir lieu qu'une fois le livre refermé, c'est-à-dire une fois la logique de l'esthétisation du politique poussée dans ses derniers retranchements. *Prochain épisode* s'abolissait par son titre même. Cependant, cette négativité n'était pas négation du politique, mais au contraire suppression de l'esthétique au profit d'un espace politique présent.

La disjonction entre esthétique et politique trouve dans le second roman d'Aquin une représentation plus puissante encore. *Trou de mémoire* juxtapose des textes hétérogènes qui tournent tous autour du meurtre d'une Canadienne anglaise par le révolutionnaire Pierre X. Magnant dans un laboratoire de microbiologie de l'université McGill. Outre les fragments du manuscrit du meurtrier, on trouve des textes attribués à l'Africain Olympe Ghezzo-Quénum, lui aussi rêvant d'indépendance nationale, à l'éditeur responsable de la publication du manuscrit, enfin à Rachel Ruskin, sœur de la victime, qui vient mettre en doute l'authenticité des épisodes rapportés. À cet égard, *Trou de mémoire* est un roman stratifié qui multiplie les points de vue et confronte différentes perspectives sur les mêmes événements. Or, la disjonction entre esthétique et politique se place cette fois sous le signe de l'anamorphose. Ce procédé visuel qui joue des possibilités de la perspective picturale est évoqué par l'éditeur et par Rachel Ruskin, qui tous deux commentent le manuscrit de Magnant à la lumière du célèbre tableau de Hans Holbein, *Les ambassadeurs*. On se rappellera que ce tableau représente, pour un spectateur qui y fait face, deux ambassadeurs au centre des attributs allégoriques du pouvoir. Mais dans la moitié inférieure se présente une masse brunâtre aux contours informes, tel un os de seiche. Il s'agit de faire quelques pas de côté pour voir le tableau sous une autre perspective. Les ambassadeurs s'estompent alors et apparaît un crâne, une tête de mort, signifiant selon toute vraisemblance la vanité du politique. Rachel Ruskin rappellera la passion du meurtrier de sa sœur pour ce tableau et y verra le principe esthétique de son écriture. L'éditeur reprendra cette idée en affirmant que les feuillets qu'il a colligés doivent être lus comme l'anamorphose du meurtre dont Magnant a été l'auteur.

La critique interprétera cette mise en abyme des *Ambassadeurs* comme l'expression de la vanité du politique, croyant que la signification du roman devait se calquer sur celle du tableau. Mais c'était oublier le jeu de fausses pistes que constitue cette parodie de roman policier et le caractère foncièrement trompeur des énoncés attribués aux différents narrateurs. C'était surtout négliger le fait que le commentaire de l'éditeur, selon lequel le manuscrit de Magnant oblitère par une anamorphose la

violence de son crime, repose sur une invraisemblance majeure : Magnant avoue le meurtre de sa compagne dès les premiers feuillets (« Joan, mon amour, je t'ai tuée : je t'ai tuée, je t'ai tuée, je t'ai tuée »). Si *Trou de mémoire* exhibe un meurtre, qui constitue en vérité le seul événement sur lequel s'entendent les différentes instances de narration, c'est qu'il cache autre chose. Et puisque c'est le meurtre qui est affiché d'entrée de jeu, c'est le politique qui, pour être lu, exige que le lecteur adopte une perspective oblique. *Trou de mémoire* montre le crâne et masque les ambassadeurs. Revenons donc à la scène centrale du roman telle qu'elle est rapportée par Magnant, c'est-à-dire à la scène du meurtre qui se déroule dans un laboratoire de microbiologie de l'université McGill où travaillait la victime. Magnant raconte avoir tué une femme avec laquelle il entretenait une relation amoureuse en lui faisant absorber un poison qu'il lui avait demandé de préparer à partir de prélèvements effectués sur des singes.

> *Votre seigneurie qui êtes aux cieux, je n'ai pas tué Joan ; pourtant elle est morte. Son corps déjà raide sera découvert demain matin vers sept heures et demie au laboratoire de microbiologie de l'Université McGill, au Redfern Hall. C'est dans ce laboratoire surpeuplé que Joan et moi avons fait l'amour si souvent après les heures de travail et sous le regard curieux des singes Rhésus, fascinés par notre étreinte longue, haletante, compliquée : humaine. [...] Pauvre amour, je t'ai laissée seule dans cette jungle sonore, seule et toute nue, morte à jamais au milieu de ces bêtes pré-darwiniennes. Il faut bien que ces Macaques Rhésus soient des fins d'espèce pour ne pas se mettre à parler, tout d'un coup, demain matin à sept heures et demie, quand l'appariteur aura son infarctus en découvrant le corps que j'ai laissé à l'endroit même où nous nous sommes étendus pour nous aimer. L'éloquence du corps nu de Joan devrait soudain les faire accéder à la parole humaine — sans autre protocole — et les conditionner à réinventer les mots d'amour qui ne sortiront plus de la bouche de Joan. Mais s'ils retrouvent, par une folle accélération de l'histoire, les mots d'amour que nous échangions devant eux (et depuis la première fois que j'ai pénétré dans leur sanctuaire), ils seraient bien capables, du coup, de trouver les mots qu'il faut pour me dénoncer à la police et décrire avec minutie les derniers moments de Joan, sans oublier ma*

présence à ses côtés et mon départ solitaire. [...] Décidément, ces singes pollués ont raté leur dernière chance d'émerger dans l'historicité et dans les annales de la Police de Montréal, en devenant bilingues du jour au lendemain pour décrire la scène d'amour dont ils ont été les voyeurs orgastiques cette nuit même (hier soir déjà) entre dix heures et onze heures quarante-cinq — quinze minutes plus tard, j'aurais été obligé de signer mon nom sur le registre du gardien de nuit qui n'aurait pas manqué, anthropoïde, de s'en souvenir ! Conclusion : si je ne reçois pas la visite de la Brigade criminelle demain matin, c'est que les adorables petits singes n'ont pas parlé ou bien qu'on n'a rien compris à leur baragouinage bilingue. Les policiers, c'est connu, ne prennent jamais les singes au sérieux.

Cette présence animale dans *Trou de mémoire*, en plus de constituer un hapax dans l'œuvre d'Aquin, reprend la figure aristotélicienne de l'animal politique, comme si à l'exhibition de la mort correspondait la mise en abyme d'une figure originaire du politique. Au début de sa *Politique*, Aristote définissait l'homme comme un animal politique, pour deux raisons distinctes. D'abord, selon l'argument de nature, parce que la cité (la *polis*) parachève la constitution naturelle du vivre-ensemble dont la famille et la collectivité de besoin constituaient la genèse. Ensuite, selon un argument que l'on pourrait qualifier de sémiotique, d'après lequel l'animal humain possède non seulement la voix (la *phônè*), comme les autres animaux, mais aussi le discours (le *logos*). Quand la voix permet aux bêtes d'indiquer la perception sensible de la douleur et du plaisir et d'en transmettre les signes, le discours assure aux hommes « la manifestation de l'utile et du nuisible, et par suite du juste et de l'injuste ». C'est exactement ce deuxième argument que reprend *Trou de mémoire*, puisque les singes du laboratoire, témoins du meurtre perpétré par Magnant, ne peuvent que gémir ou crier. L'articulation discursive d'un grief comme délation d'une injustice ou plaidoyer pour la justice nécessiterait de leur part le dépassement de la voix. Évidemment, tout lecteur au fait des revendications politiques québécoises des années 1960 sera tenté d'associer cette figure aristotélicienne au Sujet-Nation. Dans ce cas, les singes du laboratoire allégoriseraient une communauté à laquelle

on refuse de reconnaître la capacité à délibérer sur l'utile et le nuisible, le juste et l'injuste en ce qui concerne son propre espace politique. Les Canadiens français ne posséderaient que la voix, qui se hisse parfois au cri, et demeureraient malgré eux étrangers au discours entendu comme puissance de partage des opinions au sujet du présent et de l'avenir de la communauté. La présence des singes sur le lieu du crime viendrait alors confirmer l'échec du révolutionnaire qui, par la violence d'un meurtre, tentait de provoquer la rupture d'un ordre symbolique assujettissant sa communauté. Les singes seraient les doubles de Magnant, en ce qu'ils sont comme lui relégués au règne du gémissement, de la douleur et de la violence. À la vanité de l'acte de Magnant correspondrait le mutisme des singes.

Cependant, une telle interprétation oublie la logique de l'anamorphose, qui permet, par un effet de perspective, de masquer le sens d'une représentation immédiatement donnée à voir et d'en proposer une signification différente, de même que le crâne au bas du tableau d'Holbein renvoyait les attributs du pouvoir à la vanité des choses sublunaires. En effet, selon la lecture que je viens d'évoquer, la présence des singes ne révélerait pas le sens caché du roman, mais en confirmerait plutôt le sens manifeste. Et même si Aquin s'est toujours plu à jouer des figures du double, rien n'indique que, face aux singes, Magnant trouve son imago. Au contraire, tout porte à croire que ces bêtes remettent en question les prétentions révolutionnaires du meurtrier en incarnant une autre communauté, tout aussi absente à elle-même que la sienne, mais qui pourrait chercher à son tour à dépasser l'indication phonique de la douleur et du plaisir et ainsi, par l'accession au discours sur le juste et l'injuste, à accéder à l'histoire. Si Magnant représente bel et bien le Sujet-Nation, les singes qui l'entourent au moment de son crime indiquent au lecteur que le politique est ailleurs que dans cette figure aveuglante. Les singes ne symbolisent pas la vanité du politique, ils en ouvrent plutôt l'espace en désignant une scène d'interlocution sans cesse réitérée où la lutte pour le discours redéfinit, dans chaque présent de l'histoire, les formes de la communauté. En ce sens, la figure de l'animal politique désigne ici les conditions de possibilité du politique en renvoyant au supplément minoritaire qui mine l'identité

de toute communauté constituée et qui dévoile son impropriété du point de vue de ceux qui en demeurent exclus. Ce qui s'engouffre dans le « trou de mémoire » évoqué par le titre, c'est précisément cette conception du politique où le passage de l'animalité à l'humanité ne cesse de se rejouer et ainsi de déplacer le propre de la communauté.

Tout se passe alors comme si *Trou de mémoire* n'avait qu'une visée : rendre lisible l'impossibilité de considérer d'un même regard le politique et l'esthétique, c'est-à-dire identifier le malentendu consistant à penser *le politique comme condition de la littérature* ou *la littérature comme condition du politique*. C'est ici que ce roman radicalement formaliste se révèle radicalement politique. Au-delà du nationalisme défendu par Aquin, et l'on ne peut douter de la sincérité de son militantisme, *Trou de mémoire* donne à lire ce que la logique du Sujet-Nation laisse dans l'oubli, soit le fait que toute communauté ayant accédé à la parole et à l'histoire maintient dans le règne de la voix, du gémissement et de la douleur une autre communauté à venir. La perspective des singes, c'est précisément la mémoire du politique que les esthétiques du Sujet-Nation risquent de trahir en prétendant résoudre une fois pour toutes le conflit qui occupe le présent. *Trou de mémoire* désigne donc l'oubli du politique que produit une identité nationale qui se conçoit comme pleine présence à soi et appropriation esthétique de l'histoire. Car le travail de mémoire de ce roman vertigineux ne tend pas vers le dévoilement de l'identité à soi du Sujet-Nation, mais vers la reconnaissance de la contingence absolue de toute inscription de la communauté, contingence qui en fait un travail toujours à reprendre, une exigence toujours présente. Comment concevoir une identité nationale dont le propre ne serait pas la résolution du politique, mais une parole minoritaire toujours apte à ouvrir son espace et à rendre perceptible la guerre des mots qui le traverse et qui fait des uns des êtres empêtrés dans la douleur et le plaisir, et des autres des êtres en mesure de départager le juste et l'injuste ? Ce qui de son époque mouvementée obsède Aquin, ce n'est pas la résolution des conflits qui la déchirent, mais l'origine du politique qui s'y expose dans la pureté de sa contingence et la puissance de son événementialité.

Au lendemain de l'échec référendaire de 1980, André Belleau, l'un des critiques les plus lucides de sa génération, publiait dans la revue *Liberté* un court texte d'un désespoir insondable, « On ne meurt pas de mourir ». À la lumière de la défaite du mouvement souverainiste lors du scrutin de mai 1980, il y reconnaissait la désuétude de la logique du Sujet-Nation comme principe de lecture de la littérature québécoise. « C'est le temps de réfléchir, écrivait-il, au caractère absolument paradoxal de l'utopie : INDISPENSABLE À LA VIE, ELLE NE LA MODIFIE PAS. Ou pour dire les choses autrement : la littérature est précisément ce qui n'arrive jamais. » C'est exactement ce que disait Aquin et que pressentaient sans doute les écrivains autour de *Parti pris*, mais qu'une tradition de lecture a longtemps ignoré et ignore peut-être encore. Selon *Trou de mémoire*, la littérature n'est jamais aussi politique que lorsqu'elle refuse de se substituer au politique. Toutefois, on se tromperait à réduire cet énoncé à un désaveu de l'engagement. À vrai dire, on ne peut demander davantage à une œuvre littéraire qu'une poétique du politique et il serait faux de croire que celle-ci puisse résoudre à elle seule la situation de ceux qui sont privés d'inscription symbolique dans la cité. Une poétique du politique peut néanmoins manifester la nécessité d'une reconfiguration de la communauté en rappelant que celle-ci engage, par le pouvoir des mots, par l'invention de formes, par la mise en perspective des êtres et des choses, à donner la parole à ceux auxquels l'ordre présent du monde la refuse. Le véritable engagement contraint la littérature à dire son incapacité à réaliser l'utopie, et le politique à se soustraire à l'esthétisation d'une identité maîtresse du monde et du temps. Ne pas reconnaître cette disjonction entre esthétique et politique, ce n'est pas seulement méconnaître un projet romanesque, c'est oublier la perspective de ceux-là que l'on croit des singes et qui appellent entre les lignes de la littérature à un autre partage de la communauté. Plutôt que d'offrir la promesse d'un avenir ou de contenir la mémoire d'un passé, la littérature désigne, selon la perspective des singes et par l'identification impossible à laquelle elle nous convie, le devenir présent de mondes hétérogènes dont le commun reste toujours objet d'affrontements, elle manifeste des lieux de parole saturés de tensions où s'opposent le discours des hommes et la voix des bêtes, les énoncés de la littérature et les énonciations du politique.