

Déchiffrons *l'Antiphonaire*

Albert Chesneau

Volume 1, Number 1, septembre 1975

Hubert Aquin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/013983ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/013983ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chesneau, A. (1975). Déchiffrons *l'Antiphonaire*. *Voix et Images*, 1(1), 26–34.
<https://doi.org/10.7202/013983ar>

Déchifrons *l'Antiphonaire*

Dès la première page de *l'Antiphonaire*¹, et avant même que le récit commence, le lecteur se heurte à un « chiffre », au sens de « combinaison secrète » que possédait le mot au XV^e siècle. Il s'agit de l'épigraphe empruntée par Hubert Aquin à Marie la Prophétesse :

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

Célèbre pendant plus de dix-sept siècles parmi les alchimistes, cet axiome s'est vu commenter en notre temps par C. G. Jung. Il y voit l'expression d'une tentative de compensation, destinée à rendre supportable la béance créée par la tension des contraires dans le dogme chrétien. « En cet aphorisme, dit-il, les nombres impairs du dogme chrétien s'intercalent entre les nombres pairs qui désignent le principe féminin, la terre, les régions souterraines et le mal lui-même². » Je retiens dès maintenant une identification sur laquelle j'aurai à revenir, celle du principe féminin avec le mal lui-même. Jung explique cette conception tenace du satanisme de la femme par une réminiscence, maintenue vivace dans l'inconscient collectif, des temps préhistoriques où les hommes vivaient dans la terreur des forces primitives de la nature et des caprices de leur propre bestialité. Les structures mentales organisant tant bien que mal ce monde archaïque étaient de type matriarcal et démoniaque. D'où la liaison entre la femme et le dragon, d'où l'archétype de la mère terrible. Et certes les allusions à l'alchimie ne manquent pas dans *l'Antiphonaire*, bourré malicieusement de citations (vraies ou fausses, mais sans doute vraies) empruntées à cette tradition, dont Hubert Aquin sait parfaitement qu'elle est en marge de notre culture officielle, et déroutante pour nous :

Oui, je reconnais que ce livre (le mien) peut provoquer une certaine irritation, agacer par son trop-plein de références historiques invérifiables. (p. 207)

La part importante faite à l'alchimie est due au sujet de la thèse entreprise par l'héroïne, Christine Forestier, sur « la Science médicale au XVI^e siècle » (p. 18), et notamment sur les œuvres de Jules-César Beausang, auteur d'un « Traité sur les maladies nouvelles » (p. 28),

«De natura fossilium», dont la bibliothèque nationale de Montréal garde une édition princeps [Bâle, 1531] toute racornie... (p. 11)

et de bien d'autres écrits, dont certains apocryphes. Or, Jules-César Beausang, médecin célèbre en son temps nous dit Christine (mais pas suffisamment pour figurer aujourd'hui dans les dictionnaires courants), s'avoue disciple enthousiaste de Paracelse (Zurich 1493, Salzbourg 1541), qui joignait à ses capacités de chirurgien des goûts notoires pour la magie et l'alchimie. Cependant je couperai court à toute considération d'ordre alchimique (qui mènerait à une étude des sources), car mon propos, plus modeste, est d'ordre structural. Quelles lois le «chiffre» placé en épigraphe impose-t-il à ce roman, qui se présente au lecteur sous la fiction d'un manuscrit écrit par Christine Forestier à la première personne, malgré la «bavure» faussement impersonnelle du début? C'est un récit autobiographique, dans lequel se trouvent enchâssées des notes relatives à la thèse projetée qui, en se faisant, a tourné court et, changeant d'orientation, est devenue *l'Antiphonaire*. En fait, le manuscrit de Christine ne constitue pas tout à fait la totalité du texte. Selon un procédé qui lui est cher et qui consiste à faire circuler un manuscrit entre plusieurs mains, Hubert Aquin a fait suivre le manuscrit de Christine de deux additions, clairement démarquées dans une Postface (p. 243). Il s'effectue donc un relais (fictif) de la parole d'auteur, la responsabilité (fictive) du récit étant, avant la Postface, tout entière déléguée à Christine Forestier. C'est à elle que, dans le texte, renvoient les «Je» dont se désigne l'auteur du manuscrit, parfois perplexe devant l'œuvre en train de se constituer. Parce que son mari, Jean-William, est épileptique, et parce que les symptômes de cette affection sont décrits dans le manuscrit de Beausang le «Traité des maladies nouvelles», transporté en contrebande de Suisse en Italie par une messagère atteinte elle aussi du haut mal, Christine a donné à son manuscrit une allure très particulière :

Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, ce livre est composé en forme d'aura épileptique : il contient l'accumulation apparemment inoffensive de toute une série d'événements et de chocs... (p. 17).

Jung interprétait l'axiome de Marie la Prophétesse comme un phénomène d'interpolation, et ce qui l'intéressait, c'était de voir les nombres pairs (c'est-à-dire la symbolique alchimique) venir s'intercaler dans les vides laissés par la série des impairs (la symbolique chrétienne). Ici, il faut plutôt l'interpréter comme un phénomène de succession, caractéristique de l'aura épileptique. Les médecins désignent sous ce terme technique la séquence de signes pathologiques qui précède immédiatement la crise :

Christine savait bien que les malaises de Jean William n'étaient que les signes prémonitoires d'une séquence dont elle connaissait le déroulement implacable. (p. 11-12)

Le manuscrit sera donc composé lui aussi sur un modèle séquentiel :

Je cherche à composer ce livre comme un recueil d'illustrations — mais toutes ces illustrations ne représentent qu'une seule et même

crise étrange, multiforme, gracieuse au début, spectrale dans sa progression, macabre en fin de compte... (p. 18)

Les deux caractères pathologiques les plus marquants de la séquence sont son désordre et son imprévisibilité. Il faut sans doute comprendre que les événements a, b, c, etc., de la séquence peuvent se présenter dans un ordre de succession absolument quelconque et qu'en ce sens aucune crise d'épilepsie ne ressemble à celles qui l'ont précédée. Cela est souligné dès la toute première phrase du roman :

Rien ne peut conserver ce caractère aussi imprévisible dans son déroulement (p. 9),

et réaffirmé à l'approche du dénouement :

Je n'avais pas la moindre idée de ce qui allait suivre : cette horrible séquence d'événements que je tente de présenter selon un certain ordre (arbitraire), alors que, justement, ces événements se qualifient par leur déroulement imprévisible et désordonné... (p. 222-223)

En fait, je délaisserai provisoirement les adjectifs descriptifs (*implacable*, *imprévisible*) pour rechercher dans le livre les manifestations d'une « séquence ». Tout d'abord, j'en trouverai une dans le titre. L'antiphonaire désigne originairement l'ensemble des antiennes chantées pendant la messe, et plus spécialement l'*introït*, l'offertoire et la communion (*liber antiphonarius*), par opposition aux pièces chantées à la tribune entre les lectures, le trait, le graduel et l'*alleluia* (*liber gradualis* ou *cantatorium*). En combinant les suggestions du titre et du chiffre (« L'un devient deux, le deux devient trois... »), on recherchera donc une séquence à trois épisodes principaux, constituant non pas tout le manuscrit de Christine, mais une sorte de leitmotiv ou plus exactement de modèle générateur, revenant périodiquement, tout comme l'épileptique se voit terrassé par une succession de crises. Autrement dit, le texte s'élabore au fil des retours d'une situation-modèle à trois temps. Le caractère récurrent du modèle n'est évidemment perceptible qu'au bout d'un certain temps, lorsque le lecteur se trouve suffisamment avancé dans sa lecture, ou, mieux encore, à la relecture. Ce modèle définit une sorte de rituel comprenant un acte de lecture ou d'écriture, un viol et un meurtre, rituel qu'on pourrait grossièrement résumer dans la formule « La lecture qui tue ». Les retours du modèle (j'en ai relevé sept) s'articulent sur l'axe de contiguïté du roman de façon à former deux synchronies distinctes, x et y, livrées au lecteur selon la modalité x y, x y, etc., ce qui produit à chaque interruption où l'on change de synchronie un effet de *suspense* maintenant l'intérêt du récit. Ainsi sont produites, par le retour d'un même modèle, deux histoires parallèles mais différentes, se déroulant l'une en Europe au XVI^e siècle, l'autre en Californie et à Montréal au XX^e siècle, toutes deux narrées par Christine. Quoique celle-ci puisse se permettre quelques aménagements de présentation en ce qui concerne sa propre histoire (cf. p. 107 et 115), le futur lui demeure par définition inconnu, ce qui l'oblige à une rédaction au jour le jour, du type journal intime. Pour elle, la séquence garde effectivement ce caractère d'imprévisibilité qu'elle dénonce à plusieurs reprises.

Il n'en va pas de même pour l'histoire du XVI^e siècle, dont elle présente d'emblée une version reconstruite, parce qu'elle sait ce que ses personnages ignoraient et que leur futur s'étale sous ses yeux :

Mais, pendant ce temps qui coulait lentement pour Renata Belmissieri, elle ne savait pas que l'auteur en personne (mais moi je le sais puisque j'ai lu beaucoup de livres sur le seizième siècle) avait quitté Bâle, inquiet pour son manuscrit... (p. 55)

Et un peu plus loin :

Mais si je sais cela, c'est que, de mon point de vue dans le temps, j'ai lu le journal du célèbre médecin dans l'édition qu'en a faite d'abord le prêtre turinois, l'abbé Léonico Chigi. (p. 57)

La séquence n° 1 appartient à la synchronie ancienne, celle du XVI^e siècle. Elle est annoncée par la narratrice avec une certaine solennité :

Il s'agit, en fait, de l'incroyable, de l'ineffable scène qui s'est déroulée à Chivasso dans la nuit du 9 août 1536. (p. 58)

Suit le récit des événements deux et trois de la séquence, à savoir le viol de la malheureuse Renata Belmissieri livrée sans défense par une de ses crises d'épilepsie à l'imprimeur Carlo Zimara, et le meurtre de ce dernier par sa femme Antonella qui l'a pris sur le fait (p. 60-62). Quant à l'événement n° 1, c'est-à-dire la référence à un texte écrit, il faut aller le chercher plus haut dans la narration, alors que Renata, en route vers son destin, subit les prodromes de la crise :

Pauvre Renata... Sous ses yeux, elle avait le manuscrit de Jules-César Beausang : le « Traité des maladies nouvelles » par Jules-César Beausang, chimiste et philosophe. Elle aurait pu en lire quelques passages de la fameuse « description de l'épilepsie »... Pauvre Renata... (p. 38)

Conformément à la loi d'alternance des synchronies sur l'axe des enchaînements, la séquence n° 2 appartient à la synchronie moderne, localisée à San Diego, Californie, et exactement contemporaine de la date de composition du journal de Christine, c'est-à-dire de l'*Antiphonaire*, dont le *copyright* est de 1969. Or Christine et son mari ont loué pour leurs vacances à San Diego une « Cutlass 'terre de sienne' (modèle 69) » (p. 46). Le lien entre les deux synchronies est explicitement perçu par la narratrice :

Pauvre Renata Belmissieri, mon double... (p. 29)

et encore :

Oh, pauvre moi, pauvre Christine, pauvre Renata, pauvre Christine, pauvre Beausang... (p. 65)

L'événement essentiel de cette deuxième séquence est constitué par l'épisode du viol de Christine par un élégant pharmacien de San Diego, qui l'a droguée au préalable (p. 65-69). L'événement n° 1, l'allusion à un écrit, est encore présent :

J'étais comme paralysée, hémiplegiquement frappée, en faisceaux croisés — comme dans les illustrations de Jean-Étienne de Calcar, mon maître, mon double masculin, mon double double — seul dou-

ble à me ressembler indéfiniment avec les entrelacs de son anatomie vésalienne... Oui, je suis et demeure la seule copie authentique (ou inauthentique) de Jean-Étienne de Calcar, dessinateur officiel d'André Vésale³! Rien de plus inauthentique que cette copie carbonisée que je suis devenue, sous la frappe égale, pressurisée, forte du pharmacien de San Diego. (p. 66)

Quant à l'événement n° 3 de la séquence, l'assassinat du pharmacien par le mari de Christine dont l'épilepsie s'est tournée en folie homicide, il est différé jusqu'à la page 102.

Je placerai ici deux remarques qui me semblent importantes. La première a trait à cette identification du principe féminin avec le mal lui-même, dont j'avais dit au début que je reparlerais. Cette identification apparaît ici non sous la forme du mal, mais sous celle de son isomorphe la laideur. Il faut noter que ni Renata, qui se trouvait en pleine crise d'épilepsie, ni Christine qui, au moment du viol, venait d'être attaquée par son mari déjà en proie aux débuts de sa crise homicide, n'étaient à cet instant précis particulièrement séduisantes. Christine insiste sur ce point :

J'étais toute tuméfiée, couverte d'hématomes et de contusions, physiquement amoindrie... Je devais être affreuse, laide, peu ragoûtante, répugnante même — à peu près comme une femme qui sort en vie d'un accident d'auto qui a fait trois morts sur le champ! (p. 69)

La comparaison se fera avec un modèle écrit de la beauté féminine, celui auquel se réfèrent, en fin de compte, tous les textes du XVI^e siècle — siècle mystique et érotique — cités par Christine, le Cantique des Cantiques, qui apparaît dans *l'Antiphonaire* à plusieurs reprises (j'ai relevé les pages 87-89, 117, 119, 123, 147, 221, 224-225). Or l'humiliation du viol prive à tout jamais Christine du sentiment de sa beauté et lui fait s'attribuer une laideur physique et morale qu'elle ne se connaissait pas, mais qu'elle revendique désormais comme sienne et qui finalement la conduira, par dégoût d'elle-même, jusqu'au suicide :

Quel éloge éblouissant de la femme que je ne suis pas, que je ne serai plus jamais... J'ai fini d'être belle, car — comme l'écrivait Saint Thomas — la beauté de la femme est double : « prima est claritas, secunda est caritas »... (p. 147)

Je donnerai à ma seconde remarque la forme d'une question, sans la trancher. Peut-on superposer exactement les trois moments du rituel de la messe définis dans le *liber antiphonarius*, l'*introït*, l'*offrande* et la *comunion*, avec les trois phases de la séquence génératrice du roman, lecture, viol et meurtre? Si oui, *l'Antiphonaire* tout entier pourrait se présenter comme une parodie iconoclaste du rituel chrétien. Cela trouverait aussi quelque support dans une réflexion que fait Christine en passant :

Mais j'ai du chemin à parcourir encore, des incidents à raconter avant d'en arriver à vous parler de ce que je pense, dans mon for intérieur, de la vertu chrétienne pratiquée par ces chers prêtres d'époque, tous plus monstrueux les uns que les autres, tous plus impies et plus hérétiques les uns que les autres. (p. 57)

Enfin, le viol n'est pas sans quelque analogie avec l'*offrande* amoureuse volontaire qui d'ailleurs le remplace dans certaines séquences de *l'Anti-*

phonaire dépourvues de viol. C'est précisément l'incapacité où va se trouver Christine de délimiter exactement où passe la frontière entre l'activité amoureuse normale et le viol qui sera la cause majeure de son dégoût d'elle-même et de son suicide.

Les retours ultérieurs de la séquence-modèle produiront la suite du livre, sous la double invocation des écrits de Beausang et du Cantique des Cantiques. Ce deuxième texte s'est introduit dans la vie de Christine sous la forme d'une «édition rare» de la Bible offerte par son mari (p. 221-222). Cela fait en quelque sorte pendant, de façon symbolique, à cet autre «livre rare» qu'est le *De natura fossilium* de Beausang (p. 11). Les retours impairs 3 et 5 achèvent le récit du xvi^e siècle. Après avoir abusé de Renata, l'abbé Chigi, à l'instigation d'Antonella, la dénonce comme meurtrière à la police (séquence 3, p. 87-96), ce qui entraînera la mort de Renata (p. 133). Devenue la maîtresse de l'abbé, Antonella se verra tuer à son tour par ce dernier qui la surprend dans les bras d'un inconnu (séquence 5, p. 177-179). Les retours pairs, 4 et 6, ont trait à la synchronie de la narratrice. Les événements marquants de la séquence n° 4 sont le retour de Christine, qui a maintenant peur de son mari, à un amant de naguère, Robert Bernatchez, dont par le même coup elle brise le ménage (p. 115), et une tentative de meurtre sur ce dernier de la part du mari jaloux, qui ne réussit qu'à le blesser gravement (p. 169). La séquence n° 6 introduit un nouveau personnage, le docteur Franconi, qui abuse d'elle dans son bureau, à l'hôpital où est soigné Robert (p. 198). L'élément meurtrier de cette séquence est une séquelle de celle qui la précède logiquement dans la synchronie, c'est-à-dire de la séquence n° 4: apprenant qu'il n'a fait que blesser Robert, le mari assassin s'introduit dans l'hôpital et renouvelle sa tentative (p. 215). Robert en sortira infirme pour la vie et impuissant. Enfin, la Postface met en œuvre le schéma pour une septième et dernière fois, mais dans des circonstances différentes et avec d'autres acteurs principaux, car Christine s'est suicidée. Une page du carnet intime de Suzanne, l'épouse délaissée de Robert, nous apprend à la fois qu'elle tente de refaire sa vie avec le docteur Franconi et qu'elle vient de lire le manuscrit de Christine, qu'elle a volé dans la mallette du médecin. Elle est donc au courant de son inconduite avec cette femme qui, une fois déjà, lui avait ravi l'homme qu'elle aimait. Malheureusement, Suzanne replace le manuscrit dans la mallette au mauvais endroit. Le médecin s'en aperçoit et, croyant avoir perdu l'estime de Suzanne, la quitte au petit matin en lui laissant une note dans laquelle il affirme son intention de se suicider. L'existence même de cette Postface pose un problème, car elle n'était pas artistiquement nécessaire, le drame qui fait le sujet du livre se dénouant automatiquement à la mort de Christine. Toutefois la Postface a au moins deux mérites. En premier lieu, elle affirme la toute-puissance du schéma générateur: la *lecture*, faite par Suzanne, d'un manuscrit où est raconté un *viol* pousse un homme à se *tuer*. Les trois éléments de la séquence funeste se retrouvent ici. En second lieu, la Postface opère un relais du schéma, qui se met à jouer pour d'autres personnages et à un autre degré. Le texte maléfique a subi ici une sorte de dégénéres-

cence, l'obscur manuscrit de Christine remplaçant les « livres rares » qu'elle cite. Néanmoins, la dégénérescence ne fait pas obstacle à la transmission de l'effet funeste, ce qui souligne encore le pouvoir du schéma.

À ce point de l'analyse, le « chiffre » du roman n'a pourtant pas livré tous ses secrets. Si on a mis en lumière l'intensité du travail effectué par les retours de la situation-modèle, on n'a pas encore considéré le produit de ce travail, c'est-à-dire la séquence des séquences ou l'ensemble du récit. De toute évidence, ce produit est ambivalent, car il entraîne l'esprit du lecteur dans deux directions qui, en bonne logique, devraient peut-être s'exclure l'une l'autre, mais entre lesquelles le lecteur se sent incapable de trancher. D'un côté, le manuscrit de Christine peut s'interpréter comme la mise en parallèle, toute fortuite, de deux synchronies qui sont en réalité hétérogènes et ne doivent rien l'une à l'autre, mais entre lesquelles le caprice de Christine perçoit des analogies. Il y aurait une simple coïncidence — bizarre, mais simple — entre les événements de la série impaire et ceux de la série paire. D'où le découpage opéré par Christine, qui ne respecte pas la chronologie parce qu'elle cède aux lois de l'analogie et présente les événements par paires. Comme elle le dit au moyen d'un jeu de mots, son propre viol sera la « copie carbonisée » (p. 66) — comprenons réalisée au moyen d'un papier carbone — du viol de Renata. D'un autre côté, cette interprétation par trop terre-à-terre se trouve niée par l'autre suggestion encodée dans le texte et qui le tire nettement du côté de la littérature fantastique (dont Christine cite le nom du plus grand maître moderne, Jorge-Luis Borgès⁴). Il n'y aurait pas deux séries d'événements, mais une seule, qu'il faut pour la comprendre rétablir dans son déroulement chronologique, abusivement perturbé par Christine. En d'autres termes, tout découle du premier viol commis par Carlo Zimara le 9 août 1536. À plus de quatre cents ans de distance, ce premier forfait entraîne tous les autres. Dans cette perspective fantastique, on aurait affaire au thème de la réincarnation expiatoire, et l'*Antiphonaire*, fidèle à l'inspiration policière qui anime souvent le nouveau roman, apparaîtrait comme une sorte de « Série noire » de l'au-delà, dans laquelle il y aurait une méprise à dissiper. À en croire le revenant (Christine), qui s'installe avec complaisance dans le rôle de la victime, il serait le double de la pauvre Renata, frappée d'épilepsie, violée par un inconnu, trahie par son amant et finalement condamnée à mort pour le crime de sa rivale, la cynique Antonella. Christine, qui ignore l'existence du chiffre placé en épigraphe et qui se croit en tant que rédactrice du manuscrit notre seule source d'information, modèle donc les deux moitiés paire et impaire de sa narration sur deux demi-schémas où fourmillent des analogies et des à-peu-près qu'elle présente à son avantage: elle est elle-même mariée à un épileptique, violée par le pharmacien de San Diego, trahie par son mari et acculée au suicide. Le revenant ne s'aperçoit pas qu'à raconter les choses de cette manière il est infidèle au chiffre et se trahit lui-même. Le demi-récit impair comprenait deux hommes et deux femmes, répartis en un couple de victimes (l'innocente Renata Belmisiéri et Carlo Zimara, dont la punition n'a pas tardé) et un couple de cri-

minels (Antonella et l'abbé Chigi), et la narration jetait sur les uns et les autres une lumière égale. Or le demi-récit pair ne comprend pratiquement plus qu'une seule femme, Christine, et occulte presque entièrement le second personnage féminin, Suzanne, la femme de Robert. Et cette occultation se conçoit sans peine, car la «pauvre Christine» se comporte en fait comme le bourreau de Suzanne à qui elle vole son mari, puis son amant. Jointe aux indications du chiffre cette nouvelle donnée nous invite à redistribuer les rôles, et notamment à dépouiller le revenant de sa fausse identité. Dans le demi-récit moderne, Christine et son mari Jean-William forment le couple criminel, Robert et Suzanne le couple victime. En fait, Christine n'est pas la réincarnation de Renata, dont le rôle est assumé par Suzanne, mais bien celle d'Antonella, à qui s'applique la loi du talion et qui doit en conséquence — et selon la logique de toute histoire de revenant — revivre à son tour le calvaire jadis infligé à sa victime. Un détail est révélateur: le refus obstiné de Christine de dénoncer son mari à la police. Le revenant avoue par là l'horreur persistante de son crime d'autrefois envers Renata qui a précisément consisté en une dénonciation à la police. Et même si le lecteur, cartésien, se refuse à envisager l'interprétation fantastique, elle n'en demeure pas moins encodée dans le texte, où elle appelle sa réduction, qui peut s'effectuer par d'autres moyens, d'ordre purement psychologique par exemple.

Il reste à explorer une dernière direction, qui n'est pas d'ordre distributionnel comme les précédentes, mais d'ordre qualitatif. Les trois événements constitutifs de la séquence-modèle sont choisis et orientés de telle sorte qu'ils ne permettent du début à la fin que le déroulement de variantes d'un drame passionnel unique, celui de la jalousie. La monotonie est évitée par le jeu des équivalences analogiques, qui assignent à l'événement n° 1 (la lecture d'un texte) des fonctions diverses, qui commandent l'assimilation du viol à l'infidélité et qui président à la confusion du meurtre d'autrui avec le suicide. C'est sans doute dans la septième et dernière séquence (Postface), celle qui souffre de dégénérescence (cf. *supra*, p. 12), que la peinture du drame trouve sa forme la plus «bourgeoise», celle qui correspond le mieux, par exemple, au modèle de l'intrigue boulevardière française: la révélation écrite (1) d'une infidélité faite à sa partenaire (2) pousse le coupable à la rupture honteuse et peut-être au suicide (3). (Le texte de *l'Antiphonaire* se terminant par la classique «suspension d'enquête», le lecteur ne saura jamais si la promesse de suicide a été tenue.) Il sera intéressant de terminer par quelques mots sur la nature de cette jalousie et de son corollaire, le sentiment de culpabilité, tels qu'on les observe respectivement chez Jean-William Forestier et sa femme Christine. Les deux sentiments reposent sur l'ambiguïté constamment maintenue de la conduite amoureuse féminine, et sur le refus ou l'incapacité de distinguer le viol dont la femme est victime de l'abandon volontaire dont elle est complice. Si l'on voit les choses sous cet angle, il devient impossible à la femme amoureuse d'être autre chose qu'une putain. Mis à part Suzanne, le personnage occulté dont personne ne parle, le mot ou ses synonymes (professionnelle faisant le trottoir, garce finie,

petite salope) est appliqué indistinctement aux trois femmes du récit, Renata (p. 91), Antonella (p. 160) et Christine (p. 163). L'angoisse de cette dernière est créée par le caractère culpabilisant de la relation qu'elle nourrit avec son «être pour autrui». Tout cela provient, au fond, d'une déficience de sa capacité de «clivage», et cette déficience est génératrice de confusion, des actions différentes étant alors mises sur le même plan notionnel.

En conclusion: toute œuvre littéraire fait le procès de la parole du Narrateur, dont le texte met en lumière les contradictions et les omissions. Le nouveau roman le fait plus que d'autres, érigeant en système la nécessité d'égarer sans cesse sur des pistes embrouillées à plaisir un lecteur méfiant, avide de précisions et de recoupements. Visiblement, *l'Antiphonaire* est à ranger dans la série de ces textes énigmatiques, dont le lecteur peut proposer diverses reconstructions. Il semble cependant qu'en raison de sa structure rigoureuse, de type répétitif, *l'Antiphonaire* se soit donné dans la mathématique une sorte de garde-fou qui ne cesse de guider et d'orienter l'interprétation.

Albert Chesneau
University College
Université de Toronto

-
1. Hubert Aquin, *l'Antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, 250 pages.
 2. C. G. Yung, *Psychology and Alchemy*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1953, p. 23.
 3. 1514-1564. Médecin de Charles Quint et auteur d'un célèbre ouvrage d'anatomie, illustré de planches remarquables.
 4. « La destruction des destructions » (dirait Jorge-Luis Borgès)... (p. 128)