

Le don de Protée.

Intégration du mythe à l'histoire littéraire

Le faiseur d'or est le seul *bienfaiteur* de l'humanité. Inverser les valeurs, faire beaucoup à partir de peu, et de l'or à partir de choses sans valeur... Imaginons un cas extrême : qu'il y ait quelque chose qui soit haï et condamné plus que tout — et que cela soit justement mué en or : tel est mon cas.

Friedrich Nietzsche

Ne sois ni fade panégyriste, ni censeur amer.

Denis Diderot

Parole protéiforme, le mythe semble accueillir et admettre toutes les virtualités. Dès lors, son étude puis son intégration à l'histoire littéraire nécessitent que l'on tente de fixer un cadre théorique à cette notion problématique souvent confondue — à tort — avec celles de figure, d'emblème et d'icône; mais aussi, dans son versant péjoratif, avec l'illusion, la naïveté et la tromperie : le mythe est toujours hanté par le spectre de la fiction.

Référent transcendantal subsumant tous les autres, la mythologie « classique » — seule « réalité » irréductible — s'est longtemps imposée comme modèle. Ainsi, la dualité opposant mythes « classiques » et mythes réactualisés a été appréhendée par les exégètes dans une dialectique de l'altérité radicale. Cette subordination du mythe « profane », considéré comme simulacre du mythe « classique », a constitué un écueil épistémologique sur lequel échouait celui qui en risquait l'analyse. Étymologiquement¹, le terme « mythologie » est composé de deux éléments jugés antinomiques, mais qui deviendront consubstantiels, soient *muthos* et *logos*. *Muthos* signifie d'abord « parole », « pensée qui s'exprime » puis, chez Homère, il prend le sens de « récit », dénommant ainsi un ensemble structuré de paroles. Dans la poésie lyrique de Pindare (V^e siècle av. J.-C.), *muthos* devient synonyme de fiction² et se heurte au *logos* qui désigne la raison, l'intelligence — de cette acception sourd l'antagonisme platonicien faisant du premier terme l'envers mensonger du second. Chacun de ces mots évoluant, une autre signification s'alliera au

¹ Évidemment, il ne s'agit pas de recourir à l'étymologie comme à une autorité ou à une vérité mais bien de voir ce que, potentiellement, elle invite à penser.

² De même, dans l'art poétique d'Aristote (IV^e siècle av. J.-C.), le *muthos* correspond à « l'agencement des faits en système ».

muthos qui est celle d'un possible éthéré, de l'admirable mais vraisemblable. Conjugué au *logos*, il acquiert une valeur esthétique et cognitive :

On adhère à son univers par un acte de foi. Le *logos* définit, par contre, le raisonnement, vrai ou faux, où peuvent s'insinuer des pièges subtils et des sophismes, mais qui organise son discours avec rigueur, car il veut convaincre. Le mot *mythologie* est composé de ces deux termes qui se complètent, l'un étant la parole qui raconte, *mythos*, l'autre celle qui démontre, *logos*. Une heureuse tautologie exprimant une révélation transhumaine qui a lieu dans le temps sacré des commencements³.

Certes, l'étymologie du substantif n'en fixe pas le sens immanent — au-delà duquel toute pensée serait inconcevable. Cependant, le terme porte en lui le sens d'idées logiquement solidaires. De plus, deux éléments dichotomiques (la conscience du faux et la croyance) y apparaissent comme corrélations essentielles : *a priori*, le mythe appartient à l'ordre du miraculeux, d'où sa connotation souvent négative.

Depuis Max Müller au XIX^e siècle, plusieurs chercheurs en sciences humaines (philologie, anthropologie, philosophie, sociologie, linguistique, etc.) se sont intéressés à ce schème de pensées. Mircea Eliade, ethnologue et historien des religions, distingue dans *Aspects du mythe*⁴, l'« histoire fausse » (notamment le conte et la légende), de l'« histoire vraie » — en l'occurrence le mythe. Dans les sociétés archaïques, le mythe — dans lequel il inclut l'anecdote étiologique — permet d'expliquer, selon le mouvement d'une herméneutique phénoménologique, le monde tel qu'il apparaît à la conscience. Deux principaux aspects de la pensée d'Eliade, soulignés par Pascal Brissette⁵, fonderont implicitement notre étude. D'abord, l'idée que le mythe est un « paradigme » interprétatif qui suppose une série de médiations, de modulations et d'actualisations afin que subsiste sa charge signifiante. Ensuite qu'il exige, ainsi qu'en témoigne l'étymologie, une foi et une « adhésion », même dans le cas de mythes « profanes ».

Chez Eliade, le mythe est à la fois atemporel — sa genèse a eu lieu dans un temps « primordial », sacré — et temporel (échappée rituelle hors du temps historique). Comme Eliade, l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss⁶ affirme le caractère transhistorique du mythe. Conception qu'autorisent l'exemple de Freud, observant certaines correspondances entre la mythologie et la structure de la vie psychique; puis, celui de Carl Jung, dont l'analyse de l'inconscient

³ Domenico FASCIANO, *Dieu chez les païens*, Ville Mont-Royal, Éditions Musae, 1999, p. 21.

⁴ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963. Du même auteur, sur ce sujet, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957; *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

⁵ Pascal BRISSETTE, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1998. Dorénavant désigné par le sigle *N*, suivi du numéro de la page. Nous soulignons que nous devons beaucoup à sa réflexion sur le mythe et à sa lecture de celui de Nelligan.

⁶ Notamment sa recherche, dans la mythologie, de connaissances et de propriétés immuables de l'humanité.

collectif mènera à l'élaboration d'une théorie des archétypes. Cependant — dans le texte « Permanence du mythe et changements de l'histoire⁷ » —, Gilbert Durand postule que, malgré son évolution, ce système ne peut souffrir sans se « dénaturer », la perte, l'altération et la permutation d'un trop grand nombre de ses mythèmes : fluctuations dont l'imposition détermine souvent l'aspect téléologique du discours. Durand recense trois principales « dérivations historiques⁸ ». La première est « hérétique » et participe d'une économie de l'hyperbole : un trait mythémique est accentué et valorisé, ce qui suppose l'oblitération des autres caractères. En fait, il s'agit de l'expression de la « "subjectivité" d'une culture ou d'un moment culturel tout entier qui choisit une leçon privilégiée⁹ ». Le second groupe de « dérivations » — que Durand nomme « syncrétique » — se produit lorsque sont incorporés au mythe des éléments hétérogènes. Enfin, la dérivation « éthique » est la plus déterminée par la conjoncture, les contingences : consistant à euphémiser, en l'occultant ou en l'ignorant, ce qui n'est pas admis par la *doxa*, elle fait contrepoint à la variation « hérétique ».

Dans *Mythologies*¹⁰, Roland Barthes souligne aussi, en la radicalisant, la part de motivation du mythe : « système » qui appert inextricable de l'idéologie. Hypostasier le mythe, tel semble être le danger contre lequel il désire nous prémunir. Barthes considère que « l'unité » de la mythologie est assurée grâce « à la coordination dialectique des sciences spéciales qui y sont engagées¹¹ ». C'est-à-dire qu'elle « fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie les idées en forme¹² ». Lorsque Barthes affirme, en accord avec l'étymologie, que « *le mythe est une parole*¹³ » c'est d'abord parce qu'il est un « système » de signes, un « message » mais aussi parce qu'il surgit et se sustente de ces paroles. Dès lors, le mythe apparaît comme un « *mélangage* », un « *système sémiologique second* » parce que le langage y est réifié. Devenu neutre, le signe de ce « *langage-objet* » — n'étant plus orienté vers la communication — est dévié. Selon le sémiologue, le mythe pervertit le signe en l'investissant d'une signification supplémentaire. Ainsi, le recueil *Mythologies* témoigne de la volonté du théoricien de dévoiler un métalangage qu'il juge lénifiant. De la conception barthésienne, trois idées fondamentales guideront notre lecture des mythes

⁷ Gilbert DURAND, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », dans *Le mythe et le mythique : Colloque de Cerisy*, Actes du colloque de Cerisy tenu en juillet 1985, sous la direction de Gilbert Durand et Simone Vierne, Paris, Albin Michel, 1987, p. 17-28.

⁸ Le mythe de Nelligan, auquel s'attachera la seconde partie de cette étude, a fait l'objet de chacun de ces types de variations.

⁹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points », 2001 [1957].

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 181.

littéraires : schème sémiologique « majoré », le mythe a (et constitue) un substrat axiologique; de plus, s'il n'a pas nécessairement pour corollaire la mystification, l'on ne peut nier sa part de motivation.

En outre, il faut sans cesse se souvenir de « la première nécessité de l'auto-critique vis-à-vis l'intégration inconsciente du mythe dans le discours théorique¹⁴ ». En effet, même les entreprises de déconstruction ou de démythification ne font souvent que reconduire, en lui donnant une nouvelle ampleur, l'objet de leur étude. Car nul n'échappe au mythe. Toutefois, malgré ce que prétend René Étiemble¹⁵, ce « système » ne leurre pas bêtement le lecteur ni n'opère une réduction obligée de la plurivocité du texte. Au contraire, il y a justement mythe parce que le texte — ouvert et polysémique — peut se voir investi de plusieurs agents doxiques. À la suite de Pascal Brissette, nous considérerons « le mythe comme un métarécit engendré au fil du temps par l'agglomération et la superposition des commentaires de diverses factures écrits sur un sujet donné, en l'occurrence » (*N*, 24), dans notre étude, Nelligan et Aquin.

Dans un essai consacré au poète¹⁶, Jean Larose écrit que si « le mythe de Nelligan est un vrai mythe, pérenne, vivant, fixé¹⁷ et populaire. C'est abusivement qu'on a pu parler de mythe pour d'autres écrivains québécois (comme Gauvreau) : nul autre que Nelligan ne s'est imposé à tous comme figure du destin national¹⁸ ». Si l'on définit le mythe comme un « système » symbolique, une « mosaïque discursive » (*N*, 30), un *constructum* trans-historique constamment (re) sémantisé et suscitant une importante glose, alors Hubert Aquin — plus que tout autre écrivain québécois à l'exception de Nelligan — se révèle doté d'un fabuleux potentiel mythique. Aussi, l'analyse des « culturèmes » nelliganiens et aquiniens, ainsi que leur intégration à l'histoire littéraire, permettent de mettre à l'épreuve ces divers aspects du mythe.

* * *

Dans le texte « Mon ami Nelligan¹⁹ », Jacques Brault témoigne de son rapport au poète, frère d'une même « *communitas agonique*²⁰ » :

¹⁴ Carolle GAGNON, « Nouvelles sociétés, nouveaux mythes? », *Philosophiques*, vol. XXI, n° 2 (automne 1994), p. 481.

¹⁵ René ÉTIEMBLE, *Le mythe de Rimbaud : Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1952. Ce que nous affirmons a d'abord été remarqué par Pascal Brissette, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶ Jean LAROSE, *Le mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, « Prose exacte », 1981.

¹⁷ Nous soulignons le caractère problématique de cette épithète.

¹⁸ Jean LAROSE, *op. cit.*, p. 31-32.

¹⁹ Jacques BRAULT, « Mon ami Nelligan », dans *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1994 [1975], p. 121-127.

²⁰ Frédérique BERNIER, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Québec, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 52.

Qu'un poète sombre dans la schizophrénie à l'âge de vingt ans, et que du naufrage ne subsiste plus qu'une épave portée par les eaux troubles du délire, en voilà bien assez pour que nous fassions de ses poèmes une lecture récurrente. Ce bloc opaque, ce temps figé, ces quarante années de maladie mentale, cette existence invécue, tout cela fait tache sur la page où nous essayons d'écrire l'histoire. Incapables de pénétrer directement ce noyau de non-sens, nous décidons d'en voir la signification dans ce qui a précédé sa formation. Mais il se trouve qu'alors nous avons affaire d'une part à une courte biographie — celle d'un enfant, d'un adolescent qui ne devint jamais un homme — et d'autre part à des textes rédigés dans le goût d'un amateur de littérature parnassienne et symboliste²¹.

Indéniablement, le mythe exige du lecteur une certaine résistance — le *bios* et les affects étant presque inséparables de l'œuvre pour la critique nelliganienne. En ce sens, Brault évoque certains dangers menaçant l'analyse; soulignant par là l'expérience aporétique du commentaire. En effet, d'une part, la « tentation est forte²² » de faire une lecture prophétique et prospective de l'œuvre du poète. D'ailleurs, peu de critiques y échappent, Luc Lacourcière notamment qui lit dans *Le Vaisseau d'Or* « le pressentiment [du] naufrage²³ » de Nelligan. D'autre part, la psychanalyse peut servir d'instrument d'interprétation du poème. Une telle lecture suppose d'analyser le texte (alors pourvu d'un double sens : manifeste/latent) comme s'il s'agissait d'un symptôme, d'un retour du refoulé, assumant diverses fonctions (compensatoire, cathartique, ...). Conservant au poème sa part d'indicible, Brault — en ce qu'il accompagne plutôt qu'il n'interprète, qu'il privilégie l'effacement à la « monumentalisation » — apparaît comme le lecteur idéal de Nelligan. Ainsi il écrit, dans une note marginale :

Hors de l'histoire, cette science des traces qui n'ont pas de but et pourtant un sens; hors de l'histoire, en marge des contingences, non plus hantée par la compétition et la nécessité, mais par l'unique courage de ses aveux. Telle, la poésie de Nelligan, si on ne magnifie pas abusivement sa folie. La maladie du ressassement infini, le décentrement du psychisme, l'infirmité de langage, toute cette blancheur nocturne, ne correspondent guère à un mode d'existence privilégiée. Non. Sa poésie, Nelligan l'a volée à sa folie, juste à temps, juste avant que lui tombe sur les épaules un poids de bûche qui l'a brisé²⁴.

Se méfiant de l'éloquence, de la parole mythifiante, Brault réitère pourtant dans ce texte — au demeurant, empreint de respect et d'humilité — plusieurs *topoi* nelliganiens. Entre autres topiques disséminées, notons celles de la jeunesse, de la clairvoyance, de la fulgurance, de l'abysse de la mélancolie ainsi que la synthèse antagonique de la « mort-vivance » (*N*, 35) — de la « *demourance*²⁵ ». Espaces liminaires, ces lieux participent de ce qui, à notre

²¹ Jacques BRAULT, *op. cit.*, p. 122.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 123.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Jacques DERRIDA, *Demeure — Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, « Incises », 1998, p. 102.

sens, structure tout mythe, c'est-à-dire une indécidabilité crépusculaire (« Je songe à Hölderlin. [...] Je songe aussi au Tasse, décrété fou, emprisonné, je songe à Nerval, à Van Gogh, à Strindberg, à Claude Gauvreau, à des anonymes, dévoyés dans la poésie. Et je resonge à Hölderlin²⁶ »). En tendant vers le silence, Nelligan n'a laissé que peu de traces scripturales. Ainsi, les diverses tentatives de « textualiser » le poète visent parfois à pallier les défaillances de la mémoire, à renverser la dépossession par une appropriation. À l'insoutenable blancheur de la page — lieu d'ouverture et d'accueil — l'on tente d'insuffler une voix par l'écriture. Cependant, chez Brault, les « passages sont innombrables où [il] souligne les rapports qu'entretient la littérature avec l'absence, le silence et l'anonymat²⁷ ». Émouvante, la lecture que fait l'essayiste de Nelligan se place sous le signe de l'« amitié », de la « connivence affectueuse²⁸ » plutôt que de la hiérarchisation mythique, monumentaliste.

« Mort et folie, ces accidents essentiels n'empêcheront pas qu'un poète — si jeune et si rêveur fût-il — perdure, transfiguré en nous, ses lecteurs²⁹ ». Cette métaphore christique de la transfiguration s'avère particulièrement efficace lorsque l'on écrit sur Nelligan. En effet, le mythologue — et plus souvent le mythographe — se font presque hagiographes tant la rhétorique religieuse est sollicitée. Or, l'épisode de la transfiguration, de l'apparition de Jésus dans toute sa magnificence sur le mont Thabor, est considéré par les *croyants* comme un événement historique et un dogme³⁰. Dans le texte de Brault, c'est « en nous, ses lecteurs », qu'est transfiguré le poète. Cela implique à la fois une attitude passive, on le reçoit — pour filer la métaphore sacrée — comme on accueille, dans l'eucharistie, le corps du Christ; mais aussi active car elle implique une ferveur et une spéculation mystique afin que soit opérée l'alchimie du corps en corps mythique. Dans toute étude sur l'intégration du mythe à l'histoire littéraire, cette métaphore de la transfiguration acquiert une dimension heuristique.

Le mythe de Nelligan aura connu de nombreuses métamorphoses. En dépit de « dérivations historiques », un certain nombre de lieux, de biographèmes, reviennent systématiquement dans les textes consacrés au poète : Nelligan naît à Montréal en 1879 d'un père irlandais et d'une mère canadienne-française; il emporte un vif succès suite à la lecture de *La Romance du vin* lors de la quatrième séance publique de l'École littéraire de Montréal; il est déclaré fou; il meurt à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu. Ainsi réduit aux mythes qui en sont le subjectile, le mythe ne peut encore être désigné comme tel. Véritable artéfact, c'est lorsqu'il est investi par des discours qu'il

²⁶ Jacques BRAULT, *op. cit.*, p. 121.

²⁷ Frédérique BERNIER, *op. cit.*, p. 57.

²⁸ Jacques BRAULT, *op. cit.*, p. 121.

²⁹ *Ibid.*, p. 124.

³⁰ Ainsi, le champ de l'histoire est-il transcendé afin d'accéder à celui de la foi.

accède vraiment au statut de mythe — avec tout ce que cela implique d'artificiel.

En 1902, Louis Dantin écrit : « ÉMILE NELLIGAN est mort³¹ ». À la fois soupir, attrition et verdict, cette sentence a valeur d'axiome. Pourtant, la mort à laquelle le critique fait allusion n'est pas empirique, effective; Nelligan ne devant mourir réellement qu'en 1941. De fait, elle métonymise le gouffre de la « névrose ». Depuis l'abîme de la survivance, Dantin prévoit ainsi les contestations et les désaveux :

Peu importe que les yeux de notre ami ne soient pas éteints, que le cœur batte encore les pulsations de la vie psychique, l'âme qui nous charmait par sa mystique étrangeté, le cerveau où germait sans culture une flore de poésie puissante et rare, le cœur naïf et bon sous des dehors blasés, tout ce que Nelligan était pour nous, en somme, et tout ce que nous aimions en lui, tout cela n'est plus. La Névrose, cette divinité farouche qui donne la mort avec le génie a tout consumé, tout emporté. Enfant gâté de ses dons, le pauvre poète est devenu sa victime³².

Interruption irréversible, la mort est sans possibilité de retour. Dès lors, à l'épreuve de la perte succède la parole mythifiante. En prononçant le décès de Nelligan, le critique renverse le caractère négatif habituellement dévolu à la folie — conséquence tragique, pour l'ecclésiastique, du génie. En effet, ce dernier déconstruit les oppositions traditionnelles génie/ folie, vie/ mort. Menaçant sans cesse d'entraver son propre système de règles logiques, le texte de Dantin demeure remarquablement cohérent. Cependant, le mouvement des antonymes ne représente qu'une simple « transvaluation », obtenue à force de subtilités dialectiques : « Folie, poésie : ces deux lunatismes n'en feraient-ils qu'un ?³³ », interroge le critique. Si Nelligan a été « consumé » par la « Névrose³⁴ », son étoile brille désormais, incandescente — entre celles de Baudelaire et de Maupassant — dans la pléiade des génies morts aliénés. Comme Rimbaud, il incarne la malédiction du poète. Dans la préface de Dantin, Nelligan apparaît, si l'on emprunte à la typologie de Paul Bénichou, comme un mage romantique, « accompagnateurs et guides spirituels de l'humanité moderne³⁵ ». Le poète du XIX^e siècle est dans un état de dérégulation, il en est de même pour Nelligan, ce qui a précipité sa chute dans la fosse de la folie, de la mort — ce qui est, pour ainsi dire, la même chose dans l'hommage de Dantin.

³¹ Louis DANTIN, « Emile Nelligan » [préface], dans *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, sans éd., 1932 (3^e éd.), p. I-XXXVIII. Ce texte a d'abord paru dans *Les Débats*, n^{os} 143-149 (août-septembre 1902). Pour un commentaire plus ample sur le texte de Dantin, nous renvoyons à la lecture patiente qu'en a fait Pascal Brissette, (*N*, 35-69), à laquelle nous sommes très redevables.

³² Louis DANTIN, *op. cit.*, p. I. Comme tout discours mythifiant, cette célébration — fabrication posthume — est aussi une mise à mort : le critique s'empare de Nelligan. Dans cet extrait, on retrouve notamment les *topoi* de la nature, de la jeunesse, de l'innéisme et du « poète victime ».

³³ *Ibid.*, p. I.

³⁴ La folie de Nelligan a souvent été expliquée comme étant le fait de sa double ascendance, de sa « bisanguinité ». À ce sujet, voir Pascal Brissette, (*N*, 68).

³⁵ Paul BÉNICHOU, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988, p. 12.

Transfiguré, il est un « déshérité sublime³⁶ ». Le critique recourt d'ailleurs à plusieurs poncifs romantiques, qu'il articule en termes métaphysiques, afin d'esquisser le portrait du poète : l'art transcende la matière, le prosaïque, et Nelligan, se situant du côté du premier terme, devient figure ontologique de la pureté. Déifié³⁷ par le préfacier, qui procède à la mise en texte de son apparence, le poète est érigé en statue, en œuvre d'art. Polysémique, le corps de Nelligan reflète son intériorité, dans la plus transparente des adéquations :

Une vraie physionomie d'esthète; une tête d'Apollon rêveur et tourmenté, où la pâleur accentuait le trait net, taillé comme au ciseau dans un marbre. Des yeux très noirs, très intelligents, où rutilait l'enthousiasme; et des cheveux, oh des cheveux à faire rêver, dressants superbement leur broussaille d'ébène, capricieuse et massive, avec des airs de crinière et d'auréole.[...]

Le caractère de Nelligan cadrerait bien avec cet extérieur à la fois sympathique et fantasque³⁸.

Autre comparaison mythologique, Pascal Brissette signale très justement le réseau sémantique « Nelligan/Hermès » utilisé dans la construction dantinienne du sujet poétique. Ce syncrétisme se justifie par la récurrence de certains *topoi* « que sont la précocité de Nelligan, sa fulgurance, sa capacité de prédire l'avenir et son don musical » (N, 58). Génie de la musique qui, on le sait, revient sans cesse dans les commentaires portant sur l'œuvre de cet épigone de Verlaine. Preuve supplémentaire de la justesse de cette intuition, d'autres analogies peuvent s'ajouter à celles repérées par Brissette : les seuls mythes où Hermès joue un véritable rôle sont ceux de l'enfance et, pour plusieurs mythologues, il est simplement l'interprète de la volonté divine.

Sacralisées depuis lors, la figure et l'œuvre nelliganiennes feront dorénavant l'objet de cultes. Cette alliance de la littérature à la religion sera scellée dans l'œuvre de Réjean Ducharme : « Une telle confusion du littéraire et du religieux indique [...] à quel point, chez Ducharme, l'idéalisation de la littérature demeure malgré les signes contraires de la dévaluation ironique³⁹ ». Récités par Constance Chlore, les vers de Nelligan atteignent, pour une Bérénice éprise d'absolu, la beauté apaisante d'un psaume :

Elle est amoureuse folle de Nelligan, d'Émile, *le poète devenu fou à l'âge de devenir adulte*, le poète qui s'enfermait la nuit dans les églises pour crier ses poèmes à la Vierge Marie. Ces poèmes qu'elle me lit comme à une reine, ce sont

³⁶ Nous empruntons cette belle expression à Pascal Brissette (N, p. 114).

³⁷ Cette déification n'est que physique, le rapport de Dantin à Nelligan n'en étant pas un de pure émulation, d'admiration sans réserve et ambiguïté.

³⁸ Louis DANTIN, *op. cit.*, p. IV-V.

³⁹ Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, « Nouvelles Études québécoises », 2001, p. 49.

les mêmes que dame Ruby me faisait apprendre par cœur quand elle était en rut contre moi, mais ils sont tout autres⁴⁰.

Dans les premiers romans de Ducharme, Nelligan incarne à la fois l'ingénuité et la marginalité. L'image du poète évanoui au crépuscule de l'enfance — figé dans le cliché⁴¹ mythique de Laprés et Lavergne —, sera convoqué par Ducharme dans *Le nez qui voque*⁴². Largement diffusé, ce portrait aura été d'une grande importance dans la constitution du mythe de Nelligan. Chez Ducharme comme chez Dantin, le physique du poète semble être dans une relation de *mimesis* avec sa poésie; corroborant ainsi l'hypothèse de Barthes affirmant que ce qui permet au lecteur de fréquenter le mythe en toute innocence est « qu'il ne voit pas en lui un système sémiologique, mais un système inductif : là où il n'y a qu'une équivalence, il voit une sorte de procès causal : le signifiant et le signifié ont, à ses yeux, des rapports de nature⁴³ ». Dans *Le nez qui voque*, le visage juvénile de Nelligan est l'homologue de ses poèmes :

Nous voyions notre ami le poète pour la première fois, nous risquions de ne plus jamais le revoir : nous n'avons pas hésité; *nous l'avons emmené ici de force et nous l'avons fixé avec des clous*. Châteaugué le trouve beau [...]; il est tout à fait comme nous l'imaginions : c'est cela qui nous a le plus frappés quand nous l'avons rencontré entre deux pages⁴⁴.

Cet extrait, qui n'est pas « sans évoquer la passion du Christ⁴⁵ », témoigne du désir ardent des protagonistes de s'approprier « tout ce que signifie pour les personnages la poésie de Nelligan, à savoir : l'adolescence, la pureté, la beauté » (N, 116). Sacrifié par la société, mort pour s'en isoler, le poète est exhumé de façon scripturaire. Dans *La prose de Rimbaud*, Gilles Marcotte écrit : « L'écrivain, le poète même, est celui qui connaît le monde sur le mode de la lecture et de la réécriture⁴⁶ ». Ce postulat de Marcotte, convoqué par Laurent Mailhot en introduction au texte « Nelligan *revisited* », est implicitement réitéré en conclusion : « Émile Nelligan est récrit par Réjean Ducharme, qui néglige les points d'exclamation et interpole : "Mon cœur est consumé de givre". L'âge de la lecture-écriture atteint alors son sommet. Le nom et le texte de Nelligan sont contre-signés⁴⁷ ». Offrande oblique, la contresignature — confirmant l'importance symbolique de l'objet envers lequel on s'engage —

⁴⁰ Réjean DUCHARME, *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982 [1966], p. 203; nous soulignons.

⁴¹ Concevant le langage de façon « générique », Barthes considère que la photographie est un discours, une parole.

⁴² Réjean DUCHARME, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁴ Cité par Pascal BRISSETTE, (N, 115-116); c'est nous qui soulignons.

⁴⁵ Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶ Gilles MARCOTTE, *La prose de Rimbaud*, 1983; cité par Laurent MAILHOT, « Nelligan *revisited* », dans *Ouvrir le livre : essais*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1992, p. 61.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

participe du processus mythifiant et pose une difficulté surrogatoire à son intégration à l'histoire littéraire.

Après Dantin, la parole panégyriste aura sans cesse été relayée. Toutefois, dans une étude où arguments psychanalytiques (introjection/incorporation) et déconstructivistes sont convoqués, Jean Larose dénonce le caractère fabulateur de la critique dantinienne et s'élève contre la « mythenreprise⁴⁸ » nelliganienne. Paru en 1981, *Le mythe de Nelligan*⁴⁹ fait dialoguer l'échec référendaire avec la « chute » du poète. Cependant, la réflexion autour de la topique même de mythe constitue la véritable contribution de Larose à la diégèse du récit *Nelligan*.

Car depuis Larose, il est presque impossible de dire ce nom, « Nelligan⁵⁰ », sans faire référence au mythe. En atteste l'exemple du livre *La littérature québécoise*⁵¹ de Laurent Mailhot : « Plus encore que Crémazie, Saint-Denys Garneau ou Claude Gauvreau, Nelligan incarne le mythe du poète maudit, de l'ange noir, du prince dans la ville⁵² ». Le texte consacré au poète rassemble un nombre important de lieux communs nelliganiens — parfois réunis sous forme d'oxymores⁵³ — parmi lesquels se trouvent : le romantisme, la jeunesse, l'iconographie, la double ascendance, la musicalité, le destin rimbaldien, le naufrage, la folie et la nature. D'aucuns pourraient s'étonner de constater à quel point, dans cet ouvrage à vocation littéraire, le critique oblitère le texte. Dans un colloque voué à la mémoire du poète cinquante ans après sa mort, Gaston Miron affirmait, à propos des entreprises de démythification : « Il a résisté à tout! Cela veut dire que l'œuvre est forte⁵⁴ ». L'œuvre à laquelle Miron fait référence ne tient peut-être pas uniquement aux poèmes. En effet, plusieurs ont laissé à la postérité des écrits tout aussi, sinon plus importants, sans pour autant être mythifiés. Différence significative, l'objet Nelligan peut être abordé comme une « œuvre », au sens attribué par Umberto Eco, c'est-à-dire :

[...] un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent, la succession des interprétations, l'évolution des perspectives. [...] [Les] poétiques de l'œuvre ouverte, [...] sont le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives⁵⁵.

⁴⁸ Nous empruntons ce néologisme à Pascal BRISSETTE, (N, 129).

⁴⁹ Pour une belle et patiente analyse de cet essai, voir Pascal BRISSETTE, (N, 125-137). Ce que nous disons de Larose a été analysé plus amplement par lui.

⁵⁰ Le nom, et ses récits virtuels, compte également dans la constitution du mythe.

⁵¹ Laurent MAILHOT, *La littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, « Essai », 1997.

⁵² *Ibid.*, p. 66.

⁵³ Nous pourrions affirmer que l'oxymore — admettant les contradictions et réconciliant les contraires — est la figure rhétorique emblématique du mythe.

⁵⁴ Intervention de Gaston Miron, « Discussion/Cinquième séance », *Émile Nelligan (1879-1941) : Cinquante ans après sa mort*, 1993; cité par Pascal BRISSETTE, (N, 18).

⁵⁵ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points », 1999 [1962]; [1965, traduction française], p. 10-11. Eco, en accord avec les esthétiques qui lui sont alors contemporaines, écrit aussi que « l'œuvre d'art

Si l'on considère le mythe comme une « œuvre ouverte », son inclusion à l'histoire littéraire pose problème : doit-on le lire comme tel, s'en distancier ou encore le négliger ce qui, selon l'acception étymologique de ce dernier verbe, signifierait de ne le pas lire. Chez Mailhot, ce problème trouve une résolution qu'il paraît légitime de questionner. Le mythe y est lu comme le grand œuvre de Nelligan dans lequel est subsumée, sans toutefois être ignorée, son œuvre première, sa poésie.

* * *

Dans la partie que Laurent Mailhot consacre à Hubert Aquin dans *La littérature québécoise*, la vie et les écrits de l'écrivain sont télescopés. Cependant, il est irréfutable que les frontières départageant la biographie de la fiction ont toujours été poreuses chez Aquin. D'ailleurs, dans *Trou de mémoire*, le narrateur divulgue l'architectonique de tout roman :

Oh ! bien sûr, m'objectera-t-on, un romancier a beau imaginer les événements et les personnages les plus invraisemblables, il manipule inévitablement des parcelles de réalité. L'imagination littéraire, on le sait, n'est jamais pure de toute coïncidence avec la réalité. Je le sais mieux que quiconque; et je n'ai pas besoin de posséder par cœur la clé de toutes les constructions romanesques pour savoir que nul écrivain n'invente à partir de rien. Qu'il l'avoue ou non, il ne peut pas faire autrement qu'utiliser des points de départ dans le réel. Et je n'échappe pas à cette loi. [...]

La vérité dépasse peut-être la fiction en cela qu'elle est infiniment plus décevante⁵⁶.

Plus que Nelligan, Aquin a un sentiment aigu des rapports qu'entretiennent l'idiosyncrasie et le texte, l'individualité et la collectivité, le vécu et le mythe. Par exemple, il fait paraître en 1964 un communiqué de presse annonçant qu'il « prend le maquis » — ce qui se révélera être l'un des principaux mythes aquiniens. À la suite de son arrestation et pendant son internement à l'Institut Albert-Prévost, l'écrivain rédige une partie de *Prochain épisode*⁵⁷. Conscient de l'ambiguïté de la taxinomie générique, Aquin fait inscrire « roman » sur son œuvre pour éviter qu'elle ne soit lue comme un récit ou une autobiographie vaguement fictive. Ce faisant, les pistes qu'il a lui-même tracées sont altérées. Même du temps où il était toujours en vie, le « personnage » était investi d'une charge intertextuelle. Signalons, à cet effet, l'équation posée comme titre d'un article de Normand Cloutier paru en 1966 : « James Bond + Balzac + Stirling Moss + ... = Hubert Aquin⁵⁸ ». Gaston Miron le considère comme « l'écrivain qui

est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant », *op. cit.*, p. 9. Nous pourrions dire la même chose du mythe.

⁵⁶ Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], p. 140.

⁵⁷ Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1965].

⁵⁸ Normand CLOUTIER, « James Bond + Balzac + Stirling Moss + ... = Hubert Aquin », *Magazine Maclean*, vol. VI, n° 9 (septembre 1966), p. 41.

a le plus marqué le psychisme des années 1965-1970⁵⁹ » et Guylaine Massoutre souligne son caractère emblématique :

Hubert Aquin signe une époque, d'environ vingt-cinq ans, indissociable de la génération de *Liberté* et de tous les lieux de la création québécoise. Dans cette période où la nation québécoise s'affirme, Aquin *incarne les forces du changement* : il leur prête sa voix et sa parole et s'efforce d'en proposer de pertinentes analyses⁶⁰.

Comme l'œuvre de Nelligan — dans laquelle certains ont vu l'accès du Canada français à la modernité poétique —, le *Prochain épisode* d'Aquin marque un seuil. En effet, il a été accueilli comme le « premier grand roman québécois⁶¹ » et Raymond Barbeau écrira même qu'il est « [n]otre premier prix Nobel⁶² ».

Le suicide de l'écrivain, le 15 mars 1977, provoque une transmutation; faisant de lui « une figure exemplaire de la “quête interrompue”, du “décollement” tragique de la réalité quotidienne⁶³ ». Depuis lors, les lectures de l'œuvre, les biographies ainsi que les thèses se multiplient et le processus mythifiant, réellement entamé, évolue. Son suicide sera réécrit, contresigné, notamment dans le roman *Ça va aller* (Leméac, 2002) de Catherine Mavrikakis — où divers mythes sont d'ailleurs convoqués. Cependant, l'ouvrage le plus étonnant, le plus étrange articulé autour de cet événement tragique demeure sans conteste *Signé Hubert Aquin : enquête autour du suicide d'un écrivain*⁶⁴ d'Andrée Yanacopoulo et Gordon Sheppard — dans lequel sont consignées lettres, paroles et photos. Depuis le 22 mars 1977 jusqu'en décembre de la même année, la compagne d'Aquin a accordé au cinéaste une douzaine d'heures d'entrevues. Extrêmement rigoureux, le témoignage de Yanacopoulo relate plus particulièrement les trois années précédant la mort de l'écrivain.

À l'égal de ses romans, Sheppard postule que le suicide⁶⁵ d'Hubert Aquin est une « œuvre », voire « son plus violent chef-d'œuvre⁶⁶ ». Sa lecture incite à croire que les obsessions du trépassé se seront cristallisées dans ce geste —

⁵⁹ Cité par Guylaine MASSOUTRE, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 8.

⁶⁰ Guylaine MASSOUTRE, *op. cit.*, p. 8; nous soulignons.

⁶¹ Cité par Jacques ALLARD, « Présentation », dans *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. LXVII.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁴ Gordon SHEPPARD et Andrée YANACOPOULO, *Signé Hubert Aquin : enquête autour du suicide d'un écrivain*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2002; Boréal, « Boréal express », 1985.

⁶⁵ Dantin, dans une volonté de légitimation symbolique, rapprochait Nelligan d'écrivains atteints de maladie mentale. De même Sheppard, en épigraphe, fait l'épithète de la société littéraire des suicidés (dans laquelle se côtoient écrivains, penseurs, personnages de fiction, ...). Sont notamment recensés dans ce registre obituaire : Ajax, Emma Bovary, Juliette Capulet, Paul Celan, Diogène, Sylvain Garneau, Ernest Hemingway, Judas Iscariote, Lucrèce, Vladimir Maïakovski, Jan Palach, Sylvia Plath, Ophélie, Socrate et Virginia Woolf.

⁶⁶ Michel BIRON, « Hubert Aquin ou le suicide comme œuvre d'art », *Le Devoir*, 1^{er} et 2 novembre 2003, p. F3.

dénouement paroxystique. En dépit du fait que, dans le cadre d'une « enquête », ne sont généralement retenus que les éléments factuels, Sheppard cite en introduction cet extrait de *Prochain épisode* dont l'inquiétude résonne dans la vie d'Aquin :

Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire. Depuis l'âge de quinze ans, je n'ai pas cessé de vouloir un beau suicide [...] Me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission⁶⁷.

Cette composition contrapuntique, réitérée dans chacun des chapitres, structure le livre car pour « l'enquêteur », comme pour plusieurs lecteurs, la biographie et l'œuvre d'Aquin sont inextricables.

Décrypter le mythe, comme le protagoniste de *Prochain épisode* tente de déchiffrer le cryptogramme, telle semble être la visée de Sheppard. Certes, Aquin n'est pas étranger à l'existence posthume qui lui est dévolue. Il a lu *L'œuvre ouverte* d'Eco, à laquelle il fait souvent référence, et son suicide peut être interprété comme tel⁶⁸. Aussi, Jacques Godbout et Gaston Miron ont tour à tour prétendu que la mort de l'écrivain constituait sa dernière œuvre. Cependant, nul n'a sémantisé cette interruption autant que Sheppard. Aquin, qui s'est suicidé dans un lieu tout à fait nabokovien — écrivain pour lequel il a sans cesse réaffirmé son admiration —, a très méthodiquement orchestré sa mort. Ainsi, dans l'enquête de Sheppard, chaque élément acquiert un sens⁶⁹.

⁶⁷ Cité par Gordon SHEPPARD, *op. cit.*, p. 17. Pascal Brissette écrit que, dans les années soixante, « Nelligan, sujet-nation, confère au récit collectif une légitimité transcendante. Cette société, qui aspire à la laïcité, transfère sur ses idoles son trop-plein religieux. On *croit* à la révolution des mentalités qui s'effectue. Et Nelligan, son récit, son expérience sont élevés au pinacle parce qu'ils autorisent la transformation sociale qui s'opère », (*N*, 107). Pour plusieurs commentateurs, le destin de Nelligan métonymise celui du Québec; chez Larose, par exemple, il explique la défaite référendaire. De même, « [s]ymbole fracturé de la révolution », Aquin peut être intégré au Grand récit du Québec des années soixante (« révolutionnaire » aspirant à la libération, grand écrivain dans une institution à la recherche de fondements, etc.). Cependant, il aura connu un destin mortifère. Or, le mythe permet la médiation des contraires. Dès lors, Aquin (figure d'échec psychologique/de réussite littéraire) peut tour à tour être célébré ou dévalué. Contraints par l'espace imparti, nous ne pouvons donner à cet aspect l'ampleur qu'il mérite. Cependant, nous tenions à souligner les possibilités analogiques des deux auteurs étudiés avec la « Nation ». Sur Nelligan à ce sujet, voir Brissette et Larose, (*op. cit.*).

⁶⁸ Jusqu'à un certain point qu'il ne faut toutefois pas outrepasser.

⁶⁹ Une série d'exemples confirme cette assertion. Premièrement, Villa Maria (dans les jardins duquel Aquin s'est suicidé) fait référence, par l'onomastique, à la « Mère » ainsi qu'à la Vierge et, plus concrètement, à son ancienne femme qui avait fréquenté ce couvent. Selon Sheppard, Aquin craignait « la Femme » et son suicide était la conséquence de cette hantise. Deuxièmement, son passeport était la seule pièce d'identité retrouvée sur les lieux de sa mort : Yanacopoulo et Sheppard y voient une allusion à « Profession écrivain ». Troisièmement Aquin, qui s'était toujours défendu de ressembler puis de finir comme son père, se suicide avec le fusil que lui a légué ce dernier. Finalement, les policiers avaient retrouvé quatre-vingt-dix-neuf sous dans les poches d'Aquin. Puisant à l'ésotérisme, à la numérologie, à la psychanalyse et à la biographie, Sheppard décèle un nombre abracadabrant de significations à ce chiffre (qu'Aquin connaissait supposément puisque fasciné par les nombres). Mentionnons entre autres exemples : Jacques Languirand l'a informé que, dans la philosophie ésotérique, le chiffre « 99 » signifie « Ainsi soit-il », « Amen », « Fin de cycle »; Sheppard trouve à son tour plusieurs sens au chiffre « 9 » : âge de son fils Emmanuel; âge de son

Si la surinterprétation est le risque de la mythification, le délire interprétatif est le symptôme de la mystification. Dans « Qui a suicidé Hubert Aquin? », Gilles Marcotte congédie la lecture de Sheppard qui « courte et chargée de clichés romantiques, n'emporte pas l'adhésion⁷⁰ ». Par contre, dans le journal d'Aquin, le mot « mythe » intervient de façon répétée et il semble clair que — se distinguant ainsi de Nelligan — le romancier avait prévu une grande part de sa postérité. D'une certaine manière, le processus mythifiant, corollaire de son suicide, peut s'entrevoir sous l'angle de l'anamorphose. Ce procédé baroque — auquel a recouru Aquin dans *Trou de mémoire* — s'appréhende comme « métaphore de la lecture puisqu'elle implique la création du sens⁷¹ », exigeant une participation active du lecteur : « Or, le regard posé sur la décomposition des formes et du sens — le regard du lecteur qui cherche la vérité du roman — découvre qu'en dernière analyse le processus anamorphotique ne fait que dramatiser l'incohérence inscrite à tous les niveaux [...]»⁷². Telle est, nous semble-t-il, la dynamique de captation du mythe.

L'émergence du mythe de l'écrivain a été facilitée par la présence d'Andrée Yanacopoulo qui — tout à la fois témoin et légataire — a permis le dévoilement de plusieurs documents et généreusement participé à l'édition critique de l'œuvre à la Bibliothèque québécoise. Comme le souligne Michel Biron, la « conviction » de Yanacopoulo — ayant accompagné l'écrivain jusqu'à sa fin — reste « sans appel et force le respect. Ce personnage de la conjointe n'est d'ailleurs pas moins fascinant que celui d'Aquin⁷³ ». Sheppard considère que ce suicide était un « acte d'immolation⁷⁴ » dont la compagne était « le catalyseur, la gâchette⁷⁵ ». Que la présence de Yanacopoulo augmente à la charge mythique du geste, nul ne peut le nier. *Signé Hubert Aquin* aura également eu pour elle valeur d'œuvre testimoniale. Or, l'unicité de l'expérience du témoin suppose de croire ce dernier sur parole :

Par conséquent la possibilité de la fiction littéraire hante, comme sa propre possibilité, le témoignage dit véridique, responsable, sérieux, réel. Cette hantise est peut-être le lieu de la *passion*⁷⁶ même, le lieu passionnel de l'écriture littéraire comme projet de tout dire — et partout où elle est auto-biographique, c'est-à-dire partout, et partout autobio-thanatographique⁷⁷.

filis Philippe lorsqu'il a quitté le premier domicile conjugal; âge d'Aquin lors de la naissance de son frère Richard.

⁷⁰ Gilles MARCOTTE, « Qui a suicidé Hubert Aquin? », *L'Actualité*, vol. X, n° 9 (septembre 1985), p. 113.

⁷¹ Janet M. PATERSON et Marilyn RANDALL, « Présentation », dans *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. XLI.

⁷² *Ibid.* Nous avons tronqué cette affirmation que les préfacières appliquaient à *Trou de mémoire* afin de démontrer la ressemblance entre le regard posé sur ce roman et celui jeté sur l'objet mythique.

⁷³ Michel BIRON, *op. cit.*, p. F3. Compte rendu de *HA! A Self Murder Mystery* (McGill-Queen's University Press, 2003) un livre de Sheppard faisant suite à *Signé Hubert Aquin*.

⁷⁴ Gordon SHEPPARD, *op. cit.*, p. 413.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Nous soulignons.

⁷⁷ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 94.

Les notions de legs, de responsabilité et de transmission inhérentes à la parole survivante exacerbent les tensions entre témoignage et fiction — laquelle, ainsi que le mensonge, le calcul et le parjure, se profile partout, toujours; invalidant par le fait même la prétention augustinienne de « Vérité ». Témoin attestant le testament du testateur, Yanacopoulo engage — responsabilité immense — sa parole à celle du disparu.

* * *

Le témoignage du tiers constitue une signature indispensable, irremplaçable. Phénoménalement, Nelligan n'est pas décédé lorsque Dantin écrit sa préface mais mis à mort de façon figurée. Dans son « éloge funèbre », rituel ostentatoire, le critique déclare : « Je viens offrir à ce cher défunt mon hommage posthume. [...] Je voudrais rendre à Nelligan cet humble service, *absolument désintéressé*⁷⁸ puisqu'il s'adresse à un mort, et qui est, avant tout, une justice tardive⁷⁹ ». Ayant assisté au triomphe de Nelligan au Château Ramezay, Dantin implore ses contemporains : « Nous qui survivons à son infortune, ne pourrions-nous recueillir quelques-uns au moins de ces pauvres oiseaux perdus? L'œuvre de Nelligan est inédite, ou dispersée dans les pages des journaux lointains; il serait digne d'un ami des lettres de la sauver de l'oubli définitif⁸⁰ ». Rassemblant les poèmes de Nelligan, Dantin répond lui-même à l'appel qu'il avait lancé. Sous sa plume, le poète est mort et, en cela, a accédé à l'immortalité.

Hospitalièrement archivistique, la parole testimoniale — liée aux questions de l'amitié, de l'amour, du don, de la confiance et du secret — semble condition *sine qua non* de l'apparition du mythe littéraire. Cette voix sera prolongée par celle de qui lira le mythe. Cependant, elle s'en différencie dans la mesure où cette seconde parole est substituable, réduplicative — trouvant là sa promesse d'éternité. Idéalement, dans l'histoire littéraire, l'intégration du mythe s'effectuerait modestement, selon le mouvement du palimpseste : le texte le plus important demeurant celui des œuvres même si, en filigrane, en mémoire, le mythe peut et doit rester lisible.

Marie-Joëlle St-Louis Savoie

⁷⁸ Nous soulignons, pour mieux la mettre en doute, cette prétention de Dantin.

⁷⁹ Louis DANTIN, *op. cit.*, p. III-IV.

⁸⁰ *Ibid.*, p. XXXV.