

ABSTRACT

If a number of critical works have found traces of the Baroque diffused in the novels of Québécois writer Hubert Aquin, it is due in part to the consciousness and the pronounced interest that Aquin had for this aesthetic. But what characterizes this aesthetic, and how are we able to apply it to works written almost five centuries after the Baroque period? More precisely, how does it manifest itself in Aquin's *L'Invention de la mort*, and finally, what is the effect of reading the novel through this particular lens?

This study examines the manner in which *L'Invention de la mort*, once analyzed through a Baroque prism, functions as a mirror that on the one hand reflects the psychological states of the characters - in particular the duality of intentions and the internal rupture that plagues them - and on the other, evokes tension in the hopes that the reader, too, becomes divided.

L'ESTHÉTIQUE BAROQUE ET L'ÊTRE BRISÉ

Sanam Nader-Esfahani

A thesis presented to the faculty of Mount Holyoke College
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Bachelor of Arts with High Honors

May 2009

Department of Romance Languages and Literatures

Under the direction of Francis Guévremont

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu Francis Guévremont de son soutien et de ses critiques constructives, sans oublier les conversations au cours de ces quatre années. Ce projet n'est qu'un des innombrables exemples de comment ces échanges m'ont enrichie.

J'adresse mes remerciements aux professeurs qui m'ont fait l'honneur de participer à mon comité de soutenance : Ombretta Frau, de son assistance et de son énergie positive ; Elissa Gelfand, de son encouragement et de sa compassion ; Nadia Margolis de son enthousiasme pour mon projet. Je suis également reconnaissante au professeur John Varriano de ses suggestions à propos de l'art baroque.

Pour leur présence et leur encouragement, je remercie Mary Fanelli et le département de français, et j'exprime ma gratitude à la professeur Claudia Chierichini pour sa sagesse et son écoute.

Un très grand merci à mes amies, Miriam Brizio, Laila Buligina, Anne-Catherine Heuzé, Anna Mester, Camille Moreau, Catherine Nguyen, Marcia Schenck, Alice Têtu et Duong Tran, pour leur excellente compagnie, leur encouragement, leurs conseils et, pour celles qui m'ont lue, leur regard critique.

Et ma profonde gratitude à ma famille pour son immense soutien, et à Karine qui était là dès le début et qui a parcouru ce chemin avec moi à distance.

TABLE DE MATIÈRES

I.	Introduction...	5
	i. Le baroque	6
	ii. Le baroque et l'être brisé.....	13
II.	<i>L'Invention de la mort</i> et l'œuvre à deux extases.....	17
	i. Avant que tout n'éclate : séquences i – xii.....	19
	ii. La première extase de l'œuvre : séquences xiii – xv.....	34
	iii. La dissolution du moi et de la parole : séquences xvi – xxiv	43
	iv. La deuxième extase de l'œuvre : séquence xxv	51
III.	Conclusion	57
IV.	Bibliographie	61
	i. Ouvrages cités	61
	ii. Ouvrages consultés	62

INTRODUCTION

« Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit baroque [...] ne sait pas ce qu'il veut. Il veut, en même temps, le pour et le contre ».

- Eugenio D'Ors, *Du Baroque*¹

Si de nombreux ouvrages critiques rapprochent le style de Hubert Aquin du Baroque², c'est dû en partie à la conscience et au goût prononcé que l'écrivain québécois avait pour cette esthétique³. Un lecteur reconnaîtra chez lui une écriture bipolaire et convulsive, une écriture à points de vue multiples et souvent contradictoires, et par ailleurs, une écriture qui fait tout pour dissimuler une certaine réalité. Mais qu'est-ce qui caractérise cette esthétique, et comment pourrions-nous l'appliquer aux œuvres écrites presque cinq siècles après la période baroque ? Plus précisément, comment se manifeste-t-elle dans *L'Invention de la mort* d'Aquin ? Et finalement, cette sensibilité baroque, comment influence-t-elle notre lecture du roman ?

¹ Eugenio D'ORS, *Du Baroque*, traduction d'Agathe Rouardt -Valéry, Paris, NRF, 1936, p. 33.

² Pour les notes sur Aquin, consulter l'« Introduction » de Manon DUMAIS (Hubert AQUIN, *L'Invention de la mort*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001), en particulier les pages xxiv et xxx, et Patricia SMART, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 10 - 14.

³ Cf. « Notes de cours » dans l'« Appendice I », (Hubert AQUIN, *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 201-245).

LE BAROQUE

L'esthétique baroque dans l'art et l'architecture

Nous associons au Baroque l'art et l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles qui rompent avec la nature harmonieuse de la Renaissance⁴ et qui installent à sa place une esthétique de tension et de malaise. Aussi, à la différence de la simplicité et de la stabilité de la Renaissance, le Baroque est-il marqué par l'ambivalence et l'inconstance.

L'ambivalence se voit à travers « des articulations délibérément déformées ou voilées, pour faire place à un système décoratif qui a tout envahi ; un réseau d'apparences mouvantes substitué à la structure réelle de l'édifice, qui semble transformé en une sorte de palais fantastique, de grotte changeante et illusoire, à mi-chemin entre ciel et terre⁵ ». Ce dualisme qui caractérise le Baroque s'établit, donc, de manières différentes. D'un côté, l'édifice extérieur ne dévoile rien de l'intérieur⁶ : au-delà du visible se cache toute une autre dimension. D'un autre

⁴ Bien que le Baroque se soit diffusé dans plusieurs pays européens et qu'il se soit manifesté de façon différente dans chaque pays, on favorise ici les caractéristiques décrites par Heinrich Wölfflin, critique d'art suisse, à qui plusieurs critiques littéraires font référence afin d'explicitier, à leur tour, les caractéristiques du baroque littéraire. Pour Wölfflin, le Baroque italien, et plus précisément, le Baroque romain en est la manifestation typique. Pour des explications plus détaillées, voir WÖLFFLIN, *Baroque and Renaissance*, traduction de Kathrin Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1966, p. 15-16. Pour des références à Wölfflin, voir Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954 ; Marcel RAYMOND, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, Librairie José Corti, 1955, p. 25-28 ; Eugenio D'ORS, *op. cit.*, p. 101 ; Claude-Gilbert DUBOIS, *Le Baroque : profondeurs et l'apparence*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 25-32. Cf. aussi Bernard CHEDOZEAU, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989. Dans son introduction, Chedozeau parle du « croissant baroque », les pays où s'est manifestée une certaine esthétique baroque. Il parle également de la nature de cette esthétique dans ces pays (à la page 20, par exemple) ainsi que du décalage entre les baroques artistique et littéraire à la page 21.

⁵ ROUSSET, *op. cit.*, p. 172-173.

⁶ « Au lieu de traduire, la façade se libère pour se clouer à des fonctions qui lui sont propres ; au lieu de s'attacher à mettre en valeur les vérités organiques, le décor se prend à vivre pour lui-

côté, cette dualité est présente dans les intentions multiples, voire contradictoires, « à mi-chemin entre ciel et terre », qui donnent l'impression d'une rupture et créent une certaine tension.

Ce goût pour la tension est développé davantage par la notion d'inconstance. S'il existe dans le Baroque un certain déséquilibre, c'est que celui-ci donne, à son tour, l'illusion du mouvement qui n'est que la représentation d'une fuite ou d'un instant éphémère⁷. Par exemple, au point focal fixe, au centre de la peinture, le Baroque oppose des figures déplacées sur un côté de la toile ; aux formes parfaites et stables, tels un cercle ou des lignes verticales et horizontales, il préfère les objets instables comme l'ellipse, l'obélisque, la spirale, la courbe et la contre-courbe ; sur la symétrie et sur la loi des proportions, il favorise les structures disproportionnées⁸. Ces oppositions mènent à la rupture désirée et créent, comme le propose Wölfflin, « the idea of tenseness [that] was promoted by forms which were *unfulfilled to the point of discomfort*⁹ ».

En plus, les ornements et les décors exagérés¹⁰, ainsi que la superposition

même : ne se bornant plus à exprimer au dehors les articulations intimes de l'édifice, il tend à devenir, de serviteur ou compagnon qu'il était, un maître souverain et il semble concevoir l'ambition extrême de se soumettre la structure qui n'existerait plus que comme support de l'ornement et du décor », *ibid.*, p. 168-169.

⁷ « Éclatement des structures ; évanescence des formes et instabilité des équilibres ; mise en mouvement de l'espace et des lignes, substitution à la structure d'un réseau d'apparences mouvantes, décor et trompe-l'œil ; mobilité générale d'un monde invitant le spectateur lui-même à la mobilité », *ibid.*, p. 173-174.

⁸ Pour des détails sur le manque de symétrie, le déséquilibre, les formes instables, et les structures disproportionnées, voir WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 32, 33, 63, 67. Voir aussi ROUSSET, *op. cit.*, p.166-167.

⁹ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 63. Wölfflin souligne.

¹⁰ « Baroque ceilings are crowded and massive and make us fear that the filling will burst out of the frame », *ibid.*, p. 55-56.

des images¹¹ ou l'effet de lumière qui efface les frontières entre les objets, bouleversent et déstabilisent le spectateur dont l'imagination devient prisonnière de ces formes insaisissables. Les contours deviennent flous, les objets et les figures s'entrelacent et se dissolvent les uns dans les autres¹², provoquant ainsi le regard errant du spectateur¹³. La lumière crée également des effets de *chiaroscuro* et de mise en relief qui donnent de la profondeur et par conséquent, l'impression d'une fuite vers un espace infini¹⁴. Aussi, comme l'œuvre baroque qui fait l'objet de son regard, l'œil et l'imagination du spectateur deviennent-ils des agents dynamiques qui, face à cette « illusion de changement perpétuel¹⁵ », suivent la métamorphose des formes vers l'instable et l'inconnu.

Si le Baroque insiste sur l'interaction du spectateur et de l'œuvre, c'est que cette esthétique, comme le constate Bernard Chedozeau, « veut provoquer un choc dans le cœur du fidèle¹⁶, à l'appel à l'affectivité, aux sens, aux passions¹⁷ ». Le spectateur est nécessairement actif face à la représentation qui s'offre à lui. La mobilité et l'instabilité l'invitent à suivre le trajet de la fuite vers l'infini et à éprouver de manière intense toute la tension qui caractérise l'œuvre baroque :

[The Baroque] gives us not a generally enhanced vitality, but excitement,

¹¹ « Image overlaps image, and it seems as if removing one will only reveal another », *ibid.*, p. 64.

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ L'œil du spectateur est libre de regarder partout : « since he cannot possibly absorb every single thing in the picture, he is left with the impression that it has unlimited potentialities, and his imagination is kept constantly in action, a reaction, of course, intended by the painter », *ibid.*, p. 34.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ « Illusion of constant change », *ibid.*, p. 31.

¹⁶ N'oublions pas que l'art baroque s'est manifesté à l'époque de la Contre-Réforme. À ce sujet, voir par exemple DUBOIS, *op. cit.*, p. 57-59.

¹⁷ CHEDOZEAU, *op. cit.*, p. 15. Voir également les pages 14-19 pour ce qui est de l'insistance du Baroque sur les sens et le rapport du spectacle (ou de l'œuvre d'art) avec le spectateur.

ecstasy, intoxication. Its impact on us is intended to be only momentary, while that of the Renaissance is slower and quieter, but more enduring, making us want to linger for ever in its presence. This momentary impact of baroque is powerful, but soon leaves us with a certain sense of desolation. It does not convey a state of present happiness, but a feeling of anticipation, of something yet to come, of dissatisfaction and restlessness rather than fulfillment. We have no sense of release, but rather of having been drawn into the tension of an emotional condition¹⁸.

Le Baroque met l'accent sur le mouvement et la fuite vers l'infini pour donner l'impression de l'éphémère, et cela fait toute l'intensité du Baroque. C'est ainsi que celui-ci, en tant qu'esthétique d'ambivalence et d'inconstance, de tension et de malaise – et par extension, d'une certaine violence et d'une certaine passion – se diffuse non seulement dans les structures et les détails des objets, mais se manifeste également dans les sujets représentés, tels le mysticisme¹⁹, l'amour et la mort²⁰.

L'esthétique baroque dans la littérature

La transposition des notions d'ambivalence et d'inconstance dans le domaine littéraire se fait grâce au privilège accordé à certains thèmes, formes et figures rhétoriques. Pour reproduire le dualisme, le Baroque littéraire choisit comme instruments préférés l'antithèse, la métaphore et le thème de l'être et du paraître.

Comme le constate Dubois, « l'esthétique de la contradiction interne aboutit à

¹⁸ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ « Le plus souvent la mystique baroque s'ingénie à souligner les rapports qui peuvent exister entre les transes de la chair et de l'âme: l'extase est un prolongement de la volupté qui permet de donner au moi sa pleine réalisation au sein d'un Paradis aux délices ambiguës », DUBOIS, *op.cit.*, p. 73.

²⁰ « La mort, d'autre part, justifiant la vogue du décor funèbre, se joue comme un spectacle théâtral qui fait de la vie un déguisement de la mort et de la mort une figure vivante », ROUSSET, *op. cit.*, p. 183.

privilégier des figures comme l'antithèse interne ou l'oxymoron, qui enserrent dans le minimum d'espace verbal le maximum d'effets psychologiques²¹ ». Le langage, par l'emploi des antithèses et des oxymorons, imite les effets créés par les formes instables en architecture car la juxtaposition des mots ou des images contradictoires suscite une rupture qui mène à la tension et au malaise.

La métaphore aussi évoque la notion d'ambivalence, mais elle le fait de manière tout à fait différente²². De même que la façade d'une structure baroque ne trahit pas son intérieur, la métaphore, à son tour, devient un masque qui obscurcit et qui cache une certaine réalité. Celle-ci « tient à dresser une véritable composition autonome derrière laquelle l'objet se trouve si bien dissimulé qu'il faut le deviner²³ ». Donc, la dualité s'établit entre l'image et ce qu'elle dissimule, ce qui est d'ailleurs directement lié au thème de l'être et du paraître. Comme le suggère Dubois,

la démarche métaphysique du baroque apparaît comme une oscillation intellectuelle entre l'être et le paraître : l'esprit baroque qui n'arrive pas à distinguer ou qui confond adroitement les deux, fait de l'illusion un des plus grands dangers et un des plus grands plaisirs de l'intellect. Songes, masques, mensonges, traduisent la toute-puissance d'une imagination maîtresse d'erreur et de volupté²⁴.

Certes, la métaphore facilite la manifestation de cette dualité, mais ce thème se retrouve également sur le plan narratif, dans des récits fragmentaires, des

²¹ DUBOIS, *op. cit.* p. 60.

²² La métaphore, poussée jusqu'au bout, peut être employée afin de représenter ce que DUBOIS appelle le « goût de l'insolite » : « il s'agit d'utiliser un langage codé non accessible aux profanes. De là l'importance de toutes les formes de l'allusion, qui vont de la métaphore culturalisée [...] aux jeux complexes du miroir et du labyrinthe », *ibid.*, p. 62.

²³ ROUSSET, *op. cit.*, p. 186.

²⁴ DUBOIS, *op. cit.*, p. 96.

personnages qui ne dévoilent que certaines dimensions de leur caractère, et des narrateurs qui manipulent le lecteur au cours du roman et bouleversent tout à la fin, pour n'en citer que quelques exemples.

Pour répondre à la présence de l'inconstance dans l'œuvre Baroque, l'écriture s'appuie sur les thèmes et les images tels que la mort et l'eau, ainsi que sur l'hyperbole et la polysémie. La mort rappelle une existence finie et donc éphémère, et l'eau évoque l'instabilité, le changement, la fugacité et un flux intense d'émotion²⁵. L'eau prête également sa nature fluide à l'écriture qui par « l'enchaînement des images, déterminées par leur énergie interne, crée la force imaginatrice, et non une logique qui ne veut d'images que subordonnées à ses propos²⁶ », suscitant ainsi le mouvement et la métamorphose.

En plus, l'écriture cherche à produire un effet d'instabilité, car l'inconstance trouve également ses origines dans le déséquilibre et dans les structures disproportionnées. Ainsi, le Baroque accorde-t-il à l'hyperbole « un privilège particulier²⁷ », parce que celle-ci en tant qu'instrument d'exagération – que ce soit afin de déprécier ou d'exalter – s'éloigne de la norme et de la modération en favorisant tout ce qui est extrême. Et pour créer de la profondeur et donner l'illusion du mouvement vers l'infini, comme le démontre Dubois, « ce choix entre la monosémie et la polysémie permettra de distinguer un usage “musical” de

²⁵ « Légère et fluide, elle prend toutes les formes: reflet de l'inconstance, tempête de passions, miroir de la mélancolie, image du temps qui coule », *ibid.*, p. 92.

²⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁷ « Privilège particulier accordé à l'*hyperbole*, figure de style qui signera l'œuvre baroque. Et partout un plaisir évident à étaler les effets, à exploiter chaque trouvaille stylistique pour un effet maximal », *ibid.*, p. 60.

concepts, qui agissent par résonance, et un usage “architectural” où la complexité est le résultat d’un ordre délibéré²⁸ ». Chaque fois que des images ou des mots communiquent entre eux ou résonnent ensemble, le lecteur pense à la première image d’une façon nouvelle : loin de dépouiller l’image de ses couches multiples, le lecteur la charge d’un nouveau sens. Cette résonance crée de la profondeur et, comme la spirale, tend vers l’infini sans jamais arriver à une résolution²⁹.

Eugenio D’Ors et la libération du baroque

Ce Baroque historique n’est, pourtant, qu’une variation d’une notion plus large du terme. Comme l’a très bien établi Eugenio D’Ors³⁰, le Baroque n’est pas figé dans une époque particulière. C’est plutôt un ensemble de caractéristiques qui se diffusent au cours de l’histoire, et dans tous les domaines : « le Baroque est une constante historique qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l’Alexandrisme de la Contre-Réforme ou celle-ci de la période “Fin de siècle”, c’est-à-dire la fin du XIX^e et [...] s’est manifesté dans les régions les plus diverses. [...] Ce phénomène intéresse, non seulement l’art, mais toute la civilisation³¹ ». Lui aussi, fait référence à Wölfflin, et pourtant il met en question la décision de celui-ci de borner l’esthétique aux œuvres d’une période fixe : car

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ Cet effet est également produit par la multiplication de points de vue et l’œuvre encadrée, dont le théâtre dans le théâtre fournit un exemple. Pour des détails sur les points de vue multiples, voir par exemple ROUSSET, *op. cit.*, p. 190. Pour des commentaires sur le théâtre dans le théâtre, cf. DUBOIS, *op. cit.*, p. 177.

³⁰ Cf. D’ORS, *op. cit.*, p. 161-162, où il fait une classification de manière scientifique, ou plus précisément, *taxonomique*, qui expose toutes les « espèces » du Baroque.

³¹ *Ibid.*, p. 100-101.

les principes essentiels à l'art baroque tels que les entend Wölfflin³²

n'apparaissent-ils pas aussi en dehors des œuvres des XVI^e et XVII^e siècles³³ ?

Il s'agit, pour D'Ors, d'une essence proprement baroque³⁴ qui repose sur un « dénominateur commun³⁵ » : une œuvre « en état de rupture intérieure, avec tendance à la multipolarité³⁶ ». Le mouvement – cette fuite vers l'infini, « des formes qui *s'envolent*³⁷ » – la duplicité, la multiplicité, la tendance à se présenter sous le déguisement des masques et des mensonges, ainsi que les tensions, sont des symptômes de cette rupture intérieure.

LE BAROQUE ET L'ÊTRE BRISÉ

Admettons que le dénominateur commun auquel toute œuvre baroque se réduit est cette rupture intérieure. D'Ors, en parlant d'une statue, nous en donne un exemple concret : « si le bras de la figure obéit à une dualité d'intentions, c'est que l'esprit qui le dirige est un esprit en état de rupture intérieure, un esprit *brisé* qui renferme en soi une opposition. Brisé, *absurde*, comme la Nature [...] et non

³² Voir WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 23-35.

³³ D'ORS, *op. cit.*, p. 101, 110-111.

³⁴ « Il ne s'agissait pas, d'après le thème proposé, de discuter des *œuvres baroques*, ni de l'*art baroque* ; pas même d'un *Âge baroque*. Il s'agissait d'un examen générique du problème : chercher la définition essentielle du baroque à travers la pluralité spécifique de ces manifestations historiques et locales », *ibid.*, p. 106. D'Ors souligne.

³⁵ « Et le Baroque, esprit et style de la dispersion, archétype de ces manifestations polymorphes, en lesquelles nous croyons distinguer chaque jour plus clairement la présence d'un dénominateur commun, la révélation du secret d'une certaine *constante* humaine », *ibid.*, p. 96. D'Ors souligne.

³⁶ *Ibid.*, p. 146.

³⁷ « Toute musique et passion, grand agitateur de formes "qui s'envolent" », *ibid.*, p. 107. Dans la citation, nous soulignons.

pas unifié et logique comme la raison³⁸ ». D'Ors suggère que là où il y a un être brisé, il existe également cette dualité d'intentions qui, à son tour, prévoit le Baroque.

Le narrateur comme être brisé

À examiner les états d'âme du narrateur dans *L'Invention de la mort*, nous reconnaissons cette double intentionnalité ; autrement dit, il s'agit bien d'un être brisé.

L'Invention de la mort, roman qu'Acquin a écrit vers la fin des années cinquante et qui a été publié posthument en 1991, raconte l'histoire de René Lallemand, un jeune homme de vingt-neuf ans. Le récit à la première personne commence dans une chambre d'hôtel où celui-ci dévoile tout de suite ses intentions de se suicider. Au cours du roman, le lecteur suit le trajet de René, de la chambre d'hôtel jusqu'au pont où il va en voiture pour réaliser son projet, et il apprend des détails sur sa vie professionnelle manquée, son passé marqué par des crises de dépression, et sa liaison turbulente avec une femme mariée, Madeleine Vallin. Le roman, qui s'ouvre avec la phrase « tout est fini³⁹ », met immédiatement en relief cette tension intérieure entre le désir de mourir et celui de s'accrocher à la vie. Tout est loin d'être fini, car ce n'est que le début de l'histoire, et le narrateur oscille entre ces deux pulsions tout au cours de son récit :

Je n'accède plus à la haine, ni au désir. Je secrète prématurément mon propre

³⁸ *Ibid.*, p. 146-147.

³⁹ AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 3. D'ailleurs, cette première phrase constitue également le premier paragraphe.

linceul qui me protège de tout regret et m'isole de la vie. Adieu Jean-Paul,
 adieu Nathalie, adieu Madeleine...
 Non, pas Madeleine⁴⁰ !

Nous nous trouvons face à un être brisé, qui est prêt à rompre totalement avec la vie, et qui pourtant – et de quelle manière convulsive ! – s'y raccroche, et surtout à Madeleine qui en devient, comme nous verrons dans la deuxième partie, le symbole.

Au-delà de la psychologie : l'esthétique baroque et le spectacle de l'âme

L'angoisse, la douleur, la haine, la jalousie, l'obsession, la passion, le désir de mourir, tout ce qui constitue en somme un état pathologique est, par essence, baroque. Selon D'Ors, « les états pathologiques de perte ou dédoublement de la personnalité, de conscience alternative, etc., existent déjà en germe lorsque cet état supérieur que nous pourrions appeler de *conscience classique* est en dépression, laissant libre cours à une floraison multiple et vicieuse du *moi*, substitution baroque au moi unique⁴¹ ». Le but de cette étude, pourtant, n'est pas d'examiner le texte afin de prouver la nature pathologique des personnages : les références explicites qui nous permettent d'identifier leurs états d'âme nous serviront uniquement dans la mesure où elles confirment l'existence d'une rupture. Et c'est précisément l'expression de cette rupture qui nous intéresse, et comme le constate Dubois, le langage et le style baroques sont très bien adaptés à parler de tels états d'âme : « pas question dans le baroque de ce soliloque pour

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ D'ORS, *op. cit.*, p. 150. D'Ors souligne.

une âme exilée ; il faut des tréteaux et un porte-voix adapté. Ce qui est représenté, c'est le contenu d'une âme, dont les frustrations et les désirs se traduisent en langage musculaire, dont les tentations s'expriment concrètement⁴² ».

Je me propose d'étudier la façon dont cette écriture dans *L'Invention de la mort*, une fois analysée à travers un prisme baroque, reflète les états psychiques de René, surtout cette double intentionnalité d'une âme en état de rupture intérieure. Je tenterai ensuite de montrer qu'une telle lecture *suscite* de la tension dans l'espoir que le lecteur devienne, à son tour, un être brisé.

⁴² DUBOIS, op. cit., p. 116.

L'INVENTION DE LA MORT :
L'ŒUVRE À DEUX EXTASES

Un soir enneigé d'automne, René Lallemand, un homme de vingt-neuf ans, se trouve tout seul dans une chambre d'hôtel après le départ de Madeleine, son amante, et il dévoile son intention de se suicider avant qu'ils ne se revoient plus tard ce même soir. Toutefois, cette décision est loin d'être le produit spontané et irréfléchi d'un moment de désespoir. Récit non-linéaire et fragmentaire, *L'Invention de la mort* n'est pas la simple narration d'un projet de suicide, mais tout une mise-en-scène des raisons qui, par leur accumulation, construisent les fondations de cette résolution fatale. Aussi, la trame narrative de René est-elle chargée de retours en arrière où il revit son enfance, sa crise de dépression, ses conflits avec son collègue et « ami » Jean-Paul ainsi que ses rendez-vous clandestins avec une femme mariée.

Le roman se divise en vingt-cinq passages ou « séquences » que le lecteur reconnaîtra facilement par les espaces blancs dans le texte, mais ces divisions n'ont pas de fonction uniforme car celles-ci peuvent marquer des changements de temps ou de discours, ou bien, peuvent être la continuation d'une même idée⁴³. Il

⁴³ Voir *L'Invention de la mort*, p. 34, pour la transition entre les cinquième et sixième séquences, p. 61 pour la transition entre les neuvième et dixième séquences, p. 114 pour la transition entre les dix-septième et dix-huitième séquences, p. 131 pour la transition entre les vingt-et-unième et vingt-deuxième séquences, qui semblent être la continuation d'une même histoire ou idée.

existe, cependant, certaines caractéristiques qui nous permettent d'organiser ces séquences en quatre groupes distincts. Les douze premières séquences sont fondées sur la notion de fuite et d'inconstance, et il s'agit d'une exposition fragmentaire de plusieurs épisodes dans la vie de René. Une fois arrivée à la treizième séquence, l'écriture devient plus dense et progressivement plus intense pour enfin changer de cours et transposer le lecteur dans un autre cadre. Le lecteur parcourt, à partir de la seizième séquence, une voie surchargée de vocabulaire funèbre jusqu'au dernier passage où, après la rupture intérieure de René, il arrive à la fin de l'œuvre.

Les deuxième et quatrième groupes marquent une coupure abrupte et violente dans l'ensemble du récit. Et si nous interprétons la notion d'extase comme une expérience transcendante et hors de soi-même, la structure de *L'Invention de la mort* est celle d'une œuvre à deux extases. De l'oscillation entre deux pulsions contradictoires à l'amplification – et la satisfaction – du désir de se suicider, l'écriture suit l'évolution de la division intérieure qui harcèle le narrateur. Elle s'enfuit, s'intensifie, et éclate, et elle emporte le lecteur avec elle dans ce courant dynamique.

i. AVANT QUE TOUT N'ÉCLATE : SÉQUENCES i - xii

« Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? »
- Charles Baudelaire, « À une passante ⁴⁴ »

La première section, qui englobe les séquences une à douze, fonctionne comme une exposition car elle met en lumière la lutte intérieure de René, son oscillation entre les pulsions de vie et de mort, et les moments dans sa vie qui ont inspiré l'idée du suicide. Ces séquences insistent sur la notion de fuite, et avec des récits en fragments qui volent d'une situation à une autre, l'écriture elle-même devient une forme insaisissable pour ainsi refléter ce besoin d'évasion qui obsède René. Mais ce groupe de séquences est également une mise en place des thèmes, des images, des métaphores – dont Madeleine et la neige sont les plus importantes – et un type d'écriture qui serviront comme une fondation pour le reste du roman.

La première séquence s'ouvre avec des mots qui annoncent la mort⁴⁵, et pourtant, la phrase qui suit, « me voici seul sur un lit défait où je peux reconnaître l'empreinte de son corps⁴⁶ », affirme la présence du narrateur. Un rapport antithétique entre la vie et la mort s'établit dès le début du roman. Or, la mort, n'est-ce pas la version extrême et absolue, voire irréversible, de l'évasion ? Quelle que soit sa forme élue – le retour à un état antérieur, le désir de renaître ou de devenir un autre, ou la décision de ne plus exister – c'est précisément la notion de

⁴⁴ Charles BAUDELAIRE, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, Paris, GF Flammarion, 1964.

⁴⁵ « Tout est fini », AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 3.

fuite qui est au cœur des douze premières séquences, avant que le lecteur n'arrive à la première extase de l'œuvre⁴⁷.

Bien que René commence son récit dans une chambre d'hôtel, et que ce ne soit qu'à la huitième séquence qu'il prend sa voiture pour mettre en œuvre son projet de fuite finale⁴⁸, le caractère changeant et fugace de l'écriture s'impose dès le début afin de donner l'illusion du mouvement. Celle-ci dépasse les frontières du temps et de l'espace : tout de suite après sa déclaration initiale, le récit s'envole vers un moment ultérieur où le narrateur envisage Madeleine revenue à cette même chambre d'hôtel pour trouver, à sa surprise, que son amant n'est plus là⁴⁹. Ainsi le début du roman prévoit-il – et de façon détaillée – sa fin. Comme un spectateur devant une œuvre baroque, l'ensemble du roman se présente au lecteur, et pourtant, rien n'est immédiatement accessible : les détails restent à être déchiffrés.

Ces détails se déploient au fur et à mesure que le récit avance, mais même dans leur exposition, il est difficile de comprendre leur signification car ils sont souvent présentés de manière abstraite. Rien ne se manifeste de façon directe et explicite, et ainsi, la métaphore devient un instrument dominant :

⁴⁷ Il suffit de penser à D'ORS quand il fait référence aux formes qui s'envolent, *op. cit.*, p.107, ou à ROUSSET et sa description des fontaines baroques avec l'eau qui fuit, *op. cit.*, p. 161-165.

⁴⁸ AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 51-54.

⁴⁹ « À minuit, elle frappera à la porte de la chambre trois coups discrets, comme elle fait toujours. Elle croira d'abord que je me suis endormi en l'attendant. De nouveau, elle cognera, à peine plus fort, puis encore une fois et jusqu'à ce qu'elle se rende à l'évidence que j'ai quitté la chambre ou peut-être même que j'y ai trouvé la mort mystérieusement, en prenant mon bain par exemple. Alors, elle redescendra les neuf étages qu'elle avait montés si fébrilement en ascenseur et se précipitera dans une des cabines téléphoniques du hall. Elle composera le numéro de mon appartement, mais je n'y serai pas pour lui répondre et l'empêcher de mourir d'inquiétude. Elle n'osera pas demander à la réception de l'hôtel si j'ai quitté ma chambre, car elle ne sait même pas sous quel nom je m'inscris au Laurentien toutes les semaines depuis un an », *ibid.*, p. 3.

Je marche depuis tout à l'heure de la fenêtre à la porte. Le temps passe lentement, mais il passe, il s'engloutit lui-même de seconde en seconde laissant parfois ses alluvions dans la mémoire. Le temps coule, dit-on, oui il coule comme un sang artériel qui n'a jamais le même plasma ni la même fluidité. On ne baigne jamais deux fois dans le même sang, ni deux fois dans la même extase. Je sais désormais, par vérité révélée, que l'amour est captif du temps, qu'il meurt d'être passé et que s'il lui arrive d'être éternel, cela ne peut être que dans une mémoire enflammée, à la façon dont les pyramides sont éternelles en plein désert. Et encore, les pyramides sombrent lentement dans leur sol brûlé, elles glissent d'année en année de tout leur poids, car tout sable est mouvant. L'éternité est une notion funéraire, et la vie une rivière incertaine et précaire. Moi aussi, pourtant, pharaon, j'aurais couvert le désert d'hypogées, j'aurais fait jaillir du sable des effigies de chats divins pour marquer le chemin qui m'a conduit, de chambre en chambre, jusqu'à ce lit désolé, ce chemin que je refais ce soir à contre-courant jusqu'à ce visage de femme qui a été le commencement de tout⁵⁰.

Si ce premier groupe de séquences fournit la structure sur laquelle le reste du roman est fondé, ce passage en révèle des éléments clés, que ce soit au niveau des images ou de l'écriture. Le lecteur, guidé par le récit du narrateur, sort du cadre fixe de la chambre d'hôtel et du moment présent – qui continue de couler – afin de se déplacer dans un temps infini et dans un espace imaginaire. Tout au cours du roman, il existe des mouvements, tantôt fluide tantôt abrupte, dans le temps et dans l'espace. Que ce soit des souvenirs qui renvoient aux moments passés vécus dans un espace réel, ou des réflexions qui emportent René dans un temps et un espace indéfinis, il s'agit d'une écriture fragmentaire et dynamique.

Cet espace particulier se métamorphose de rivière en désert pour revenir encore à une image aquatique. Le temps, comparé au sang, devient un liquide vital qui cependant ne perd pas son caractère éphémère. La vie, mesurée par le temps qui passe, est dans un état de mouvement, et par extension, un état de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

changement perpétuel : chaque unité de temps fuit un instant antérieur vers un moment à venir. La richesse des significations de l'eau ou des images aquatiques est exploitée au cours du roman afin de représenter la fuite, le mouvement et la métamorphose, et la référence à Héraclite⁵¹ souligne davantage cette nature inconstante et changeante.

Le mouvement, et ce récit dynamique qui évoque la vie, sont cependant captifs de l'étreinte de la mort. Chaque instant vécu est un instant mort ; il n'en reste qu'un souvenir. Dans cet extrait, c'est à travers l'image ambivalente et antithétique des pyramides que cet évanescence se manifeste : symboles évocateurs d'une vie qui n'existe plus, celles-ci cherchent à rendre éternel ce qui est précaire et éphémère. Et bien que ces structures, dans leur construction physique, représentent une certaine stabilité, le narrateur nous rappelle que « tout sable est mouvant » et que mêmes les plus stables des monuments ne peuvent échapper à l'inconstance. Il dépouille les pyramides de toute leur grandeur et il les réduit à leur fonction essentielle. Car ce ne sont que des hypogées, des chambres de mort, qui évoquent les nombreuses chambres d'hôtel que René a fréquentées pour mourir et renaître à chaque extase.

Et finalement, il évoque la notion de voyage, ce « chemin qu'[il refait] ce soir à contre-courant jusqu'à ce visage de femme qui a été le commencement de tout », qui se diffusera partout dans le roman. Le voyage peut très bien être un reflet de son obsession de la fuite, mais c'est aussi intimement lié à son rapport

⁵¹La citation d'Héraclite, « on ne peut descendre deux fois dans le même fleuve », se trouve dans les « Notes » à la fin de *L'Invention de la Mort*, p. 149.

avec Madeleine et un désir de retourner au ventre maternel⁵². Cela peut également désigner l'acte de narration dont la nature non-linéaire perce les frontières temporelles afin de créer une mobilité fluide, oscillant entre le présent et le passé de René.

Et si toutes ces notions paraissent disjointes et décousues, Madeleine – comme une ficelle qui unit des perles dans un ensemble – devient le fil conducteur du roman et tout s'organise autour d'elle. Cette femme qui a été le commencement de tout incarne la notion de fuite, par son rapport tantôt avec la mort tantôt avec la vie, et c'est tout naturel que René feuillette ses souvenirs pour raconter leur première rencontre, sortant ainsi d'un instant chargé de réflexion pour plonger tout de suite dans ce moment-clé. Le lecteur est ainsi extrait du moment présent pour revivre cette soirée mondaine dans le Salon Rose de l'hôtel Windsor où René rencontre Madeleine pour la première fois :

Scotch sur scotch, j'avais contracté l'habitude désarmante de m'injecter d'alcool à tout moment, pour combattre mon *Weltschmerz*. [...] Mon premier mouvement fut d'aller me ravitailler au bar, près des grandes draperies vieux rose. Et c'est là que j'ai aperçu, pour la première fois, sa chevelure semblable à la nuit, son visage très pâle, son cou fragile pareil à la tour de Damas qui regarde la plaine de Syrie et ses mains gonflées de sang comme elle tout entière est éclatante de vie⁵³.

Si le scotch est une manière d'échapper à cet état de déprime et de malheur incité par l'existence et la vie, l'entrée soudaine de cette femme bascule tout. Dès cette première rencontre, le rôle de Madeleine en tant que métaphore ambivalente est

⁵² « Je suis plongé dans une eau ancienne. Mon immersion est un souvenir confus. Les bains sont en forme de ventre, j'aime me glisser entre leurs parois blanchâtres et m'y replier comme un fœtus sans conscience et par conséquent, sans douleur », AQUIN, *ibid.*, p. 7.

⁵³ *Ibid.*, p. 13-14.

mis en évidence. La renaissance et la mort se retrouvent unies dans une seule figure : le sang coulant anime ce corps dont la description – des cheveux noirs et un visage très pâle – évoque une image cadavérique. La répétition de l'image du sang, trois fois en deux pages, n'est guère une simple coïncidence : si l'écriture d'Aquin se replie sur elle-même, c'est qu'il emploie ces mêmes images tout au cours du roman et à chaque fois, il les charge et les enrichit de nouvelles significations pour qu'il existe une communication, un écho, entre elles.

Certes, le sang est un liquide vital, mais le rapport que le narrateur établit entre celui-ci et le temps qui coule est également évanescent, et la référence à Héraclite renforce cette fugacité. Bien que Madeleine soit l'élément qui inspire la vie, sa relation avec René n'est pas exclue des lois qui gouvernent le domaine temporel, où rien n'est absolu, que ce soit dans sa forme ou dans sa durée. La présence de Madeleine représente néanmoins une rupture avec une première fuite – le scotch – afin d'inviter René à accéder à une autre réalité encore plus désirable.

Comme René l'atteste plus tard, en divergeant de la narration chronologique afin de replonger dans son passé : « un soir d'automne en 1958, j'ai aperçu Madeleine et j'ai rêvé à nouveau de vivre, j'ai inventé Rambouillet comme d'autres le ciel et des tapis marocains qui ne valent pas plus cher que les tapis magiques de mon enfance⁵⁴ ». Madeleine, donc, est directement et intimement liée aux notions de renaissance et d'évasion. De même que les tapis magiques promettent des voyages en des terres exotiques et paradisiaques, Madeleine

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

permet à René de rompre avec sa réalité. Autrement dit, la notion de réalité éclate pour se définir sur plusieurs plans : « nos rendez-vous devaient lui paraître des excursions, j'allais penser mais sans intention méchante : des passades hors du réel, tandis que pour moi ils constituaient la seule réalité, hélas ! trop souvent interrompue par des plongées dans le cauchemar de la salle de rédaction⁵⁵ ». Certes, à travers leur amour clandestin, René et Madeleine atteignent tous les deux à un autre état, et pourtant, ces voyages dans les chambres d'hôtel montréalaises signalent un décalage entre la conception que chacun d'eux a de la réalité. Excursions « hors du réel », ces rendez-vous sont, pour Madeleine, des instants de plaisir, mais un plaisir fini : après l'extase, c'est le retour à la réalité. En revanche, comme les pyramides qui cherchent à donner l'illusion d'immortalité bien qu'il s'agisse de vies qui n'existent plus, René accorde une valeur éternelle à ces moments précaires, ainsi s'enfermant dans une illusion qui le protège des « cauchemar[s] de la salle de rédaction » et, par extension, de sa vie quotidienne.

Ces évasions deviennent des rituels religieux, mystiques⁵⁶, mettant en lumière une des valeurs de Madeleine, celle d'une figure divine :

jamais Madeleine n'avait été aussi resplendissante. Son visage délicat, anciennement ridé, m'apparaissait soudain plus beau que l'image que j'en avais gardée. Son corps frêle s'était transfiguré. Quand donc ai-je posé ma main possédante sur son genou et senti sous ma paume sa peau nue ? Ce toucher enfantin a été magique et ce qui a suivi, baisers, caresses, mise à nu, s'est déroulé sous l'effet de cette première communion. Le corps de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁶ « Dès qu'on m'a introduit dans cette chambre 416, tout me devint aphrodisiaque. [...] Le téléphone à Madeleine, les bains expressés devant le miroir, l'attente, tout ce rituel préalable annonçait une visitation divine », *ibid.*, p. 37.

Madeleine s'est offert à moi sous une forme antérieure et pure...⁵⁷

Le corps de Madeleine se métamorphose : par ce retour à une « forme antérieure et pure », elle n'est plus humaine mais une figure divine. René parle du visage et du corps de Madeleine, dans leur forme charnelle et physique pour ensuite décrire une transformation qu'ils ont subie. Madeleine devient une figure presque ineffable et sublime, et l'acte d'amour permet à René de s'approcher, dans cette « première communion », de cette déité.

L'union de ces deux corps marque la dissolution complète de l'identité :

où est l'extase ? Dans cette agonie frémissante qui a débouché sur une mort semblable à toutes les morts, ou bien, au début de tout, dans ce court instant où j'ai glissé en son corps comme un navire en détresse. Voilà ! Le plaisir, ce fut cette lente noyade dans le ventre de Madeleine, ma glissade éperdue dans ce firmament liquide...⁵⁸

René se décrit comme un navire en état de détresse, mais – et voilà une association étrange – c'est dans la noyade qu'il retrouve le plaisir. Le ventre de Madeleine devient une mer, et c'est dans cet espace que la vie et la mort se côtoient. De même que ce navire trouve son refuge dans le désordre ou l'état troublé d'« une glissade éperdue », la jouissance lui rappelle la mort car ce moment d'extase, quoiqu'évanescent⁵⁹, lui permet de s'éloigner des réalités de sa vie. En faisant l'amour, René alimente sa pulsion de vie⁶⁰ bien que ce qu'il désire

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p.38.

⁵⁹ Des images marines ou celles qui sont associées aux voyages se diffusent au cours du roman : Voir *ibid.*, p. 8, pour un exemple du rapport qui s'établit entre le plaisir, l'amour et la mort : « pourtant, je le sais bien, la quête du plaisir ne m'aurait pas conduit dans cette chambre de voyageur de commerce. C'est une autre quête, un autre long voyage que celui de ce marin inconnu qui se cramponnait à son passé comme à une putain de port, qui a fait de moi un condamné ».

⁶⁰ Voir Sigmund FREUD, *Au-delà du principe du plaisir*, traduction de S. Jakélévitch, Paris, Petite

soit l'accès à un état transcendant où il peut tout oublier, tout fuir. Et l'extase qui le submerge à chaque rencontre clandestine avec Madeleine lui permet de sortir de lui-même et de sa réalité pour se noyer dans l'oubli.

Le désir de René d'arriver à cet état d'amnésie l'oriente vers une quête obsédante d'extase et d'euphorie de sorte que Madeleine perd son statut de déesse pour devenir un objet de plaisir. Tous les rituels s'écroulent, et l'aspect charnel domine et gâche la pureté des « communions » d'auparavant :

Madeleine pleura longtemps après l'éclosion de son plaisir. Nous ne nous sommes jamais expliqués sur ce corps à corps auquel je l'ai forcée, dans l'ombre. Aucune excuse ne peut me décharger de ma honte, pour la simple raison que cela, je dois l'avouer, fut un plaisir pour moi encore plus qu'un accident et que mon geste, ce long baiser humilié, je le préparais en moi depuis mon enfance. Qui n'a pas connu la randonnée nocturne d'un seul baiser dément, ni la gloire de vénérer la source de toute race, connaît-il l'amour⁶¹ ?

Madeleine pleure après une nuit de plaisir forcé ; elle n'est plus la figure pure et divine, mais un objet à exploiter afin d'accéder à cet état de bonheur illusoire⁶². Ainsi l'acte d'amour perd-il sa dimension mystique et devient honteux. René n'est plus le marin qui attend passivement et qui vogue dans l'espoir d'arriver un jour à des rivages merveilleux ; désormais, il poursuit cette évasion, et à tout prix. En même temps qu'il cherche l'innocence et la pureté, il veut violer, il veut corrompre, et cela fait de lui un être brisé car il désire à la fois une chose et son contraire.

Bibliothèque Payot, 1920. En particulier, consulter les parties « Dualisme des instincts : instincts de vie et instincts de mort » et « Principe du plaisir et instincts de mort ».

⁶¹ AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 46.

⁶² Voir *ibid.*, p. xxxv, où dans les notes de bas de page de son « Introduction », Manon DUMAIS parle d'une Madeleine pénitente.

C'est par cette dualité pureté/souillure que Madeleine, métaphore ambivalente, se lie à la neige. Toute de suite après l'incident du « baiser humilié », René y fait référence : « sorti de l'hôtel LaSalle, je marchai dans la neige de mon enfance qui n'a jamais cessé de descendre doucement sur toute ma vie, neige nouvelle conforme d'année en année à son exemplaire déposé un jour au fond de ma rétine...⁶³ ». La neige, comme l'extase, représente l'oubli, et par sa juxtaposition avec des souvenirs d'enfance, évoque un état pur et innocent. La neige efface toutes les traces, et comme Madeleine qui lui donne accès à un monde lointain où il est délivré de son désir de mourir, elle couvre les souillures qui hantent et tourmentent René pour rappeler plutôt un état antérieur et pur.

Il n'est pas surprenant, donc, si l'image de la neige est souvent enchaînée à des scènes de violence ou de confrontation, où René raconte ses échecs⁶⁴. Et la plupart de ses échecs se matérialisent en une seule figure, celle de Jean-Paul, son collègue et « ami » dont René se considère « l'ombre infatigable⁶⁵ ». Comme l'existence de l'ombre qui est précaire et nécessairement dépendante de l'existence de sa source, René établit une hiérarchie entre Jean-Paul et lui-même, et il se situe dans la position de l'être inférieur où il alimente sa propre haine pour son double supérieur. Leur amitié se caractérise de complications, de difficultés,

⁶³ AQUIN, *ibid.*, p. 46.

⁶⁴ « Je suis sorti de chez Jean-Paul vers deux heures du matin alors que commençait de tomber la première neige de l'hiver, celle que les enfants ont touchée avec émerveillement le matin suivant », *ibid.*, p. 28.

⁶⁵ « À cause de Jean-Paul, j'ai gâché ma vie. [...] Du collège à l'université, puis plus tard au Canadien, j'ai suivi Jean-Paul. J'étais devenu son ombre, presque sa doublure. La première fois que j'ai cru lui échapper, c'est en Europe. [...] une fois de retour à Montréal [...] Je suis vite redevenu l'ombre infatigable qui ne laisse jamais son maître d'un pas, l'ombre discrète qui rase le sol toujours couchée, parallèle aux morts », *ibid.*, p. 30.

de malentendus et de provocations, que ce soit dans le domaine professionnel ou personnel. René rêve de libération et d'indépendance, et pourtant, en tant qu'ombre, il ne peut pas fuir l'objet dont il est la projection ; mais l'image de la neige se juxtapose à ces sentiments d'échec et d'étouffement afin de lui offrir une issue :

Il est neuf heures. J'ai l'impression de revoir en accéléré une mauvaise copie de film muet. [...] Je revois l'ancienne salle de rédaction du Canadien où, depuis cinq ans, j'ai tapé des papiers [...] D'autres images surgissent dans ce déroulement sans découpage : des soirées dans l'appartement de Jean-Paul, à boire et à divaguer, puis une longue promenade de nuit entre la rue Saint-Marc et mon appartement, sous la première rafale de neige de l'hiver. Je me vois avancer dans la neige comme en pleine steppe. Chaque hiver d'ailleurs, Montréal perd son caractère de ville et redevient un avant-poste du Grand Nord.

Rien ne me relie tant à mon enfance que la neige. [...] J'aime la neige abondante, enveloppante et qui dérange tout. La première tempête de l'hiver marque un arrêt dans les vies, une plongée sublime dans le cosmos⁶⁶.

Présentées en fragments, et enchaînées pour que les souvenirs s'entrelacent, des images du passé se superposent afin de reproduire, à travers l'écriture, le poids de ce vécu. Toutefois, une fois que ces fantômes surgissent, c'est la neige qui s'y oppose pour servir comme une forme de soulagement. À travers cette référence à la neige – ficelle qui, de par sa double signification (souillure, pureté), lie ce passage entre Jean-Paul et l'enfance – le récit s'envole vers quelque chose de plus léger. Si Jean-Paul représente l'échec, l'enfance signifie le retour à un état antérieur d'innocence. Sous la neige, « Montréal perd son caractère de ville et redevient un avant-poste du Grand Nord » : la ville, sous les couches blanches de la neige, est dénaturée pour suggérer un état primitif et pur.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

Si la notion d'échec s'applique à toute la vie de René, ce n'est pas étonnant que la neige tombe ce même soir où il décide de se suicider : « maintenant que j'ai traversé le Saint-Laurent, qui coule sous la neige comme une veine sombre, je vais remonter son cours, à quelque distance de sa rive sud, et me rapprocher de sa source déjà glaciale⁶⁷ ». Aussi René entreprend-il ce voyage, décidant de parcourir ce chemin à contre-courant, s'opposant à l'eau dynamique, liquide vital, afin de retourner à la source : il veut enterrer sa vie sous les eaux glaciales couvertes de neige pour que cette histoire pénible et insupportable entre dans l'oubli éternel.

Mais avant d'arriver à sa décision finale, René cherche à reproduire ou à retrouver ces mêmes caractéristiques de la neige sous d'autres formes, dont Madeleine est l'exemple parfait :

je me détachais à la fois de Jean-Paul et de Nathalie⁶⁸ et j'unissais leurs deux noms, comme avaient été unis leurs corps infidèles, dans un dernier blasphème adressé à mon passé. J'avais vers Madeleine avec un terrible sentiment d'indignité, certain cependant qu'elle m'en dépouillerait sans peine, comme la neige incessante recouvrait la marque de mes pas derrière moi⁶⁹.

Comme une nouvelle neige qui est capable d'effacer des empreintes honteuses, emblèmes d'un passé que René veut jeter à l'oubli, Madeleine s'offre comme une source de soulagement qui pardonne ce terrible sentiment d'indignité. En réalité,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁸ L'histoire autour du personnage de Nathalie, l'ex-copine de René, n'est développée qu'à la quatorzième séquence. Dans ce premier groupe de séquences, elle est introduite dans le récit à travers les dialogues entre Jean-Paul et René, et elle semble être un objet que Jean-Paul utilise afin de provoquer le narrateur. Ces récits, d'ailleurs, se présentent de manière fragmentaire : il n'y a que des références brèves qui éclairent très peu ; comme dans les tableaux baroques, une grande partie de l'histoire reste soit dans l'obscurité soit en dehors du cadre. Voir *ibid.*, p. 23, 28 pour des exemples de ces dialogues fragmentaires.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

toutes les actions qui précèdent la décision de René prévoient ce désir de délivrance. Que ce soit son « grand besoin de propreté⁷⁰ », ou son envie de se dissimuler⁷¹, tous ces éléments convergent vers une seule et même notion, un désir de se perdre dans le ventre maternel, de parcourir le chemin de la vie à contre-courant :

Mon baiser se modelait sur mon objet mouvant et, comme par l'effet d'une transfusion, je devins blessé mystérieusement à l'image du corps de mère sur lequel je m'étais jeté comme un enfant qui remonte la fuite du temps, vers cette bague noire d'où s'échappe et où retourne tout homme. Chaque étreinte est un retour, mais le retour est impossible, de la même façon qu'il est impossible à la fois de posséder et de se perdre. Ce jour-là, tandis que Madeleine se gonflait seule et que je lisais avidement sur son ventre les érosions du temps, je me suis perdu. Après son cri unique, je dormis un peu la tête au creux de son ventre par où je suis venu au monde. Après des années ou des secondes d'amnésie, j'ouvris les yeux et me retrouvai enlacé par deux cuisses magnifiquement dessinées, comme si Madeleine, après m'avoir éjecté de la nuit de son corps, me retenait encore dans son étreinte pour me protéger de la lumière. Nous étions nus tous deux, liés désormais par un malentendu vital⁷².

La juxtaposition antithétique « des années » ou « des secondes » d'amnésie exprime une expérience à la fois hors du temps et intense dans sa brièveté. Un vocabulaire œdipien domine ce passage, et que cette étreinte soit un « malentendu vital » souligne davantage le décalage entre Madeleine et René et leurs conceptions de cette relation. Pour René, Madeleine n'est plus l'amante

⁷⁰ « Recouvrir les draps trop blancs, étendre le couvre-lit gris comme un pansement sur une blessure... J'ai un grand besoin de propreté, et je n'imagine rien de plus désirable, en ce moment, que de prendre un bain chaud », *ibid.*, p. 4.

⁷¹ « Je me regarde, nu reflété dans ce miroir, comme un cliché souvenir. [...] Je me croyais démasqué. J'aurais voulu naître comédien au Japon et vivre maquillé du berceau à la tombe, protégé par une armure de mascara. J'aime relever le col de mon paletot pour cacher le plus possible de mon visage, et porter des lunettes fumées en pleine nuit comme les pianistes noirs. Ma peau est vulnérable, sans défense, blanche », *ibid.*, p. 5.

⁷² *Ibid.*, p. 45-46.

mais une figure maternelle : elle facilite le retour à un état d'enfance et d'innocence, un état antérieur et pur. Et pourtant, ni la neige ni Madeleine ne sont des pansements permanents. Elles peuvent être défaites et gâchées : il suffit de mettre un pas dans la neige pour la tacher et René ne possédera jamais de manière absolue sa chère Madeleine. Et c'est précisément cette prise de conscience, de la nature intangible de cette relation, qui mène à son désir de rompre avec Madeleine, et conséquemment, avec la vie.

Si la vie et la mort se matérialisent sous la forme de Madeleine, c'est qu'il existe un parallèle entre le rapport de René avec la vie et le « malentendu vital » de cette étreinte amoureuse :

Depuis le temps que je suis uni à la vie par une étreinte incomplète et maladroite, je devrais me méfier de tout ce qui ressemble à un malaise qui est voisin de l'angoisse, car de l'angoisse à l'enracinement, il n'y a qu'une seconde d'inconscience. [...] Mais j'arrive enfin au terme de mon labyrinthe, depuis vingt-neuf années que j'avance sans fil conducteur, et ce long baiser immoral avec la vie sera tout à l'heure descellé⁷³.

La relation de René avec Madeleine devient le fil conducteur du roman, car décider de ne plus revoir cette femme signifie une rupture avec la vie. Et pourtant, jusqu'à ce point du roman, le lecteur n'est peut-être pas convaincu de la légitimité de son projet de suicide. Mais n'oublions pas que ces douze séquences ne servent que de préparation à la première extase de l'œuvre. Dans le dernier paragraphe de cette douzième séquence, René déclare : « un dernier baiser, allons, une dernière fois m'abandonner à la succion d'une bouche ! Que je m'accorde une faiblesse,

⁷³ *Ibid.*, p. 72.

un répit, avant de tout confisquer ! L'émerveillement mourra en dernier quand les valves de mon cœur auront cessé de propulser mon sang vers toutes les parties de mon corps⁷⁴ ». Cela renvoie à l'idée du baiser immoral avec la vie, et donc, à la dernière fois qu'il va se raccrocher à Madeleine. Les rendez-vous qu'il découvre au lecteur dans les trois séquences qui suivent, et qui font l'objet du deuxième chapitre, incarnent ce dernier baiser qui le pousse à vouloir dénouer l'étreinte avec la vie.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 74.

ii. LA PREMIÈRE EXTASE DE L'ŒUVRE : SÉQUENCES **xiii** – **xv**

*« Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte !
Plaisir, ne tente plus un cœur sombre et boudeur !*

*Le printemps adorable a perdu son odeur ! »
- Charles Baudelaire, « Le goût du néant⁷⁵ »*

Les vacillations dans les passages précédents s'amplifient ostensiblement dans le deuxième groupe de séquences où il s'agit d'une prise de conscience : René ne se dépouillera jamais de son identité, et Madeleine ne servira plus en tant qu'instrument d'évasion et sera plutôt un rappel perpétuel de l'échec. Ces séquences se distinguent de celles qui les précèdent par leur intensité, et elles n'ont pas la même nature fugace et décousue car elles se consacrent à raconter trois parties d'un même épisode de façon chronologique. Par ailleurs, le rapport antithétique entre la vie et la mort est développé et poussé davantage pour que la tension entre ces deux pôles soit plus aiguë. La mort suit la vie comme une ombre, de sorte que les deux deviennent une unité indissoluble et inséparable. Mais au fur et à mesure que le récit avance, un *crescendo* accorde une voix de plus en plus dominante à la mort jusqu'à ce que le récit arrive à un point culminant, la première extase de l'œuvre.

⁷⁵ BAUDELAIRE, « Le goût du néant », *op. cit.*

À la fin de la douzième séquence, René se permet un « dernier baiser ». Étant donné le lien intime entre Madeleine, la vie et la mort, il n'est pas étonnant que ce soit elle qui engendre le cadre où ce caprice se réalise. Bateau vagabond, René fouille dans le fleuve de sa mémoire et contemple sa destination avant qu'il ne se noie indéfiniment :

je cherche le corps blanc de Madeleine dans les multiples lits où nous avons fait escale. Je soulève tous ces draps qui cachent Madeleine offerte, impatiente, frileuse, endormie les poings fermés, disjointe comme les deux rives d'une rivière... Dans quel lit vais-je me recoucher une dernière fois ? dans quelle chambre vais-je prendre ma sieste avant de conclure mon itinéraire ?...⁷⁶

Dans ce portrait de Madeleine, aucune conjonction ne lie les adjectifs qui la décrivent. Ces images, donc, s'entrelacent et s'entremêlent ; elles s'enchaînent pour donner l'impression de quelque chose de dynamique. Les souvenirs coulent pour ainsi créer une illusion de mouvement et une certaine épaisseur par leur superposition. Et si le mot « escale » est employé dans ce contexte, c'est que la nuance qui existe entre ses deux définitions, quoique subtile, est essentielle. D'un côté, « escale » implique une certaine renaissance car il s'agit de débarquement et d'embarquement. Le mot, pris dans ce premier sens, suggère donc une transformation : le débarquement signifie l'acte de se débarrasser d'un certain poids ou bagage avant de renouveler, d'embarquer. D'un autre côté, cela peut tout simplement signifier un arrêt momentané, sans suggérer cette idée de rechargement. Le premier sens décrit parfaitement le rôle de Madeleine car ces heures que René passe dans son étreinte alimentent sa pulsion de vie. En

⁷⁶ AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 74.

revanche, au moment où il prend sa voiture afin de se suicider, ces souvenirs de Madeleine ne sont plus une tentative de s'accrocher à la vie, mais plutôt une pause temporaire, un dernier regard vers son port d'attache.

René revient sur le jour où Madeleine a ses règles et ne peut faire l'amour comme à leur habitude. Il cherche alors d'autres moyens pour assouvir son désir, mais c'est Madeleine qui le devance⁷⁷. En décrivant cette scène, il change de destinataire et s'adresse directement à Madeleine. René la prend comme interlocutrice imaginaire à plusieurs reprises au cours du roman⁷⁸, mais dans ces passages où l'« intensité » en constitue l'objet principal, ce changement de perspective permet au lecteur d'être témoin de cet épisode d'une manière tout à fait différente. Certes, il existe toujours une distinction entre le lecteur et Madeleine, mais celui-ci peut désormais pénétrer plus profondément dans le récit. Il n'est plus un voyeur qui regarde cette scène de l'extérieur ; en tant que locuteur privilégié, il est invité à se glisser dans l'intimité de cette chambre d'hôtel⁷⁹.

Et ce n'est pas à un épisode quelconque que le lecteur assiste, mais à l'« après-midi funèbre » qui marque le début de la désagrégation du narrateur. En même temps qu'il conduit dans les rues de Montréal, René se souvient de ce soir-là et parle à une Madeleine imaginaire :

⁷⁷ « Mon agonie a commencé pendant cet après-midi funèbre où Madeleine perdait son sang, à mes côtés. Tu as voulu me faire oublier tes lèvres sanglantes, me parfumer de caresses pour que je ne sois pas taché comme les draps ; tu as voulu me rendre heureux, ainsi que tu me le promettais dans ton langage elliptique, me rendre heureux à tout prix. Je t'ai vue te détacher de moi et te recourber entre mes jambes... », *ibid.*, p. 78.

⁷⁸ Voir *ibid.*, p. 15, 16, 18, 110, 138-141.

⁷⁹ Pour le rapport entre le narrateur et le narrataire, voir Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1991, p. 261-266.

Sous tes dents, j'étais démuni, abandonné comme courtisane, victime saphique livrée à ton emprise ! Tu m'arrachais ma force, tu me castrais, ma chère amazone, et moi je ne me défendais plus. Jamais la passivité ne m'avait à ce point comblé. [...] J'étais subjugué, humilié dans mon identité masculine, attentif à l'origine diffuse et lente d'un ravissement que nulle participation ne venait catalyser et qui se resserrait de façon concentrique en un point oméga, percé soudain d'une grande aiguille qui m'atteignit au cœur. [...] Mais le plaisir m'a réveillé brusquement de mon délire, et je me suis retrouvé identique à moi-même⁸⁰.

Que ce soit au niveau du fond ou de la forme, cette description signale une rupture. De par le baiser de Madeleine, René sort de lui-même et son identité masculine lui est arrachée. L'enchaînement d'images antithétiques établit un déséquilibre de pouvoir entre les amants : elle devient l'agent, forte et dominante, et il devient un prisonnier passif, ne pouvant que s'abandonner, qu'être possédé.

Il s'agit donc d'une expérience transcendante, car René accède à un état autre. Cela se traduit également dans l'écriture qui se distingue de celle des séquences précédentes si bien qu'une impression de disproportion et de malaise s'installe. À la différence du premier groupe de séquences, où la jouissance et l'évasion représentent quelque chose de positif, ici, elles correspondent à l'humiliation d'être dominé. Par ailleurs, le plaisir, au lieu de transporter René dans un état de délire – dans un espace imaginaire – le ramène à la réalité. Une même notion change de fonction d'un groupe de séquences à un autre, et la rupture entre les deux groupes est complète.

C'est également dans ces trois séquences que le décalage entre le monde imaginaire et le monde réel commence à diminuer, et René subit une prise de

⁸⁰ AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 78.

conscience. La vie de Madeleine avant leur rencontre, son statut de femme mariée et toutes les nuits qu'elle a passées dans le même lit que son mari deviennent des préoccupations obsédantes. Il interroge Madeleine sur ces moments intimes, et sa jalousie augmente à chaque révélation. Et pourtant, René essaie désespérément de s'accrocher à ce monde illusoire, et il exige que Madeleine l'embrasse encore :

« oui, il fallait que cela recommence. Il fallait que je me rattache à ce désir malade, seule réalité qui subsistait encore. Je voulais tout racheter par un orgasme qui me semblait la seule forme d'existence encore tolérable. [...] Seul, le baiser divin de Madeleine pouvait me ranimer doucement⁸¹ ». La notion de « baiser divin » renvoie le lecteur aux « baiser immoral » et « dernier baiser » de la douzième séquence. De même que la vie de René ressemble à un « long baiser immoral », il oblige Madeleine à participer à un acte qu'elle trouve humiliant dans le seul but d'apaiser sa pulsion de mort. Mais ce même baiser est également divin car l'extase mène à la fuite et à l'oubli en ouvrant les voies vers un autre monde, loin de la réalité, où René a l'impression de pouvoir vivre. Cependant, une fois privé de l'orgasme, tout lien avec la vie se rompt⁸², et c'est précisément ce qui fait de cet épisode le « dernier baiser » que René s'accorde avant qu'il ne se donne la mort.

Suite à ce plaisir inachevé, René quitte sa chambre d'hôtel. La mort infeste ses pensées et l'écriture où, par rapport aux séquences antérieures, elle prend toute

⁸¹ *Ibid.*, p. 86-87.

⁸² « Je me suis retourné sur moi-même, insatisfait, trahi, seul sur ce lit taché de sang comme l'arme d'un crime. Le plaisir, un temps, m'avait servi d'écran, mais détaché de mon arbre, sans le baiser de Madeleine, j'étais condamné », *ibid.*, p. 87.

son ampleur. Une surcharge de vocabulaire funèbre se manifeste dans cette quatorzième séquence. Les deux premières pages sont saturées de mots et d'expressions qui renvoient à la chute, à la nature fugace du temps et, bien entendu, à la mort⁸³. Toute vie doit arriver à sa fin, ou comme le constate René, « les extases meurent et ne se survivent pas, sinon dans la mémoire. On ne recommence jamais un baiser, on le remplace par un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce que les lèvres soient mangées par les vers⁸⁴ ». L'amour et les baisers sont mis directement en dialogue avec la mort : même ceux-ci sont prisonniers du temps et ne sont guère exclus des transformations qu'il impose. Comme toutes choses dans le domaine temporel, ils changent de forme pour que tout baiser, tout acte d'amour se distinguent d'un autre. Cette métamorphose continue jusqu'au point où cet amour qui se voulait éternel cesse d'exister. L'idée que l' « on ne recommence jamais un baiser » renvoie à Héraclite, et encore une fois, le récit se replie pour ajouter à la complexité de l'écriture. Car cette référence-là se trouve dans le même passage que le discours sur les pyramides, et comme les pyramides – et que sont-elles sinon le souvenir d'une vie qui n'est plus ? – aucun souvenir n'est capable de recréer la force de l'extase au moment où René l'éprouve, enterrant ainsi ces moments dans le passé. Et si ces baisers d'amour sont une source de vie pour René, la pulsion de vie, affaiblie dans l'absence de cette alimentation vitale, cède à la pulsion de mort.

Le rapport bipolaire entre la vie et la mort se tend progressivement. Toutefois,

⁸³ Voir *ibid.*, p. 88-89.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

la pulsion de mort n'est pas encore arrivée à son apogée, car René cherche toujours une raison pour s'accrocher à la vie : « la seule rédemption possible, c'est le plaisir, et, pour moi, celui que j'ai supplié Madeleine de me redonner, à la fin d'un jour d'automne, et dont elle m'a privé⁸⁵ ». La vie de René est désormais dépendante du plaisir qu'il éprouve : ironiquement, il commence à vivre quand il est hors de lui-même, quand il s'anéantit. Et puisque, ce soir-là, Madeleine lui refuse ce plaisir, il va chez Nathalie, son ex-petite amie, dans l'espoir d'alimenter sa pulsion de vie. Chez elle, il cherche son soulagement, ou plutôt, il souhaite réclamer l'extase que Madeleine lui a refusée. Pourtant, bien que ce désir s'assouvisse, il se retrouve seul, effacé, oublié, insignifiant ; le poids de la mort commence à écraser ses ambitions⁸⁶.

Et pour ajouter à la profondeur de son malaise, les souvenirs de Nathalie, enceinte de leur fils, lui reviennent⁸⁷ et le ramènent à une réalité qu'il trouve déjà tellement insupportable. Cependant, pour en sortir, ce n'est plus à Madeleine qu'il s'accroche, mais à son fils mort : « oui, que je meure comme on l'a tué : avant d'avoir vécu, prisonnier de mon sépulcre vénérien, noyé dans mon grand fleuve, comme lui dans le sang de sa mère. Ô mon fils ! mon pauvre ami, tu m'as

⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁶ « Elle me regarda de son regard liquide dont je compris enfin l'étrangeté. Nathalie se frôla contre moi, souriante, et m'entraîna vers le lit tiède où nous nous sommes roulés comme une hydre obscène. Elle se lamentait, les yeux fermés, me rejetant ainsi hors de sa jouissance incommunicable... », *ibid.*, p. 96.

⁸⁷ « Je baisais le ventre brûlant de Nathalie, mausolée de mon fils mort avant terme. Moi aussi, cette nuit même, je me liquiderai avant mon temps ! Je pleurais, pour la première fois, des larmes sur cet enfant sans nom, qui n'avait eu d'existence qu'à l'intérieur de ce coffre de chair. Lui non plus n'aura jamais connu d'autre univers que le labyrinthe sacré d'un ventre. Oh ! je voudrais mourir comme rejeton d'une liaison malheureuse, étranglé dans un ventre, et y rester enseveli », *ibid.*, p. 96.

devancé, je te rejoindrai bientôt dans l'eau noire...⁸⁸ ». De nombreuses références à la mort remplissent l'espace fini des deux phrases, ajoutant une certaine densité au texte. Et le lecteur approche de cet état de rupture parce que René, comme il l'a fait ailleurs dans le texte, s'adresse à un locuteur précis – son fils avorté à qui il s'identifie. De cette manière René fait entrer le lecteur dans un espace plus intime.

Par ailleurs, un vocabulaire aquatique se manifeste dans l'écriture. Cela lie les quatorzième et quinzième séquences et prévoit la dissolution de René. La quinzième séquence s'ouvre avec ce vocabulaire :

Je fuis toujours. J'avance inexorablement vers le fleuve océan, je cours vers lui. Mon auto butera d'abord contre le parapet et chavirera, par-dessus bord, dans l'eau tumultueuse qui me poussera vers le grand courant. L'important, dans cette opération impossible à répéter, est de braquer juste, afin de donner à grande vitesse contre la balustrade de ciment. Après, je plongerai dans l'eau avec ma barque cinéraire ; ce sera la fin d'un voyage qui a commencé l'autre nuit auprès de mon fils et s'est poursuivi dans un dédale de chambres et de salles de bains, depuis ce 2 novembre, jour de mort-nés, jusqu'à aujourd'hui, le 27 novembre⁸⁹.

Dans cette séquence, c'est une facette superficielle de la thématique qui s'expose : celle-ci se manifeste d'abord pour des raisons logiques. Autrement dit, le projet de suicide de René – se jeter au fond d'une rivière – justifie cet enchaînement, voire surcharge, de mots associés à l'eau. Cela n'est donc qu'une initiation, qu'une ouverture : la thématique de l'eau évolue au cours du récit, et surtout dans le troisième groupe de séquences où le récit s'oriente de plus en plus vers la désintégration et la mort⁹⁰.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁰ René déclare, d'ailleurs, qu'il se liquidera. Pour la citation, voir la note 87.

Ce *crescendo* continue afin d'emporter le lecteur à nouveau dans une autre chambre d'hôtel où René se rend compte qu'il ne possédera jamais Madeleine de manière absolue⁹¹ et qu'il n'anéantira jamais sa propre identité tant qu'il est vivant. L'impuissance de René se définit par opposition à la voix de Madeleine qui domine ce passage : des cinq pages qui constituent cette séquence, le monologue de Madeleine en occupe plus de deux⁹². Aussi, la voix de René est-elle affaiblie, et pendant une certaine période, muette. Et quand enfin il reprend la parole, c'est pour exprimer son désir de mourir⁹³. La rupture, donc, s'achève : l'œuvre arrive à sa première extase au moment où la pulsion de mort conquiert celle de vie. À partir de cet instant, l'œuvre est emportée dans une autre réalité : le lecteur, avec René, plonge dès lors dans le troisième groupe de séquences, un espace où la mort règne de manière absolue.

⁹¹ « Madeleine, nous ne vivrons jamais ensemble, c'est impossible, tu le vois bien ! Il aurait fallu que je te conduise moi-même à l'hôpital, que je serre ta main pendant tes douleurs et que je voie l'enfant naître de toi. Hélas, je ne serai jamais son père, ni lui-même... Comme je suis seul tout d'un coup ! », *ibid.*, p. 103.

⁹² Voir *ibid.*, p. 100-102.

⁹³ « Je ne connaîtrai jamais la vie que tu as vécue, loin de moi, dans les bras de ton mari. J'ai le goût d'en finir, parfois ; je voudrais disparaître, éclater hors de mon âme, mourir... », *ibid.*, 102.

**iii. LA DISSOLUTION DU MOI ET DE LA PAROLE :
SÉQUENCES xvi – xxiv**

*« Le cœur meurtri, l'âme endolorie, les mains
brisées, les cheveux blancs, les prisonniers, l'eau tout
entière est sur moi comme une plaie à nu ».*

- Paul Eluard, « Nul »⁹⁴ »

Les passages seize à vingt-quatre marquent la dissolution de René après sa prise de conscience. Mais si le Baroque est le langage et l'esthétique de la double intentionnalité – de l'être brisé dans un état de rupture intérieure – alors que se passe-t-il une fois que cette rupture s'achève ? De même que le narrateur commence à se défaire, l'écriture aussi se dépouille de sa nature baroque. Toutefois, la double intentionnalité ne disparaît pas complètement, mais s'expose de manière plus subtile. Certes, la pulsion de mort conquiert enfin celle de vie, mais les empreintes du Baroque sont toujours présentes, car tant que René continue de raconter son histoire, il tient à la vie. Autrement dit, l'esthétique baroque existe toujours dans l'écriture, mais elle commence à se défaire. René annonce de façon explicite son désir de mourir, et quand il fait référence à Madeleine, ce n'est plus pour s'accrocher à la vie mais plutôt pour évoquer des incidents pénibles qui rendront plus facile son détachement. Et ce n'est pas uniquement l'échec dans le domaine amoureux qui est exprimé ici. Tout un vocabulaire de combat, de défaite et de désespoir s'y manifeste, et l'emploi fréquent du conditionnel passé et de la négation met en lumière les sentiments de regret qui provoquent une rupture entre René et son monde illusoire. Le lecteur

⁹⁴ Paul ELUARD, « Nul », *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, 1981.

trouvera également une surcharge d'images aquatiques dans ces séquences : l'eau domine, et bien que sa signification change de séquence en séquence, tout converge pour signaler la décomposition, mais aussi pour annoncer la fin.

Dans les séquences précédentes, René se rend compte qu'il n'occupera jamais le rôle du mari ou du fils dans la vie de Madeleine. La description que Madeleine donne de son premier accouchement provoque la décomposition de René au début de la seizième séquence qui commence avec une déclaration : « je ne veux plus vivre, en aucun lieu connu, à cause de ces aveux moroses⁹⁵ ». Mais une fois qu'il comprend la nature fragile de ce lien qui l'attache à Madeleine, il fait tout pour le briser. Il désire mourir, et en se souvenant des moments douloureux, il cherche à se détacher davantage de Madeleine et par extension, de la vie. Il revient à une image familière : « je prépare depuis longuement ce baiser froid avec le néant, comme le mardi et le vendredi je préméditais longuement ceux que j'allais donner à Madeleine⁹⁶ ». Ce baiser résonne avec d'autres références au cours du roman pour souligner la tension entre la vie et la mort. Dans le premier groupe de séquences, il parle du « baiser immoral avec la vie » ; dans le deuxième, il s'agit d'un « baiser divin » de Madeleine. Ici, c'est un « baiser froid avec le néant » : il accepte enfin la réalité. Madeleine devient la mort, la mort devient l'amante – les rôles se confondent ; tous les contours s'effacent.

Ce baiser, donc, est une image qui reste ambiguë et qui est associée tantôt avec le bien tantôt avec le mal, et le lecteur ne peut que suivre cette oscillation.

⁹⁵ AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 104.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 113.

Cependant, comme ces séquences marquent également la dissolution de l'écriture baroque, les idées s'offrent au lecteur de manière plus transparente. René articule le caractère de ce baiser : « depuis un an, j'ai été ainsi rattaché à Madeleine, par un baiser incertain qui me donnait parfois le sentiment que je la possédais, alors qu'en réalité, elle m'entraînait, ravi, dans sa fuite merveilleuse. Il n'est de possession que par le dedans, et je reste dehors⁹⁷ ». René construit un point de fuite dans cette peinture qui était jusqu'ici floue et souvent fragmentaire. La répétition et l'amoncellement de ces images qui insistent sur l'impuissance et la passivité de René mettent en lumière sa dissolution. Ce qui fait de ce baiser quelque chose d'ambivalent, c'est la lutte intérieure de René et par conséquent, sa conception déformée de la réalité : afin de tenir à la vie, il se croyait dans la position du dominant, du maître, et dès qu'il se réveille de cette illusion et fait face à la vérité, il éclate. Par ailleurs, l'idée de la possession rappelle la nuit qu'il a passée avec Nathalie et réapparaît à la page suivante où René décrit un autre moment intime à côté de Madeleine⁹⁸. L'acte d'amour devient un combat et la femme une adversaire, ou encore mieux, l'adversaire qui vainc.

Toutefois, ce n'est pas uniquement l'échec amoureux qui accable René, car de son enfance à son âge adulte, le désespoir – arrière-goût amer qui suit l'échec – semble faire partie intégrante de sa vie :

À vrai dire, je suis défait, terriblement défait, depuis que je me suis relevé d'une certaine bataille d'écoliers. J'avais la joue éraflée et la lèvre fendue,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁹⁸ « Au terme de notre dernier combat, j'attendais l'orgasme de Madeleine qui, me confirmant ma domination, l'aurait diluée aussitôt en torrent. J'espérais sa participation rituelle, et non pas mon empyrée solitaire, ma pire défaite et le début de ma décomposition », *ibid.*, p.118.

presque rien, quoi ! Chute de bicyclette, ai-je expliqué à ma mère, après avoir pleuré longtemps, assis sur les bancs déserts de l'église Saint-Louis-de-France. [...] L'école m'était une arène où je devais sans cesse me battre, mais dans le rôle du perdant. Que ma vie me paraît claire, quand je regarde à la lumière de tous mes échecs... [...] Ce même combat d'enfants s'est déroulé, dans la salle de rédaction du *Canadien*, entre mon adversaire et moi. Rien n'a été changé au prototype de ma défaite⁹⁹.

L'enchaînement de ces histoires l'une après l'autre donne l'impression que la vie de René n'est qu'une série d'échecs. Il s'accroche d'abord à Madeleine comme source d'évasion, et elle devient son issue dans cette somme qui semble tendre vers l'infini. Toutefois, quand ce monde chimérique commence à s'évaporer, Madeleine aussi se transforme en un élément dans cette série, et pour que cette torture ne continue de manière infinie, le suicide s'offre comme la seule solution possible.

La vie de René est par extension remplie d'occasions manquées, et ce n'est donc pas un accident si le conditionnel passé ou la négation se manifestent fréquemment dans les passages de ce troisième groupe de séquences. Par l'emploi du conditionnel passé, René décrit des rêves et des désirs impossibles ou inachevés ; la négation annonce le déchirement, l'insignifiance et l'anéantissement¹⁰⁰. Leur emploi au cours des pages marque également les remords que René éprouve. Dans cet extrait exemplaire, le conditionnel passé et la négation construisent la formule de base, « j'aurais mieux fait de ne pas », qui devient une source d'où coule un ensemble de phrases exprimant le regret et la déception par rapport à sa relation avec Madeleine :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 114-115.

¹⁰⁰ Voir *ibid.*, p. 109-110 pour l'emploi du conditionnel passé ; pour le négatif, voir p. 113, 115-116, 136.

J'aurais mieux fait de ne pas coucher avec elle, de ne pas changer de lit et de chambre toutes les semaines, de ne pas apprendre ce qu'elle m'a révélé, hélas ! sous ma folle impulsion ; ne pas projeter notre fuite à Paris ou Rambouillet, ne pas démasquer celui qui l'a rendue impossible et, par conséquent, ne pas rentrer chez moi, un soir, avec le désir de boire un vrai poison, ni me réveiller le lendemain, plus résolu encore ; ne pas visiter d'autres chambres inutiles, ni rencontrer une dernière fois Madeleine à la chambre 919, cet après-midi même, et ne pas la quitter en lui disant « à minuit », comme si c'était avec elle que j'ai rendez-vous ; ne pas conduire ma Chevrolet sur une route enneigée, vers onze heures du soir, le 27 novembre 1959, alors que le monde est englouti sous la neige et que tout m'est voilé par ce drap blanc sur lequel je ne cesse de glisser, ne pas connaître la neige désespérante qui revient, chaque hiver, me dérober ce que je croyais connaître...¹⁰¹

Au début de l'histoire, René déclare qu'il va refaire le chemin de sa vie à « contre-courant jusqu'à ce visage de femme qui a été le commencement de tout¹⁰² », et à ce point dans le roman, il résume ce trajet de la rencontre à la rupture. L'écriture emprunte ses caractéristiques à l'eau. La répétition de « ne pas » ajoute un certain rythme et intensifie le sentiment de regret. Dans cette écriture fluide, les « remords » s'enchaînent. Ils ne sont séparés que par des virgules ou des points virgule, et ce n'est pas un point qui marque la fin de cette longue phrase, mais plutôt des points de suspension, car le regret et la déception n'ont pas de fin. Ici, même Madeleine n'offre pas d'issue : elle incite davantage cette écriture liquide et encourage la continuité de la phrase. Madeleine ne lui procure plus l'évasion et ainsi, c'est la mort qui la remplace, qui devient la nouvelle amante.

Celle-ci se diffuse dans la thématique de l'eau qui, outre sa manifestation au

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 126-127.

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

niveau de l'écriture, inonde le texte de façon explicite. De même que l'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve, la signification de l'eau n'est pas pareille d'une séquence à une autre. Et pourtant, toutes les séquences, quels que soient leur sens, convergent vers un point commun en ce qu'elles annoncent la désintégration de René :

Le moment approche où je plongerai dans l'eau dissolvante qui me métamorphosera en eau. Que tout se rompe en moi, et que je me liquéfie comme tous ces animaux marins qui enrichissent l'eau de leurs corps dissous, depuis des millénaires, et redeviennent ainsi nourriture diffuse pour leurs frères vivants ! Je m'enfoncerai dans ce grouillant cimetière, je mêlerai ma substance à ce courant multiple et éternel. Je ferai mon entrée, inconscient, dans ce nouvel univers, et qui sait si, au fond de cet aquarium, et malgré l'hiver qui glace la surface des choses, je ne trouverai pas l'été aquatique, un jardin tropical protégé des grands vents du nord¹⁰³ ?

Il existe un écho à l'intérieur du texte car l'aquarium renvoie à une image présentée au début du roman¹⁰⁴. La dissolution finale de René, donc, ne commence pas en route vers la rivière, mais bien avant, dans la dernière chambre d'hôtel qu'il fréquente, pendant cette dernière fois qu'il fait l'amour avec Madeleine. Pourtant, cet acte n'étant qu'une évasion éphémère, la décomposition dans l'eau, le courant éternel, lui permettra d'échapper définitivement à sa réalité. Cela est souligné davantage par l'image antithétique d'hiver et le jardin tropical : la mort est une invitation au voyage vers une utopie, un endroit paradisiaque.

D'autres parallèles s'établissent entre l'eau et Madeleine. Dans une des séquences, la façon dont René décrit son contact avec l'eau peut être interprétée

¹⁰³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁴ « Depuis cinq heures cet après-midi, nous baignons dans cet aquarium obscur, poissons aveugles qui se frôlent dans leur nuit liquide », *ibid.*, p. 4.

de manière tantôt érotique tantôt tendre¹⁰⁵. L'eau devient à la fois amante et mère, mais cette métamorphose du premier au deuxième ne se fait pas sans une certaine ambiguïté. Si l'eau qui envahit la bouche de René et qui le possède imite l'amante dans ses actes, « sa caresse patiente » qui « visitera toutes les fissures de [sa] peau » peut être celle d'une mère aussi bien que celle d'une amante. L'eau, comme Madeleine, devient un espace ambivalent, mais c'est l'eau qui représente l'amante parfaite car c'est elle qui possède René par le dedans, et à la différence des nuits où il s'est noyé dans l'étreinte de Madeleine, ce naufrage est permanent.

L'écriture aussi cède à la tentation de cette noyade, de cette décomposition.

Dans l'avant-dernière séquence du roman, René dépouille des mots de leur signification. Il nie le pouvoir de la parole et ainsi, il accueille le silence et la mort :

Je m'entends répéter à voix haute que ma vie est finie, et cela me fait drôle. Je ne ressens rien devant cette constatation absolue, sinon le goût de rire. Les mots eux-mêmes sont loin de moi, tout m'a fui. [...] Je sais, de plus, qu'il est près de minuit ; je ne cesse pourtant pas de me redire cette phrase dérisoire : « tout est fini », qui ne veut rien dire, ne contient rien, et ressemble même à une mauvaise réplique de mélodrame. Nulle expression ne peut recouvrir adéquatement la mort du réel et la destruction de toute signification. Sinon, ma foi, les mots auraient plus de poids que la réalité supprimée, ce qui équivaldrait à une fâcheuse victoire de la parole sur la vie. Nul commentaire ne peut plus me définir à moi-même, d'ailleurs je ne réclame plus de

¹⁰⁵ « Je serai enveloppé de ma vraie substance, cette eau dans laquelle toute vie a germé et qui dissout tout ce qu'elle porte. L'eau pénètre tout et se glisse dans tous les interstices du réel. Toute vie est poreuse et l'osmose est la forme absolue de l'amour... L'eau du fleuve m'envahira par la bouche et les narines, puis, sous l'effet de cette imprégnation, glissera sous mes paupières comme une larme et m'emplira le crâne, puis elle possédera mon sexe par une infusion excessive qui le rendra méconnaissable. Sa caresse patiente visitera toutes les fissures de ma peau, coulera entre mes tissus comme une hémorragie interne, et tout ce qui contient, en moi, contiendra de l'eau. Je serai vase, outre, putain. Possédé enfin par le dedans, je m'identifierai à mon envahisseur ; je deviendrai semblable à lui : coulant, insaisissable, profond. Toutes les images consistantes que j'ai accumulées en vingt-neuf années de vie réelle, à la surface des choses, disparaîtront dans mon naufrage », *ibid.*, p. 119-120.

compréhension, ni de logique. Je meurs¹⁰⁶.

René reprend la phrase qui ouvre le roman, « tout est fini », et pourtant, il la vide de tout son sens. Celle-ci est désormais dérisoire et sans valeur, et de cette façon, René réduit le poids de son récit : il le supprime, il l'anéantit. Et l'emploi des mots « rien » et « nul(le) » détruit davantage toute l'importance de la parole ; celle-ci, comme René, est impuissante. Aussi René annonce-t-il la fin de la signification, la fin de la parole, la fin de la vie même. Car bientôt, il arrivera à sa destination finale où il se suicidera : la fin du récit – la deuxième extase de l'œuvre – correspondra à la mort de René.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.136.

**iv. LA DEUXIÈME EXTASE DE L'ŒUVRE :
SÉQUENCE xxv**

« Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons
[l'ancre !] »
- Charles Baudelaire, « Le voyage¹⁰⁷ »

Si le dernier groupe de séquences prévoit la désagrégation de l'identité du narrateur, cette vingt-cinquième et dernière séquence marque la réalisation de cette dissolution qui se reflète également dans la décomposition de l'écriture baroque. Le récit, dans ses derniers moments, se replie sur lui-même car il revient aux incidents déjà racontés, mais il se déploie aussi parce qu'il révèle des détails qui se trouvaient jusqu'ici dans l'obscurité. Car si la vie n'est qu'un masque de la mort¹⁰⁸, c'est dans cette séquence où, de par son projet de suicide, René met tout en lumière et enlève ce masque pour accueillir la mort.

Le lecteur arrive ainsi à la deuxième extase de l'œuvre. Cette séquence signale la mort de René et donc la fin du roman, ce qui se traduit par une rupture avec l'esthétique baroque qui s'épand tout au cours du roman. Avec la résolution de mourir – et sa réalisation – et l'écriture qui est presque dépouillée de sa nature baroque, l'œuvre sort encore une fois d'elle-même.

Au début de cette séquence, il s'agit d'un déplacement dans l'espace aussi bien que dans le temps : René n'est plus dans sa chambre d'hôtel, mais à une

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, « Le voyage », *op. cit.*

¹⁰⁸ « Puisque mourir est un protocole, la victime est toujours saisie dans le décor de la vie », Roland BARTHES, « Tacite et le baroque funèbre », *Œuvres complètes*, 1 tome, Paris, Seuil, 1993, p.1248.

« distance indéterminée du pont¹⁰⁹ », et le moment où le narrateur s'exprime coïncide au moment qu'il décrit au début de son récit. Tout ce dont il parle dans les premiers paragraphes du roman au futur – l'arrivée de Madeleine à leur rendez-vous nocturne dans la chambre d'hôtel désormais vide, l'inquiétude de celle-ci et sa quête désespérée de trouver son amant – se retrouve dans cette dernière séquence, se superpose au trajet de René vers le pont et s'exprime au présent¹¹⁰. Il existe donc un écho, un effet de boucle : la fin du récit rejoint le début et pourtant, à cause de l'évolution au cours de la lecture, le lecteur ne pourra plus lire ces phrases de la même façon. Bien qu'il lise quasiment les mêmes phrases que dans la première séquence, celles qui se trouvent aux dernières pages du roman sont chargées de tout le poids du récit. Ces mots ne sont plus vierges et pleins de mystère : leur signification et toute l'histoire qui a amené René jusqu'à ce point sont connues. Il n'existe rien de nouveau, rien n'est caché ; tout est déjà exposé, découvert, mis à nu.

Et si le but de cette séquence est de tout dévoiler, le résumé et la confession

¹⁰⁹ AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 137.

¹¹⁰ Pour la description de cette scène au début du roman, voir la note 49 pour la citation. Dans cette dernière séquence, René décrit la même scène, mais au présent : « En ce moment, alors que je me trouve à une distance indéterminée du pont, Madeleine frappe trois coups à la chambre 919 de l'hôtel Laurentien. Elle attend, impatiente, que je vienne lui ouvrir et la prendre dans mes bras. En général, je lui ouvre toujours très vite, je ne la fais pas attendre. Croyant que je me suis endormi, elle frappe une seconde fois avec plus de fermeté. Le silence persistant l'inquiète. Elle frappe encore, en se disant que mon sommeil, qu'elle n'a jamais observé, est très profond. Après un long temps, elle revient sur ses pas dans le couloir sud du neuvième étage, troublée, coupable déjà avant de soupçonner la nature de sa faute, mais certaine qu'elle en a commis une à mon égard. Elle regard sa montre, descend dans le hall désert du Laurentien, s'assoit dans une cabine publique, appelle l'hôtel Laurentien, où elle se trouve, et demande à parler à la chambre 919, car elle n'a jamais su que mes chiffres, jamais mon nom de voyage ! Mais madame, le 919 se trouve actuellement sur la route de Beauharnois, tout près d'un pont qu'il ne traversera jamais. Retournez chez vous, un lit vous y attend. Un lit chaud, accueillant, où, encore la nuit dernière, vous avez fait l'amour avec tant d'exubérance », *ibid.*, 137-138.

deviennent deux instruments clés afin de mettre en œuvre ce projet, et encore une fois, c'est Madeleine qui est le filtre à travers lequel tout est présenté. Du deuxième au quatrième paragraphes, elle devient le confesseur auprès duquel René avoue toutes ses actions. À partir du deuxième paragraphe, il s'adresse directement à elle pour lui demander pardon. En changeant de destinataire, il permet au lecteur d'avoir un regard plus intime sur ses pensées, comme si le lecteur assistait à ce moment privilégié entre l'homme pénitent et son confesseur. René continue en décrivant son trajet à Madeleine et lui parle de la nuit où il l'a trahie. Et dans sa confession, dans ce moment de franchise absolue, il n'ignore aucun détail :

après avoir fait le nécessaire pour consommer une trahison bienfaisante, j'ai couvert ma partenaire, pauvre Nathalie, de tous les opprobres. Puis, je l'ai frappée, oui, j'ai donné des coups de poings dans son ventre doré. [...] Je la frappai sans passion, avec une certaine mécanique, sur son ventre infiniment creux. Et je recommençai ce geste jusqu'à ce que sa répétition me lassât moi-même. Nathalie pleurait très fort, de cette voix rauque que j'avais déjà aimée, mais qui ne me disait plus rien...¹¹¹

René revient à l'histoire du soir qu'il a passé chez Nathalie¹¹², mais dans cette séquence-là, il ne révèle rien de la violence qu'il lui a fait subir. En revanche, dans cette dernière séquence, il n'est plus besoin de dissimuler, de cacher la vérité ; ce n'est plus le moment du « paraître » mais celui de la révélation de « l'être » – de l'identité du narrateur – dans toute sa laideur. Aussi avec la dissolution de l'identité de René le roman se distancie-t-il du Baroque. Car l'acte de René de tout mettre en lumière contredit les principes de l'esthétique baroque

¹¹¹ *Ibid.*, p. 138.

¹¹² Voir *ibid.*, p. 92-97 pour la scène chez Nathalie.

qui cherchent à rendre la vérité aussi impénétrable et inaccessible que possible.

Comme un pécheur, qui dans les derniers moments de sa vie veut se purger de tout le mal qu'il a fait, René cherche l'absolution : pour la deuxième fois dans cette séquence il demande – et de manière explicite – pardon à Madeleine¹¹³.

Tout ce paragraphe – le dernier avant que le récit n'arrive à sa fin – se déroule comme une confession. Des sentiments de regret, d'amour, de pitié et d'empathie inondent ce paragraphe, et c'est de cette façon que la décomposition de René prend la forme d'une diffusion : il s'identifie à tous ceux qui ont souffert à cause de lui :

Depuis que j'ai moi-même renoncé à continuer ma vie, j'éprouve une grande pitié pour Nathalie que j'ai abandonnée à sa surprise et à son destin étrange. J'ai aussi pitié de mon père qui, un jour d'hiver, a dû me prendre par le bras et me livrer à deux ambulanciers qu'il avait lui-même convoqués pour me chercher. [...] Je l'aime parce qu'il m'a aimé, moi son fils, sans me le dire, en gardant son secret bien caché au fond de son cœur de façon à ce que je prenne vingt-neuf ans pour le découvrir. [...] Je t'aime toi aussi Nathalie, mon pauvre cheval qui pleurait sous les coups que je lui donnais et qui ne réagissait pas plus qu'une bête ! [...] J'ai pitié de tout le monde et je comprends même, en cet instant de défaillance, ceux que la pitié conduit à vouloir racheter toute la douleur humaine possible ! [...] Les chiens me font pleurer ce soir ; tout ce qui souffre est aimable...¹¹⁴

Les sentiments de regret, de pitié et d'amour s'expriment de façon explicite : ils ne sont pas voilés derrière des métaphores ou des images insolites. Pas d'ambivalence, pas de construction compliquée ; la transparence de l'écriture correspond à l'intention de René de mettre tout en lumière, et l'œuvre, une fois

¹¹³ « Pardonne-moi, Madeleine, d'avoir frappé cette femme dans son ventre ; Nathalie m'a pardonné, elle, je la connais. Pardonne-moi, car c'est toi que je voulais frapper, toi, dans ton corps de femme avide. J'ai été injuste, cette fois, ne m'en veux pas trop », *ibid.*, p. 138-139.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 139-140.

arrivée à sa deuxième extase, se défait et éclate.

Et après cet éclatement, ce n'est plus l'homme pénitent qui s'adresse à son confesseur mais l'amant défait devant un amour perdu et évanescent. René réunit, dans l'espace de ce paragraphe, toutes les significations de Madeleine. Pour la première fois dans cette séquence, il recourt aux métaphores et cependant, elles renvoient toutes aux images familières, aux significations déjà établies. Le lecteur ne lit plus ces métaphores de la même façon qu'auparavant: le mystère de la métaphore, cette obscurité et cette difficulté de pénétrer derrière le masque n'existent plus car tout est déjà connu. Madeleine est le « grand fleuve obscur » – domaine des eaux maternelles et du voyage – et le « cercle sublime¹¹⁵ » – la perfection, le début et la fin de tout, y compris de ce récit. La mort, la possession, le déséquilibre du pouvoir, le vocabulaire aquatique, le retour au ventre maternel : toutes ces images se déclenchent et jaillissent – et toujours d'une seule et même source. Leur réunion dans l'espace d'un paragraphe ajoute à l'intensité de ce passage qui marque le moment d'extase.

Cette séquence, quoique la dernière de l'œuvre, ressemble à une phase de transition : le roman commence à se métamorphoser, à cesser d'être une œuvre baroque pour adopter des caractéristiques plutôt « classiques ». Les paragraphes

¹¹⁵ « Ma sœur, mon grand fleuve obscur, je m'appête à passer ma première nuit entière dans tes bras », *ibid.*, p. 140. Nous pouvons très bien mettre cette phrase en dialogue avec la première strophe du poème « L'invitation au voyage » de BAUDELAIRE : « Mon enfant, ma sœur, / songe à la douceur/ d'aller là-bas vivre ensemble !/ Aimer à loisir, / aimer et mourir/ au pays qui te ressemble » (*op. cit.*, p. 77), non seulement de par le parallèle dans la formulation, mais également dans l'idée du pays qui ressemble à la femme. Si nous pensons à la description de Madeleine (voir AQUIN, *L'Invention de la mort*, p. 14), on dirait un cadavre ; et le « pays » vers lequel René s'enfuit est la mort.

sont toujours liés de manière logique¹¹⁶, et à la différence des séquences précédentes, il existe un point focal fixe et net : devant cette peinture, l'œil du spectateur n'erre plus. Toutefois, cela ne veut pas dire que la séquence est statique. Si l'écriture, ou plutôt la narration, est une façon de tenir à la vie, au fur et à mesure que René s'approche de sa destination finale, son désir de se libérer de la parole – et donc, de la vie – devient de plus en plus prononcé. Toute l'histoire que René raconte en vingt-quatre séquences se réduit en une séquence de 1429 mots : par rapport à toutes les séquences précédentes, tout se déroule à une vitesse inouïe. L'histoire, racontée de cette manière accélérée, atteint une certaine densité et intensité pour arriver à son essence. Le mouvement, donc, existe, mais il s'agit d'un mouvement organisé et bien dirigé : l'œil, comme dans les peintures de paysage avec des éléments de repoussoir, suit un chemin déterminé. Il n'y a plus rien à chercher ; tout est dit, tout est dévoilé ; il n'y a qu'un désir et par conséquent, le langage baroque – langage de l'ambivalence, de l'inconstance et de la double intentionnalité – n'est plus nécessaire. Dès que le narrateur finit d'être un être brisé, le langage baroque cesse d'être le langage plus apte à refléter son état intérieur, et comme la destination et le désir de René sont bien clairs, un autre moyen d'expression commence à émerger.

¹¹⁶ Par logique, nous entendons l'existence d'un élément ou un sujet commun qui passe d'un paragraphe à un autre, à la différence de la nature décousue de certains paragraphes dans d'autres séquences.

CONCLUSION

« *C'est vrai, je suis inventeur de la mort : maniaque de ce qui finit, de ce qui achève, de ce qui tue !* »
- Hubert Aquin¹¹⁷

Le Baroque, tel qu'il s'expose dans l'art et l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles, n'en est que la manifestation la plus reconnue. Autrement dit, les éléments qui caractérisent cette esthétique, une fois sortis de ce cadre et dépouillés des « nuances » qui font la spécificité de *cette* manifestation, peuvent être réduits à un dénominateur commun. Si ce Baroque historique est fondé sur les notions d'ambivalence – la dualité et la dissimulation – et d'inconstance – le déséquilibre et l'exagération – ces mêmes idées surgissent également en dehors de ce contexte. Elles ne se bornent pas aux domaines artistiques et architecturaux, et les équivalents littéraires tracent l'apparence de ces caractéristiques non dans les œuvres littéraires de cette époque-là, mais dans un roman québécois du XX^e siècle. La façon dont le Baroque marque *L'Invention de la Mort* soutient l'idée de D'Ors¹¹⁸ et ainsi, met en évidence la richesse de cette notion qui dépasse toutes les frontières spatiales et temporelles.

Déchiré par ses intentions doubles et contradictoires, René Lallemant constitue le héros baroque par excellence. L'esthétique baroque surgit de manière assez accentuée au début de *L'Invention de la mort* au moment où la tension entre

¹¹⁷ AQUIN, *Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005, p. 249.

¹¹⁸ Ici, nous parlons de l'idée d'une essence baroque, à laquelle nous avons déjà fait référence dans l'introduction, à la page 13.

les pulsions de vie et de mort est la plus prononcée. Une fois que le désir de mourir domine celui de vivre, l'écriture se métamorphose et rompt avec l'esthétique baroque pour refléter le nouvel état d'âme de René. L'écriture fragmentaire et fugace du premier groupe de séquences signale le désir de René de s'enfuir, tandis que la présentation des images et des métaphores principales du roman mettent en relief la tension intérieure du narrateur. Le deuxième groupe développe cette double intentionnalité de manière plus intense, avec des images antithétiques qui se côtoient de manière de plus en plus agressive pour correspondre à son obsession avec la mort. Dès que la pulsion de mort domine celle de vie, autrement dit, une fois que cette double intentionnalité s'exprime de façon moins prononcée, la dissolution de l'écriture commence. Une surcharge d'images évoque la défaite et le désespoir. La mort règne de manière absolue, et la parole – qui représentait jusqu'ici un lien avec la vie – perd sa valeur. L'écriture, dans la dernière séquence, éclate et se dépouille des métaphores et des couches impénétrables qui voilent la vérité, pour tout exprimer d'une façon explicite et logique.

Pourtant, malgré ce mouvement vers quelque chose de « classique », l'œuvre dans son ensemble reste fondamentalement baroque. La réaction du lecteur est à ce titre particulièrement signifiante¹¹⁹. Le lecteur subit d'abord un malaise. Le développement linéaire du récit – de la chambre d'hôtel jusqu'au pont redoutable

¹¹⁹Sur le rôle du spectateur par rapport à l'art baroque, « it is important to examine not just Baroque paintings and buildings, but their spectators. Trying to analyse Baroque art without studying the effects on its audience ignores much of its powers », Vernon Hyde MINOR, « Baroque and Rococo : Idea & Image », *Baroque and Rococo : Art and Culture*, New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1999, p. 26.

– est interrompu par ses nombreux retours en arrière ; le passé de René ne s'expose pas d'un coup, mais se manifeste en fragments. Rien n'est directement accessible, ni complètement absolu. Les métaphores ambivalentes, les images qui font écho les unes aux autres, tantôt pour enrichir une signification déjà établie tantôt pour contredire ou en ajouter un autre sens, en sont la preuve.

Cependant, l'écriture du roman va encore plus loin pour susciter une tension qui fera du lecteur un être brisé. Comme le constate Dumais, « les dernières paroles de René nous laissent supposer qu'il se suicide, le récit s'arrêtant juste avant le plongeon dans le fleuve, si René meurt, il ne peut continuer le récit, toutefois aucun narrateur ne prend la relève pour nous signifier que René se soit réellement suicidé ou ait tout simplement interrompu son récit¹²⁰ ». Face à cette ouverture, le lecteur s'interroge. D'un côté, la fin de la parole – et conséquemment celle du récit – est due au suicide de René ; d'un autre côté, la mort peut être un instrument narratif qu'emploie un certain narrateur – soit René soit quelqu'un d'autre – afin d'arriver à la fin d'un récit qui ne se déroule pas réellement. La dualité dans l'interprétation est intimement liée à la notion de l'« invention ». Si l'invention signifie « conception », René pense à la mort et l'évoque constamment au cours du récit, que ce soit à travers des références explicites ou subtiles. L'invention peut également être un synonyme de fabrication, se rapportant ainsi à la simple création littéraire d'une histoire de suicide. L'écriture, donc, en tant que miroir de l'état d'âme du narrateur, est dans

¹²⁰ DUMAIS, « Introduction », *op. cit.*, p. xxxi.

un cas un miroir fidèle et dans l'autre, une illusion, un trompe-l'œil. Dans le premier cas, malgré la conscience du lecteur qu'il s'agit d'une œuvre de fiction¹²¹, le lecteur s'abandonne, il se perd dans le récit¹²². Dans le deuxième, il s'agit d'une mise-en-scène, d'une illusion théâtrale¹²³. Et c'est cette ambivalence, cette absence d'une réponse ou plutôt d'une conclusion concrète, cette ouverture, qui font de *L'Invention de la mort* une « forme mouvementée », une « œuvre tournée vers un extérieur qui est l'infini ou l'indéfini, l'ailleurs...¹²⁴ », une œuvre baroque dans son expression ainsi que dans sa réception.

¹²¹ Sans parler du problème d'énonciation : comment René raconte-t-il cette histoire quand il est en train de conduire ?

¹²² Cette situation est comparable à celle que décrit MINOR : « Although we realize that Bernini's *St. Teresa* is a work of art and not an actual mystical experience, just as Guercino's *Aurora* does not make us believe that we too live in mythic space where celestial maidens assist in the coming of dawn, nevertheless the paintings demand that we give ourselves over to these thrilling experiences. We are asked not simply to stand and examine the effects of *quadratura* and *di sotto in su*, but to abandon ourselves (or at least our interior selves) to this rapture », *op. cit.*, p. 26.

¹²³ « The Baroque artist seizes the worldly moment and creates a worldly spectacle », *ibid.*, p. 25.

¹²⁴ AQUIN, « Notes de cours », *Point de fuite*, p. 220.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

- AQUIN, Hubert. *L'Invention de la mort*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001.
- _____. *Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005.
- _____. « Notes de cours », *Point de Fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 201-245.
- BARTHES, Roland. « Tacite et le baroque funèbre », *Œuvres complètes*, 1 tome, Paris, Seuil, 1993, p. 1247-1249.
- CHEDOZEAU, Bernard. *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989.
- D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*, Traduction d'Agathe Rouardt-Valéry, Paris, NRF, 1936.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Baroque : profondeurs et l'apparence*, Paris, Librairie Larousse, 1973.
- DUMAIS, Manon. « Introduction », *L'Invention de la mort* de Hubert AQUIN, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe du plaisir*, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1920, *Les Classiques des sciences sociales*, Université du Québec à Chicoutimi, 6 octobre 2002, 17 octobre 2008, < [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais de_ psychanalyse/Essai_1_au_dela/Au_dela_principe_plaisir.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/Au_dela_principe_plaisir.pdf) >, p. 40-57.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226-267.
- MINOR, Vernon Hyde. « Baroque & Rococo : Idea & Image », *Baroque and Rococo: Art and Culture*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1999, p. 20-31.
- ROUSSET, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Baroque and Renaissance*, traduction de Kathrin Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1966.

OUVRAGES CONSULTÉS

AQUIN, Hubert. *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997.

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*, Paris, Livre de Poche, 1993.

CHAUVEAU, Jean-Pierre. *Lire le baroque*, Paris, Dunod, 1997.

FREUD, Sigmund. *Cinq leçons de psychanalyse*, traduction d'Yves Le Lay, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1921, *Les Classiques des sciences sociales*, Université du Québec à Chicoutimi, 5 octobre 2002, 12 octobre 2008, < http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/cinq_lecons_psychanalyse/cinq_lecons/cinq_lecons_psychanalyse.pdf >.

GADDA, Carlo Emilio. *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GUÉVREMONT, Francis. « Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n° 1, 2005.

JANET, Pierre. « L'amour-possession sexuel », *L'Amour et la haine*, Paris, Éditions Médicales Norbert Maloine, 1932, *Les Classiques des sciences sociales*, Université du Québec à Chicoutimi, 21 février 2007, 04 novembre 2008, < http://classiques.uqac.ca/classiques/janet_pierre/amour_et_haine/janet_amour_et_haine.pdf >, p. 142-152, 205-214.

JONES, Ernest. *Hamlet and Œdipus*, Garden City, Doubleday, 1954.

MANGANARO, Jean-Paul. *Le Baroque et l'ingénieur*, Paris, Seuil, 1994.

MOCQUAIS, Pierre-Yves. « Introduction », *Neige noire* de Hubert AQUIN, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997.

RAIMONDI, Ezio. « Barocco moderno : Carlo Emilio Gadda e Roberto Longhi », *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 29 mai, 1991, 19 août 2008, < <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/coursematerial/lectures/raimondibarocco.php> >.

RANK, Otto. *The Double : A Psychoanalytical Study*, traduction de Harry Tucker Jr., London, Mansfield Library, 1989.

RAYMOND, Marcel. *Baroque et renaissance poétique*, Paris, Librairie José Corti, 1955.

REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, 2e éd., Paris, Dunod, 1996.

SMART, Patricia. *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.