

Placée sous la responsabilité du CÉTUQ, la collection Nouvelles études québécoises accueille des ouvrages individuels ou collectifs qui témoignent des nouvelles voies de la recherche en études québécoises: définition ou élection de nouveaux projets, relecture de classiques, élaboration de perspectives théoriques originales, questionnement des postulats historiographiques et réaménagement des frontières disciplinaires y cohabitent librement.

Direction

Micheline Cambron

Comité éditorial

E. D. Blodgett

Gilbert David

Robert Major

Ginette Michaud

Comité scientifique

Bernard Andrès, Université du Québec à Montréal

Patrick Coleman, University of California

Jean-Marie Klinkenberg, Université de Liège

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Rainier Grutman, Université d'Ottawa

François Dumont, Université Laval

Rachel Killick, University of Leeds

Hans Jürgen Lüsebrinck, Universitat Saarbrücken

Sous la direction de Carla Fratta
et Élisabeth Nardout-Lafarge

Italiens imaginaires
du Québec

NOUVELLES ÉTUDES QUÉBÉCOISES

FIDES

n'avoir rencontré en Italie d'autre Virgile qui l'eût initié à la poésie qu'il cherche alors en la fuyant. Les émissions radiophoniques ne contiennent aucune allusion à ces grands écrivains contemporains avec qui le chroniqueur avait sans le savoir des affinités, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Carlo Emilio Gadda. Grandbois n'y exprime aucune opinion politique non plus, contrairement à ce qu'il avait fait avec un emportement intempestif dans ses premières chroniques sur la Chine et le Japon. Il a pourtant été témoin de la montée du fascisme ainsi que de l'effet d'un tel climat sur les écrivains et les artistes. Ce silence rejoint celui qui est si frappant à propos de la littérature italienne contemporaine. Mais un livre, comme un écrivain, ne se laisse pas enfermer dans un seul lieu et il franchit également les siècles. En Chine, Alain Grandbois a rencontré Marco Polo, voyageur et prosateur parti de Venise pour explorer le monde et rentré dans son pays pour écrire et pour mourir. C'est grâce à lui et non à Dante que le jeune peintre, qui se voulait également reporter, évolue vers la poésie. Quel que soit le livre choisi, il possède sur le mystère des origines, un pouvoir d'affranchissement.

*De l'invention au mensonge :
le référent italien chez Hubert Aquin
et Normand de Bellefeuille*

GILLES DUPUIS

AUSSI DIFFÉRENTS qu'ils puissent sembler l'un de l'autre, Hubert Aquin et Normand de Bellefeuille ont partagé au moins une passion : celle de l'Italie. Et bien qu'ils l'aient exprimée différemment, cette passion a aussi en commun d'avoir gravité autour d'un référent *irréel*, comme si l'Italie, tout en fournissant un cadre apparemment réaliste à certains de leurs récits, ne pouvait s'y prêter qu'au détriment de l'illusion du réel.

Il peut sembler étonnant chez ces deux auteurs qui ont séjourné à plusieurs reprises en Italie, et qui ont été visiblement fascinés par ce à quoi ils ont été confrontés, que la référence italienne soit aussi discrète. À part quelques allusions, ici et là, l'Italie n'offre son cadre qu'à deux œuvres d'Aquin : une nouvelle, encore peu connue, intitulée « Les sables mouvants » (1953) et, bien sûr, le roman *L'Antiphonaire* (1969). De son côté, Normand de Bellefeuille n'a que tout récemment fait entrer l'Italie de plain-pied dans son œuvre : d'abord dans un « livre d'art », *Notte Oscura* (1993), conçu en collaboration avec Alain Laframboise, puis dans son roman *Nous mentons tous* (1997), qui constitue une reprise originale de l'œuvre précédente.

Sans gommer les différences qui les séparent — écart des générations, divergence des esthétiques et des poétiques, distinction

marquée du goût qui se reflète dans le style —, l'intérêt que présente l'étude comparée de leur *corpus italien* réside surtout dans la mise au jour du référent enfoui que l'Italie, au-delà des apparences ou en deçà du cliché, semble devoir signifier pour qui en tente l'archéologie scripturaire. Derrière les références italiennes se profile un référent indicible, voire inavouable, que le filtre de l'Italie servirait, nonobstant les fuites, à masquer. Autant formuler d'ores et déjà l'hypothèse qui sous-tend cet essai : l'Italie, quoique diversément présentée par ces deux auteurs, met en scène un référent unique qui, pour se dire, se devait de demeurer tacite ou à tout le moins de s'avouer masqué. Que la stratégie soit de déjouer les fausses apparences ou au contraire de jouer du cliché trompeur, l'enjeu au fond reste le même : ruser avec la mort.

L'odyssée italienne d'Hubert Aquin

Grâce au travail récent de l'ÉDAQ, plus particulièrement à la publication des *Itinéraires d'Hubert Aquin* de Guylaine Massoutre et du *Journal* de l'auteur, nous sommes finalement en mesure d'identifier et de dater les itinéraires italiens d'Aquin. Nous savons qu'il a effectué au moins six séjours en Italie, dont trois voyages de jeunesse ou de formation (1950, 1952, 1953), un voyage d'affaires (1962), une escale touristique (1973) et une ultime pérégrination (1977) qui prend rétrospectivement une dimension tragique. Exception faite de la France et de la Suisse, pays francophones où Aquin avait songé à s'exiler, l'Italie est le pays allophone qui a le plus souvent sollicité son attention. Qui plus est, la fréquence du périple italien, qui s'est jalonné périodiquement sur les quelque trente ans de vie erratique de l'auteur, lui confère l'aura d'un pèlerinage pulsionnel. Aquin a refait à plusieurs reprises le trajet qu'il affectionnait particulièrement (la Sicile, Naples, Rome), et c'est encore l'Italie qu'il a choisi de revoir, une dernière fois, afin de décider s'il voulait continuer à vivre ou mourir.

Ce constat établi, on demeure perplexe de découvrir que l'auteur est à ce point laconique dans son journal quand il s'agit d'annoter l'expérience italienne. Si l'on compare les entrées

italiennes du journal à celles qui sont datées d'ailleurs (Paris, Lausanne, Amsterdam, Athènes, etc.), on découvre que deux passages seulement intéressent directement l'Italie. Or, dans les deux cas, les impressions recueillies ne sont guère positives. Dans la première entrée, datée du 4 mai 1953 à Palerme, Aquin insiste sur le profond sentiment de désillusion qu'il éprouve à ce moment précis de son voyage. On sera peut-être surpris d'entendre dans ce passage, qui tiendrait en une seule page¹, autant de modulations pour dire la privation d'amour, qui constitue en elle-même une variation sur le thème de la solitude. La sensation du vide, conjuguée à celle de l'isolement, donne lieu à une panoplie de privatifs, scandée selon une mesure à trois temps, qui accentue l'impression de total dénuement exhalée par cette page. Toute une litanie pour chanter le plus profond désenchantement ! Remarquons que des trois voyages de jeunesse, ce dernier est le seul à avoir été effectué sans compagne², absence à laquelle l'auteur a tenté de suppléer en choisissant le compagnonnage de... Stendhal. Mais ce succédané littéraire à l'amour charnel d'une femme n'aura réussi qu'à lui procurer du « trompe-l'âme ».

« Expression qui vaut sans doute pour le projet même du voyage³ », conclut Élisabeth Nardout-Lafarge. On peut y lire aussi un jeu de mots typiquement aquinien. Bien entendu, l'expression renvoie au trompe-l'œil, technique picturale très en vogue dans l'Italie de la Renaissance et de l'époque baroque, et qui fascine particulièrement les protagonistes de *Trou de mémoire*. Or, en transférant l'effet trompeur de l'œil à l'âme, tout en l'assimilant au thème des passions stendhaliennes opposées à celui du « grand amour », Aquin spiritualise en quelque sorte un procédé purement

1. Hubert AQUIN, *Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 162-163.

2. En 1950 Aquin était accompagné de Colette Beudet ; en 1952, de Michelle Lasnier. Voir Guylaine MASSOUTRE, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 52-53 et 68-69.

3. Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « L'Italie-berceau-de-la-culture dans *L'Antiphonaire* d'Hubert Aquin », *Francofonia*, 35, automne 1998, p. 47.

esthétique. Mais cette spiritualisation apparente cache un glissement du sens de la tromperie qui s'accroît dans l'œuvre à venir : glissement qui opère du domaine de l'esthétique à la sphère plus intime de l'éthique, ou mieux de la phénoménologie des perceptions et des sensations à l'épiphanie de l'infidélité conjugale...

Dans l'autre passage du journal, signalé par trois entrées successives et très concises (Rome, les 6, 7 et 8 juillet 1962⁴), Aquin passe rapidement d'un état de bonheur, que l'on pourrait qualifier d'emprunté, à un état malheureux qui lui est plus naturel. En effet, le bien-être éprouvé à minuit, assis seul à une terrasse de la Via del Tritone, est noté explicitement avec les mots d'un autre (toujours Stendhal) : « Il y a des jours où la beauté seule du climat de Rome suffit au bonheur. » En revanche, c'est en son nom propre, et en recourant à une épithète négative typique de sa plume, qu'il exprime le malaise du lendemain : « Une heure avant j'étais intolérable : j'ai fui mon état en marchant au hasard près du Capitole. J'avais mal au cœur. » On mesure l'écart qui sépare le bonheur, éprouvé au diapason des souvenirs de lecture, du profond malaise qui rend à lui-même l'être « intolérable ».

Bref, Aquin ne fut pas un voyageur heureux⁵. Il ne s'emballa pas (ou si peu) devant les paysages et les monuments qu'il découvre, et qu'il ne prend souvent pas la peine de décrire. Nous devons éviter toutefois de généraliser à l'ensemble des voyages l'humeur noire qui caractérise les pages sombres du journal : Aquin était de la trempe de ces voyageurs *mélancoliques* (au sens fort, freudien, du mot) qui écrivent surtout quand ils broient du noir, au voisinage de la mort. Or nous savons, grâce à ses lettres, qu'il fut enthousiasmé par l'Italie. A-t-il été plus explicite à ce sujet dans le premier journal de voyage (été 1950) adressé à Michelle Lasnier ? Nous ne le savons pas, ce dernier demeurant jusqu'à ce jour inédit. En revanche, lors du deuxième voyage (été 1952), il avait écrit à son ami Marcel Blouin : « L'Italie me comble.

4. Hubert AQUIN, *op. cit.*, p. 241.

5. Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *loc. cit.*, p. 46.

Je me sens fiévreux, chaleureux — artiste ! Tant de richesses me provoquent. Je les respecte mais je voudrais en faire autant⁶. » Cet aveu nous dit, dépouillée du masque de la fiction, l'attitude foncièrement ambiguë d'Aquin face à l'Italie, que l'on retrouvera, modulée différemment, dans les deux textes qui la mettent en scène. À l'image de la femme aimée (ou dite aimée), l'Italie le séduit et le tourmente tout à la fois, suscitant chez lui une relation fortement ambivalente d'amour-haine où se disputent complicité et rivalité, mais sans que le désir d'émulation (clairement énoncé dans la lettre) ne parvienne à réconcilier ni à dépasser leur antagonisme.

Naples surréaliste

La nouvelle de jeunesse « Les sables mouvants », écrite lors du troisième voyage en Italie (Palerme, Syracuse, Agrigente, Taormina, Naples, Rome, mai 1953), soit immédiatement après *Les rédempteurs* (1952) mais avant *L'invention de la mort* (1959), est la seule œuvre d'Aquin à situer l'action du récit dans l'Italie contemporaine⁷. Or, de toutes les impressions, sensations et expériences que l'auteur aurait éprouvées lors de ce voyage, c'est le désespoir du 4 mai 1953 à Palerme (le seul souvenir à avoir été consigné dans son journal, ne l'oublions pas) qui donne le ton à la nouvelle italienne, écrite précisément durant ce voyage effectué sur les traces et en compagnie de Stendhal, mais sans personne « à portée de désir ». On en vient à croire que l'humeur noire de cette journée funeste aura fini par déteindre sur l'ensemble du voyage, au point de fournir la matière première pour sa perlaboration fictionnelle.

Si la ville de Naples procure son cadre réputé enchanteur au récit du narrateur, encore faut-il noter que ce cadre se rétrécit

6. Guylaine MASSOUTRE, *op. cit.*, p. 69.

7. Hubert AQUIN, *Récits et nouvelles. Tout et miroir*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998, p. 145-183. Les références à cette nouvelle sont indiquées dans notre texte par le signe SM, suivi du numéro de la page indiqué entre parenthèses.

dramatiquement à la chambre d'hôtel qu'il occupe en sa qualité de touriste désenchanté. L'action est comprimée entre cette chambre humide et lugubre, où les fleurs du papier peint ressemblent davantage à des araignées (dans la toile desquelles le narrateur attend fébrilement la femme aimée), et la gare ferroviaire où il lui a donné rendez-vous. Tout le récit, scandé par le leitmotiv lancinant de l'attente, oscille entre les moments où le narrateur se rappelle les nuits d'amour exacerbées, passées avec Hélène à Montréal, et celles qu'il anticipe dans cette chambre d'hôtel qui augure mal. Le récit culmine d'ailleurs dans une scène fantasmagique, aux accents grands-guignolesques et surréalistes, où le rêve projeté des retrouvailles amoureuses se transforme en cauchemar éveillé et cruel. Malgré sa beauté légendaire qui est à l'origine du célèbre proverbe, Naples n'apparaît à peu près pas dans le récit. On pourrait croire qu'Aquin ait voulu de la sorte éviter le cliché touristique associé à la ville et son golfe pittoresque. Cette explication est sans doute valable pour les paysages et les monuments absents du récit. Par contre, une lecture attentive démontre que l'auteur n'a pas hésité à recourir à d'autres stéréotypes de l'italianité, plus particulièrement de la napolitanité, en ce qui a trait aux personnages.

La nouvelle s'ouvre sur le désenchantement du voyageur qui ne trouve pas le cliché que promet la belle carte postale et auquel il s'attendait :

Je regrette maintenant d'avoir choisi Naples. Il y a tellement d'autres villes où nous aurions pu nous rencontrer. Florence, Rome, Milan même. Naples, évidemment, c'est un nom magique. Je voyais tout de suite les sérénades, les promenades au port le soir, le soleil. Elle était enchantée, elle aussi. Naples, c'était la grande aventure (*SM*, 151).

D'emblée, le cliché exotique est renversé. À l'opposé du lieu magique, le narrateur se retrouve enfermé dans une chambre d'hôtel « humide et basse [...] qui ressemble à un salon mortuaire » (*SM*, 151). Cet espace clos et impersonnel, qui pourrait aussi bien être à Naples qu'à Montréal, et qui finit par ressembler étrange-

ment à l'enfer sartrien, constitue le lieu inconfortable de l'attente qui contamine l'humeur de son occupant. Dès lors, il devient insensible aux réelles beautés de Naples qu'il croise dans la rue, lorsqu'il déambule pour tromper l'ennui et faire passer le temps. Ou quand il les note, c'est pour souligner davantage le malaise existentiel qu'il ressent face à ce qu'il croit être le bonheur enviable des autres. C'est dans ce contexte qu'il dresse le portrait du Napolitain, où le stéréotype négatif (consciemment assumé) se superpose au cliché positif :

Il y a assez de ces Napolitains qui m'épuisent. À toutes les trois minutes, je tâte la poche de mon veston. C'est un préjugé de touriste, mais je ne saurais m'en débarrasser. Quand j'aborde un Napolitain, je le regarde comme un ennemi. S'il approche, je me cabre. Je le traite intérieurement de sale Italien, de lâche, de voleur et je bénis le ciel de vivre dans le Nord. Parfois je les aime et j'ai le goût, comme eux, d'embrasser tout le monde. Quand je les entends chanter, je les aime. Je voudrais chanter comme eux à longueur de journée (*SM*, 163).

Un autre stéréotype concerne cette fois la femme italienne, la *chaude* Napolitaine. En déambulant dans les rues de Naples, toujours pour tromper l'attente de la femme aimée (en fait plus désirée qu'aimée), le narrateur note les visages de femmes : « Ils sont admirablement reposés, des visages paresseux et comblés. Ces femmes doivent avoir des gestes merveilleux dans un lit. Le plaisir qu'on donne à un animal si spontané doit nous être remis au centuple et par tout ce que leur reconnaissance peut inventer, en retour, de douceur » (*SM*, 163). L'affreux cliché, qui fera frémir la moindre féministe bien-pensante, n'est ici évoqué que pour critiquer, par antithèse, l'attitude de la femme attendue, trop *froide* au goût de son amant : « Hélène n'a pas de ces gestes de reconnaissance animale. Elle ressemble à ces amis qui n'accusent jamais réception des cadeaux. Un an plus tard, ils vous annoncent que ça leur a procuré un grand plaisir. Je m'attends à une rétrospective du genre avec Hélène... » (*SM*, 163).

L'aspect de l'Italie qui intéresse ici le narrateur aquinien, la seule «réalité» napolitaine à capter son regard se concentre dans la physionomie et le caractère (fussent-ils caricaturés) de ses habitants. On peut y lire aussi un bref dialogue avec le préposé de l'hôtel, rédigé dans un italien fautif, qui joue sur le malentendu causé par la barrière linguistique⁸. Malgré la méfiance ou l'impatience du narrateur, les Napolitains et les Napolitaines le séduisent, ou du moins retiennent son attention, tandis que les beautés légendaires de Naples (son golfe, ses monuments, ses églises, le Vésuve, etc.) le laissent indifférent. Le seul lieu napolitain longuement décrit est cette chambre d'hôtel anonyme — lieu éminemment aquinien — où se consume l'attente. La description de la gare n'est qu'à peine esquissée. Puis c'est la course folle dans les rues de Naples, à la poursuite du fantôme d'Hélène que le narrateur entrevoit partout. À partir de la piazza Garibaldi, située en face de la gare, les noms de rues se ruent pour signifier le rythme syncopé de la course: «via Umberto [...] Corso Vittorio, via Roma, Piazza del Plebiscito, via Cavour...» (*SM*, 175). L'ordre dans lequel le narrateur enfile ces noms, dont certains sont d'ailleurs erronés, est proprement invraisemblable. Doit-on en déduire que, déboussolé par la frustration de voir la femme désirée lui échapper, il ait perdu le sens de l'orientation? Ou faut-il imputer à l'auteur la négligence de n'avoir pas pris la peine de contrôler le nom exact et la localisation des rues sur son plan de Naples? Toujours est-il que la désorientation spatiale ajoute à la confusion qui règne dans l'esprit du narrateur, à ce point obsédé par l'arrivée imminente de la «personne à portée de désir» qu'il en perd jusqu'à la notion du temps: entre autres, du temps qu'il faut pour traverser d'un bout à l'autre le centre de Naples.

C'est d'ailleurs *avec le temps* — passé du souvenir, présent de l'attente et futur du fantasme — qu'on découvre non seulement la trame, mais le mobile essentiel de la nouvelle italienne d'Aquin.

8. À ce sujet, on peut s'étonner qu'on ait pris le parti de corriger «le texte italien souvent fautif d'Aquin» dans l'édition critique des «Sables mouvants», d'autant plus que la correction elle-même n'est pas exempte de fautes...

Comme le souligne François Poisson dans son introduction à l'édition critique du texte⁹, Aquin y a inscrit tous les temps verbaux d'une temporalité non linéaire. La linéarité du récit narré au présent, entrecoupée d'analepses (les *flashbacks* illuminant les nuits d'amour avec Hélène à Montréal) et de prolepses (l'anticipation des retrouvailles à Naples), débouche sur une temporalité fictive, irréaliste, où le fantasme amoureux devenu soudainement destructeur s'empare entièrement de la réalité. L'énigme ultime de cette nouvelle concerne d'ailleurs une erreur commise sur la chronologie, et plus encore sur la *chronométrie* de l'événement. Aquin a subrepticement inséré dans son récit un dispositif temporel qui, semblable à une bombe à retardement, éclate après notre lecture du texte pour en bouleverser le sens. En effet, à une première lecture des «Sables mouvants», forcément linéaire et possiblement superficielle, il peut nous échapper que le rendez-vous manqué ne soit ni attribuable à Hélène, la femme aimée, ni aux Napolitains aux «yeux d'imbéciles qui fixent toujours» (*SM*, 179), ni même aux caprices du hasard, comme veut nous le faire croire le narrateur, mais à un acte manqué dont il est lui-même le fauteur. Au début du récit, l'heure fatale du rendez-vous est fixée à «une heure quarante» (*SM*, 152). Mais plus loin, le narrateur mentionne «onze heures trente» (*SM*, 163), qu'il corrige par la suite en onze heures quarante: «Il est onze heures dix. Trente minutes seulement et le train sera là» (*SM*, 172). Bref, s'il a bel et bien communiqué le premier horaire à l'objet de son désir (et il n'y a pas lieu d'en douter), il faut en déduire qu'il s'est présenté lui-même avec deux heures d'avance au rendez-vous, donc qu'il est seul responsable de l'échec de la rencontre.

On est alors en droit de se demander pourquoi Aquin tenait à ce que ce rendez-vous avorte, jetant son narrateur dans une crise surréelle de jalousie où, après avoir tenté en vain de vendre son âme au diable, il rêve de défigurer atrocement le visage aimé. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'en dépit des maladroites encore imputables à la précocité de l'écrivain, cette nouvelle qui privilégie

9. *Ibid.*, p. 148.

le temps sur l'espace, ou mieux qui *accélère* l'espace par démultiplication des temps, anticipe singulièrement sur l'œuvre à venir. Finalement, Naples n'aura été ici qu'un prétexte pour mettre en scène les fantasmes érotiques d'un narrateur morfondu par l'attente d'une femme qui ne sera pas — bien malgré elle — fidèle au rendez-vous. La chambre d'hôtel et la gare, seuls lieux napolitains vraiment décrits dans le récit (les autres n'étant que mentionnés), transforment la ville en un cadre anonyme et quelconque, vaguement moderne, où se consume vainement l'attente. Dans l'ultime scène où le temps diabolique s'est joué de lui, le transfert de la théâtralité supposée des Napolitains au narrateur en fait l'émule déchu de Satan. L'originalité du récit est à situer à ce niveau fantasmatique où, les diverses temporalités étant fusionnées, la notion même du Temps finit par s'abolir, ce qui le rend synchrone avec le roman à venir.

Une Italie anachronique

L'Antiphonaire est le roman d'Hubert Aquin où la référence à l'Italie se pose avec le plus d'acuité. Je me propose d'y traquer le référent inavoué que les autres références italiennes avaient peut-être pour mission de masquer. Rappelons que le roman fait alterner deux récits en parallèle : le récit contemporain qui relate les aventures, ou mieux les mésaventures, de Christine Forestier, narratrice d'un manuscrit possiblement frelaté, avec un récit qui se déroule en grande partie dans l'Italie du xvi^e siècle, sur les pistes d'un auteur fictif, Jules-César Beausang, raconté (en principe) par la même narratrice. L'Italie est le pivot de ces deux récits, en apparence seulement parallèles, puisqu'ils sont destinés à croiser à plusieurs reprises leur trajectoire.

L'édition critique de *L'Antiphonaire* confirme que la plupart des noms « inventés » par Aquin pour désigner les personnages italiens sont puisés dans le registre historique. Par contre, il ne semble pas que l'on ait relevé l'origine vraisemblablement italienne du nom des protagonistes québécois du récit contemporain. En effet, Forestier, qui fait bien sûr penser aux « forêts » cana-

diennes pour un lecteur québécois, rappelle aussi le *forestiero* italien, c'est-à-dire l'étranger. Aquin connaissait-il ce mot italien, moins familier certes que *straniero* pour désigner l'étranger, mais plus répandu dans le milieu de l'hôtellerie qu'il a forcément fréquenté en Italie? Lors de leur fuite en Suisse, rappelons que l'abbé Chigi et Antonella Zimara font halte à Sion, précisément à « l'Hôtel des Étrangers » (A, 151). S'il s'agit là d'une simple coïncidence, avouons tout de même qu'elle répond admirablement à la logique de l'inconscient.

Le choix de la ville de Turin comme foyer du récit parallèle, ville à peine visitée par Aquin au cours de ses nombreux voyages en Italie, devient à son tour significatif : Turin est à la fois le lieu qui renferme la « fiction » de la mort du Christ — le saint suaire — et où le philosophe fétiche d'Aquin, Nietzsche, s'est effondré dans la folie. Comme Naples dans « Les sables mouvants », ou encore Palerme dans le *Journal*, Turin s'avère décevant au niveau du récit contemporain : « Turin est un désert où le couple désenchanté s'est reposé une nuit dans un hôtel sombre » (A, 13). Mais transposé sur le plan de la fiction par Christine (dont le nom renvoie bien évidemment au Christ, voire au saint suaire par le maquillage des ecchymoses subies aux mains de son mari épiléptique¹⁰), le choix de Turin en fait le sanctuaire idéal pour y enchâsser le récit *renaissant*. Les noms de lieux simplement évoqués livrent alors leur charge symbolique. Borgo Santo Spirito, Borgo San Sepulcro (sic), le cimetière de Santa Croce : autant d'invocations de l'héritage catholique de l'Italie tournant autour du référent omniprésent, et omnipotent, de la mort.

Comme il advient dans « Les sables mouvants », mais à un degré supérieur d'inventivité, l'espace italien qui fournit le cadre à une partie du récit de *L'Antiphonaire* est miné par l'intrusion d'une temporalité suspecte. Si, dans la nouvelle de jeunesse, cette question se limite — exception faite du lapsus horaire lourd de

10. En racontant la scène où elle est contrainte de se maquiller, Christine parle des produits de beauté « (qui me servirent à masquer — tant bien que mal — *ma sainte face*) » (A, 78). Je souligne.

conséquences — à un jeu sur les temps du récit pour en briser la linéarité, le temps du roman se libère des contraintes spatiales pour donner lieu à une logique que l'on pourrait qualifier d'anachronique. Anachronique est le récit qui se déroule en partie dans l'Italie du XVI^e siècle par rapport au récit contemporain qui se déplace de San Diego à Montréal. L'antiphonaire étant un mode liturgique de composition musicale où alternent l'antiphone, proprement dit, et les versets d'un psaume, il est clair que l'*anachronie* du roman d'Aquin en épouse la forme. Au fur et à mesure que Christine progresse dans son récit italien (1536-1537), elle s'immisce dans l'histoire qu'elle raconte par identification : d'abord avec Renata Belmissieri, son « double » (A, 31), puis avec Jules-César Beausang, autre *doppelgänger*. C'est ainsi qu'au cours de la scène du viol de Renata par l'imprimeur, on apprend que la jeune femme portait, sous ses vêtements d'époque, une petite « culotte » (A, 66) bien moderne... On devine que Christine imagine la scène où elle devient la protagoniste travestie, fantasme qu'elle réalisera dans un *acting out* soi-disant involontaire avec le pharmacien L. J. Gordon (alias Bob). D'autres anachronismes sont moins évidents : les Suisses traitant les étrangers, l'abbé Chigi et Antonella Zimara, de « sales Italiens » (A, 171, 195) ou encore ces mêmes comparses dînant dans des « restaurants » (A, 235). Outre le préjugé, l'expression « sales Italiens » est un cliché contemporain ; quant aux restaurants, on sait qu'ils ne font leur apparition, en France, qu'à la fin du XVIII^e siècle.

Ces anachronismes véniels rappellent des négligences similaires qui s'étaient glissées dans le film *Ben-Hur* : la trace d'un avion dans le ciel, la montre du gladiateur... Oubli involontaire de la part de l'auteur ou clin d'œil complice ? Quoi qu'il en soit, il est plus difficile d'expliquer, voire d'excuser, deux autres anachronismes, maladroits et insistants, qui ont été commis dans la scène de l'arrestation de Renata, faussement dénoncée par son amie Antonella dont l'abbé Chigi s'est fait le complice. Toute la scène mime le mauvais polar, jusque dans les dialogues stéréotypés qui ne peuvent vraisemblablement avoir été prononcés par des personnages historiques, dussent-ils être inventés. Les agents de l'ordre

sont des « gendarmes turinois » (A, 102) ; en se dirigeant vers l'abbé Chigi, ils font résonner dans l'église de San Tomaso (qui deviendra San Tomasso dans le récit contemporain) leurs pas « à souliers cloutés » (A, 102). Puis, comble de l'in vraisemblance, le « sergent du groupe » sort « un calepin de sa poche de pantalon » (A, 102) pour noter la déposition de l'abbé. L'effet est évidemment grotesque. Un cinéaste, même malhabile, n'aurait pas laissé passer de telles énormités, et l'on ne peut attribuer à Christine seule, malgré la confusion qui règne dans son esprit, l'entière responsabilité de ces improbables lapsus. Bref, pour d'obscures raisons de *poétique*, Aquin tenait à ce que cette scène détonne dans l'ensemble du récit italien.

De l'autre côté, le récit contemporain (mars à août 1969) est aussi grevé d'anachronismes qui le mettent en étroite relation avec le récit italien. Par identification, Christine décrit ce qui lui arrive en des termes savants empruntés à l'œuvre fictive de Beausang (alias Paracelse). Mais elle ne se contente pas, dans le compte rendu de sa vie déchuée, de déployer son érudition ; involontairement, elle calque des épisodes de sa vie sur ceux de son double : le viol lubrique aux mains du pharmacien reprend la séquence du viol de Renata par l'imprimeur, tandis que l'outrage suave et voluptueux que la jeune Italienne subit aux mains de l'abbé Chigi se répercute dans la scène érotique, très douce, qui se joue entre la narratrice et le docteur Franconi. Dans cette rencontre *anachronique* de deux temporalités parallèles, on assiste à un retour spectaculaire de l'Histoire qui façonne la réalité à l'image de sa fiction, tout en forgeant la fiction comme on imite faussement une signature. À l'instar du récit italien, le récit contemporain est miné par une confusion temporelle qui finit par nous faire douter non seulement de la lucidité de la narratrice, mais surtout de l'authenticité du manuscrit, dont la paternité, finalement, demeure nébuleuse.

En dernière analyse, le référent inavouable qui se cache derrière les références érudites et les fausses apparences, défaisant le cadre réaliste que l'Italie du XVI^e siècle est censée procurer au récit du destin de Jules-César Beausang (auteur lui-même fictif),

œuvrerait pour lui substituer une fiction mortifère apte à contaminer l'ensemble du roman. Plus encore qu'elle ne signifie l'Art ou l'Histoire, l'Italie d'Aquin est synonyme de Fiction. Or cette fiction qui opère pour tromper la mort, pour la différer (comme dans le jeu d'échecs du film de Bergman, *Le septième sceau*), ne cesse paradoxalement de la remettre en scène. Comme si l'unique façon de déjouer la mort était de la rejouer incessamment. Dans ce sens, l'invention de l'Italie, chez Aquin, se laisse lire à la lettre comme *L'invention de la mort*: l'obsession d'un auteur qui s'écrivait de son vivant comme déjà posthume. Le legs profond de l'Italie à l'imaginaire morbide d'Hubert Aquin est sans doute à chercher du côté de ce « baroque funèbre¹¹ », hérité du catholicisme, qui *encre* chaque caractère de son écriture¹². Dès lors, il ne faut pas s'étonner qu'il ait choisi une dernière fois de revoir l'Italie pour opter entre la vie et la mort... et que l'Italie ne lui ait pas indiqué d'autres voies à suivre que l'accomplissement de son grand œuvre.

L'Italie concertée par Normand de Bellefeuille

La figure du double, plus précisément du dédoublement et de son renversement caractéristique de la trame italienne de *L'Antiphonaire*

11. Sur ce point, je ne saurais partager les conclusions de l'analyse que Marie-Odile Liu propose du baroque aquinien dans « Petite incursion du côté du baroque et du trans-discursif — ou l'Antiphonaire: un baroque à vide », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 57, 2, avril-juin 1987, p. 69-77. S'il est vrai que ce baroque tourne à vide, c'est que la mort en est le référent ultime (et premier). En confondant *baroque* et *carnaval* (p. 70 et 76-77), pire en évoquant le fantasme d'un baroque *serein* (p. 69 et 74), l'auteur ignore les enjeux stylistiques du « baroque funèbre », qui étaient aussi chers aux artistes italiens et espagnols de la Contre-Réforme qu'ils l'ont été pour Aquin, lequel avouait avoir rêvé toute sa vie « du cénotaphe d'Innocent IX, œuvre majeure du Bernin, dans laquelle le pape est surpris par la mort » (*Appendice II*, p. 330).

12. Le jeu de mot est repris d'*Obombre*, le dernier roman inachevé, et forcément posthume, d'Aquin: « L'auteur est absent, mais son ombre encre chaque caractère »: Hubert AQUIN, *Mélanges littéraires I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 340.

naire, se retrouve, bien qu'articulée autrement, chez Normand de Bellefeuille. Le premier texte de l'auteur où il est question de l'Italie — d'une Italie qui affiche d'emblée son caractère fictif — est un texte écrit à deux, telle une fantaisie pianistique destinée à quatre mains. Dans cet essai poétique, Louise Dupré (alias L.) et Normand de Bellefeuille (alias N.) échangeaient des lettres incongrues, entre Rivière-Blanche, au Québec, et Rome, en Italie, sans que les lieux, pourtant identifiés, ne soient clairement définis: Rome aurait aussi bien pu se trouver à Cuba et Rivière-Blanche en France. Entre ces deux lieux fictifs réduits à l'écho de leur nom, il y avait Babel, ou le babil des langues qui entrave la communication, lequel avait fait dire à une analphabète durassienne la phrase qui a suggéré le titre du texte: « Quand on a une langue, on peut aller à Rome¹³. »

Cette fantaisie à deux voix, et plus encore à deux langues (bien que le français soit le seul idiome adopté dans sa composition), peut être considérée comme un prélude au concerto italien que Normand de Bellefeuille nous fera entendre par la suite: dans *Notte Oscura* d'abord, qui en énonce le thème (jusque dans le titre italien), puis dans *Nous mentons tous*, qui en constitue la reprise avec variations. Dans les deux cas, c'est une Italie virtuelle, *trop* réelle — et de ce fait suspecte —, qui entre en scène.

Venise hyperréelle

À l'origine de *Notte Oscura*, il y a une femme qui écrit des lettres très partiellement datées, censément expédiées de Venise où elles auraient été écrites. Le commentateur des lettres, qui pourrait aussi en être le destinataire, prétend bien connaître l'Italie et nie systématiquement leur lieu d'émission. Qui plus est, il rétablit, moult détails à l'appui, le lieu *réel* de leur provenance: Rome, pour les sept premières; Florence, pour les cinq suivantes; Milan, pour

13. LOUISE DUPRÉ et NORMAND DE BELLEFEUILLE, « Quand on a une langue on peut aller à Rome », Montréal, Éditions de la Nouvelle Barre du Jour, 1986.

les trois autres; et un « ailleurs » (non précisé) pour la dernière. Les photographies qui accompagnent le texte participent du mensonge artistique. Si plusieurs d'entre elles dénotent l'Italie à partir d'un détail précis (une inscription en italien, du verre de Murano, un canal, une statue, etc.), aucune ne connote l'italianité à la manière d'une carte postale ou d'un souvenir touristique: « Images de lieux, toutes ou presque, mais de lieux imprécis, de lieux sans attache, et comme flottants à la surface du planisphère » (NO, 99).

Le jeu qui s'instaure entre le texte et les photographies n'est pourtant pas fortuit. Chacune des sections du livre, qui porte comme sous-titre le nom de la ville où auraient été rédigées les lettres, comporte douze photos. Le texte est encadré à son tour par deux clichés qui donnent leur tonalité à l'ensemble: une niche vide, qui s'avérera le trompe-l'œil d'une niche, et une femme nue, prise de dos, dans les voiles diaphanes d'un rideau. Si se tissent de subtiles correspondances entre les mots et les photos, il serait faux de prétendre que l'image se contente de refléter le texte ou le texte de se réfléchir dans l'image. Comme pour les récits alternant dans *L'Antiphonaire* d'Aquin, le texte écrit et la photographie se déroulent en parallèle, quitte à croiser de temps à autre l'ordre de leur déroulement.

Au cœur de cette fiction, qui ment nécessairement¹⁴, il y a Venise, car l'hypercliché italien est aussi la ville la plus irréaliste qui soit à force d'être photographiée, représentée, donnée pour telle, c'est-à-dire « réelle ». Le mensonge sur Venise, et plus encore de Venise, est évident pour le narrateur qui commente les lettres: « Là où le masque est une industrie » (NO, 14), où l'on ne peut que remarquer « la mauvaise qualité des miroirs » (NO, 15). Venise ment d'autant qu'elle ne prend plus la peine de déguiser son « beau mensonge¹⁵. » En fait, Venise est à l'image du couple qui vit (ou

14. La passion de l'auteur pour les adverbes pourrait s'expliquer par le fait qu'en français, l'adverbe dérivant d'un adjectif ment nécessairement. À ce titre, les nombreux adverbes qui jonchent cette fiction, en particulier « parfaitement », « sûrement » et « vraiment », tracent le comble du mensonge *vrai*.

15. L'expression est de Julia Kristeva: « On croit guérir le mensonge par un beau mensonge ». Mise en exergue à la deuxième partie du texte, cette citation, tout

qui aurait vécu) une déception amoureuse dont on ne connaît ni les causes ni l'issue; tout au plus devine-t-on les effets, réels ou imaginaires, que cette déception aurait eus sur lui. La femme ne cesse de souligner à quel point Venise la *déçoit*. Puis il y a cette niche vide qui n'est en réalité que le trompe-l'œil du vide. Une niche vide, c'est en soi décevant, mais une *fausse* niche vide, c'est le comble de la tromperie: « Une niche fausse, peinte, illusoire, parfaitement impossible, un lieu sans espace, somme toute inutile pour le corps que l'on y attendait » (NO, 67).

Venise tout entière finit par signifier ce vide que rien ne peut combler ou — revers de la médaille — ce trop-plein à ce point saturé qu'il ne laisse plus de place pour signifier autrement. Pourtant c'est l'endroit où, en dépit des déceptions encourues, la femme avoue se retrouver ou avoir trouvé la possibilité de s'inventer à nouveau: « Venise ne sent rien, mais c'est une ville où pour la première fois peut-être je m'autorise l'ennui, me permets même le malheur, la déroute » (NO, 25). De son côté, en niant systématiquement qu'elle s'y trouve, le glossateur de ses lettres lui interdit le seul endroit au monde, la seule *utopie* où elle pourrait elle aussi se livrer au jeu de la fiction et faire passer, sous le masque du mensonge, l'aveu d'une vérité: sa propre vérité. D'irrédelle, ou trop réelle, Venise devient alors le lieu profond du malentendu. Paradoxalement, c'est le lieu rêvé pour une rupture amoureuse parce que la cité lagunaire est, par tradition, « la ville idéale » (NO, 17) des amoureux.

« Tu ne m'as pas laissé le temps de ne pas t'aimer » (NO, 49)... Ce reproche qu'adresse la femme à l'homme aimé dit, par le truchement ô combien éloquent de la double négation, l'impossibilité d'aimer à force de trop vouloir aimer. Finalement, Venise aura été le lieu absolument réel d'un amour qui ne pouvait plus être partagé. Au désordre salutaire que la femme dit y avoir trouvé, l'homme aurait inévitablement opposé sa manie de tout remettre en ordre. Comme pour la fin du film *Mort à Venise*, qu'ils interpré-

comme les autres exergues empruntés à Beauvoir, Cioran et Agamben, souligne le caractère inéluctable du mensonge.

taient de manière radicalement différente, il fallait qu'entre eux Venise demeure une fiction indivisible.

Une Italie virtuelle

Publié à la suite de *Notte Oscura*, *Nous mentons tous*¹⁶ constitue à la fois la reprise, avec variations, du livre d'art et sa version romanesque. Le titre du roman en reprend d'ailleurs l'incipit. Comme titre, il est remis en abyme dans le roman où il désigne la version d'un scénario de film, inspiré librement des *Métamorphoses* d'Ovide, destinée au narrateur qui est chargé d'en préparer la bande-annonce. L'incipit, quant à lui, revient tel quel¹⁷ en tête d'un roman en chantier, sans titre, que le narrateur projette d'écrire vers la fin du récit. Bref, non seulement le jeu instauré entre mensonge et vérité dans *Notte Oscura* est-il repris, il se complique ici par l'addition d'une dimension métafictionnelle tout à fait appropriée à la thématique annoncée par le titre.

Pour une meilleure compréhension des enjeux formels du roman par rapport à l'œuvre précédente, on se doit d'abord d'en résumer l'intrigue, compliquée à souhait. Un homme, dont on ne connaît pas le nom, a été délaissé par sa compagne dont on ne sait à peu près rien sinon qu'elle s'appelle Raphaëlle, qu'elle s'est fait colorer les cheveux couleur *chianti*¹⁸ (NMT, 64, 124), et qu'ensemble ils ont eu un « enfant-mort » (ce détail, on s'en doute, n'est

16. Normand DE BELLEFEUILLE, *Nous mentons tous*, Montréal, Québec/Amérique, 1997. Comme pour les œuvres précédentes, les citations entre parenthèses se réfèrent à cette édition.

17. À l'exception près d'un signe de ponctuation : « Nous mentons tous ; toujours, nous mentons tous » (NMT, 174). Cette variation, infinitésimale, répond à la logique du *petit* mensonge que pratique dans le roman l'amante du narrateur : « Elle mentait tellement, les semaines qui ont précédé son départ. À propos des choses les plus anodines : le menu d'un repas pris entre amis, le trajet choisi pour se rendre au travail, le titre du film qu'elle avait regardé alors qu'il dormait déjà » (NMT, 163).

18. Détail en apparence anodin, mais dont la fonction est de signifier l'Italie, comme la voiture « terre de Sienne » dans *L'Antiphonaire* d'Aquin. Plus loin, il sera question d'une « reproduction de l'affiche de *Teorema* de Pasolini » (NMT,

pas anodin). Cet homme se met à recevoir périodiquement des lettres que la femme lui envoie d'Italie. Comme pour *Notte Oscura*, les dates ne concordent pas et l'amant soupçonne que le lieu d'expédition, Venise, ne correspond pas à la réalité. De plus, il y est vaguement question de tromperie, éventuellement de duperie. À l'aide de vieilles photographies retrouvées dans un appareil oublié, l'homme, transformé en détective amateur, amorce son enquête qui prend l'allure d'un décompte obsédant, car il a la manie des chiffres qu'il semble avoir héritée de son défunt père-comptable (autre détail révélateur). Parallèlement, il doit préparer la bande-annonce d'un film librement inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide (clin d'œil à l'Italie de l'Antiquité classique), en compagnie du réalisateur, de la scénariste, de la vedette Béatrice (autre clin d'œil, cette fois à l'Italie de Dante), avec qui il vit une liaison passagère, et d'un autre acteur qui forment tous un vieux cercle d'amis à Montréal. Les scénarios du film comme ceux de l'enquête se multiplient, plus invraisemblables les uns que les autres à force de coller à la réalité, c'est-à-dire à son infini mensonge. L'homme finira par trouver la clef de l'énigme, c'est-à-dire le lieu de sa vérité, à Rome.

Du point de vue formel, le roman présente plusieurs affinités avec l'œuvre qui le précède, tout en s'en démarquant. La scansion en trois parties et un court épilogue s'y retrouve. Mais aux noms de villes italiennes qui coiffaient les trois premières parties de *Notte Oscura* ont succédé des sous-titres qui renvoient à d'autres titres de l'auteur, ou du roman en cours, et qui constituent autant de mises en abyme de l'œuvre. Les photographies ne sont pas visibles dans le roman ; en revanche, les références dont elles font l'objet se multiplient. Il y est question de celles qui ont été prises par un « photographe », auteur « d'un livre, comprenant plusieurs photographies italiennes » et qui porte, comme par hasard, le titre *Notte Oscura* (NMT, 24). Puis il y a celles que le narrateur (ou est-

151) : autre « effet de réel », mais polysémique, qui renvoie à la tradition du cinéma italien et aux jeux de la séduction, et qui constitue un *effet de miroir* entre les deux œuvres.

ce le narrataire?) retrouve dans un vieux Pentax relégué au fond d'une armoire (*camera oscura* au deuxième degré). Les photos qu'il découvre rappellent certains clichés de *Notte Oscura*; d'autres nous paraissent *inédites*. Elles finiront par constituer, dans l'imaginaire du narrateur-narrataire, « *la pellicule italienne* » (NMT, 132). Enfin, ce dernier, pourtant photographobe avoué, s'improvisera à son tour photographe pour tenter de surprendre sur pellicule le « photographe-imaginaire » qui le traque.

En ce qui concerne le traitement fictionnel que reçoit l'Italie dans le roman, de nouvelles variantes sont introduites. En premier lieu, Venise n'y est plus le centre absolu de la fiction. Si le destinataire des lettres de Raphaëlle a de sérieux motifs de douter de leur authenticité, ses suspicions concernent davantage les dates (le mensonge objectif) que le lieu de leur provenance (le mensonge subjectif). Ce n'est que par déduction, voire par un obscur désir d'inventer lui aussi son propre mensonge, qu'il met en doute l'authenticité de Venise :

Datée du quinze, la première lettre lui parvient le douze. Mais le douze du même mois. Raphaëlle lui mentirait-elle jusque-là? Il y voit mal une simple distraction : Raphaëlle n'a toujours été que rarement distraite. Alors, doit-il croire à ce *Venise*, qu'elle a écrit à la hâte, plus haut, à droite encore? Il préfère, pour sa part, l'imaginer à Rome ou à Florence, et alléger comme cela, en lui en supposant une deuxième, la première petite trahison de la date (NMT, 13).

La deuxième lettre est plus inquiétante. En plus de l'erreur sur la date, et du doute qui persiste quant à Venise, l'amant est convaincu qu'il n'en est pas le destinataire. Elle aurait été destinée à un autre, à ce « photographe-imaginaire », justement, avec qui l'amante aurait eu une aventure. La troisième lettre insiste dans le sens de cette interprétation en fournissant deux copies identiques du même texte¹⁹. À partir de là, les lettres italiennes affluent régu-

19. Rappel évident, et troublant, de l'œuvre précédente dont le texte d'accompagnement, texte que Raphaëlle refuse d'écrire dans *Nous mentons tous* à

lièrement, mais l'identification du lieu de leur émission devient superflue : « Venise, Rome, Florence ou Milan » (NMT, 42), « ou alors, peut-être, Sienne ou Bologne » (NMT, 130). Après avoir repoussé catégoriquement l'hypothèse de Venise²⁰, l'amant délaissé en vient finalement à douter de son *inauthenticité* : « Aurait-il tout imaginé? Peut-être après tout se trouve-t-elle vraiment à Venise. N'est-ce pas ce que l'oblitération du timbre, presque trop parfaitement lisible cette fois, tend à prouver? » (NMT, 131). Contrairement à ce qui est affirmé dans *Notte Oscura*, le narrateur ne nie plus systématiquement la véracité de Venise : comme pour les autres villes italiennes, la possibilité que Raphaëlle lui écrive effectivement de la lagune entre dans le calcul des probabilités du mensonge et de la vérité (n'oublions pas que nous avons affaire à un fils de comptable...); en revanche, en généralisant à l'Italie tout le champ du possible, l'auteur fait vaguement de la péninsule le cadre « virtuel²¹ » de sa fiction. Ce qui a lieu prétendument à Venise pourrait aussi bien se dérouler ailleurs en Italie. Peu importe la ville, nous laisse-t-on entendre, *pourvu que ça se passe en Italie*. Comme cela s'est produit chez Aquin, l'Italie devient synonyme de fiction. Elle se laisse lire comme une invitation à inventer le mensonge et, du coup, à s'inventer une nouvelle identité. Bref, l'Italie est inventée pour mieux se réinventer.

Cette possibilité ne s'offre plus seulement à la femme, comme c'était le cas dans *Notte Oscura*. Elle s'étend maintenant à « l'homme de l'ordre », qui évoluera effectivement dans un

cause d'une scène de perversion qui l'aurait choquée, avait été rédigé par l'auteur de *Notte Oscura*. C'est pousser plus loin, et avec plus de finesse, le jeu retors de la mise en abyme pratiquée par Aquin.

20. « [...] car, je n'en doute plus maintenant, elle ne s'est jamais rendue à Venise. [...] On ne fuit pas à Venise qui fuit elle-même de toute part et qu'il faut, chaque matin, du regard, recomposer. [...] Déjà *trop de théâtre* à Venise pour lui permettre d'organiser celui-ci, lettre après lettre » (NMT, 105). Je souligne.

21. J'emprunte l'expression à Carla FRATTA, « L'imaginaire italien de Normand de Bellefeuille entre réalité virtuelle et identité personnelle », dans *Il Canada e le culture della globalizzazione*, sous la direction d'Alfredo RIZZARDI et Giovanni DOTOLI, Fasano (Bari), Schena editore, 2001, p. 147-152.

désordre grandissant, mais salubre, que lui impose sa Béatrice : non plus celle du film, avec qui il vit une liaison passagère, mais l'autre, « la vraie », son guide qui l'incite à venir la rejoindre en Italie pour y partager, cette fois, sa fiction. C'est du moins le jeu auquel semblent le convoquer, en dernière instance, les lettres italiennes. Pourtant, il y a une exception à la règle de la virtualité, comme il y en a une au mensonge généralisé. Si Venise demeure somme toute invraisemblable, ce n'est pas tant parce qu'elle constitue en soi un décor de théâtre ; c'est qu'elle finit par ressembler un peu trop à une autre ville italienne qui prendra un relief singulier à la fin du roman, la seule ville susceptible de fournir au lecteur une certaine illusion du réel, selon les conventions du roman réaliste — la Ville éternelle. Déjà, en lisant une des lettres de Raphaëlle, son amant avait cru reconnaître Rome derrière la description en façade de Venise :

Description d'un café et de sa terrasse. Elle y parle banalement de la place Saint-Marc et des pigeons. Je croirais lire un texte d'agence touristique. Pourtant, tout ce qu'elle y décrit me rappelle étrangement la terrasse du café Rosati, à Rome. Elle ne nomme presque rien, mais ces deux petites églises pourraient bien être celles qui encadrent la Via Del Corso lorsqu'elle ouvre sur la Piazza Del Popolo ; ces passants dont elle parle évoquent davantage des Romains affairés que des touristes déambulant nonchalamment sur la Piazza San Marco ; jusqu'à ces longs arbres au loin qui n'ont rien à voir avec le paysage vénitien, mais évoquent plutôt les jardins de la villa Borghese que l'on peut tout de même apercevoir de la terrasse du Rosati (NMT, 113).

Est-ce le narrateur, amant inconditionnel de Rome, qui imagine la scène ? Ou n'est-ce pas plutôt l'amante qui, en cryptant son message, lui suggère cette piste de lecture pour l'inviter à venir la rejoindre en Italie ? Peu importe l'explication si, pour une fois, le fantasme coïncide avec la réalité et que la fiction devient source de vérité. En lui donnant rendez-vous à Rome, précisément à la terrasse du Rosati, l'amant acquiescera au jeu de la femme aimée. Et, contre toute attente, l'amante sera fidèle au rendez-vous... La

scène, longuement décrite, constitue l'épilogue du roman. L'action, qui jusque-là avait été seulement polarisée par l'attrait de l'Italie, se transporte finalement à Rome. Pour un court moment, l'Italie cesse d'être virtuelle et s'incarne tout entière dans cette terrasse ensoleillée, située au cœur d'une des places les plus animées de la capitale, où l'amante s'avance lentement vers son amant qui compte machinalement ses pas. Mais voilà, malgré l'intensité du réel qui marque cette scène amoureuse, et qui constitue l'envers du dénouement de *Notte Oscura*, c'est aussi le moment où le film prend fin, brusquement, replongeant le lecteur dans la nuit obscure. Après avoir été le théâtre des retrouvailles, le souvenir de Rome se dissipe, tout comme s'évanouit l'ombre de Raphaëlle à peine entrevue en contre-jour. Avons-nous même assisté à de véritables retrouvailles ?

Entre vérité et mensonge, l'histoire nébuleuse d'une trahison et le jeu clairement affiché de la réconciliation, la scène italienne s'est dérobée. En fut-il ainsi parce que l'aventure tournait malgré tout autour du référent de la mort ? Que ce soit le décès du père-comptable, évoqué discrètement, ou celui de l'enfant-mort qui n'a laissé qu'une date (sans nom) sur une « petite pierre blanche » (NMT, 114), la tentative de suicide de Béatrice ou « les morts de Marie » (NMT, 49), le pressentiment de sa propre mort ou sa représentation fictive dans *La Mort d'Orphée* (chapitre des *Métamorphoses* d'Ovide sur lequel bute sans cesse le narrateur-lecteur), le récit est parsemé de références obliques au référent inéluctable. S'il n'est plus question cette fois de *Mort à Venise*, spectre qui hantait encore *Notte Oscura*, en revanche le cliché du cimetière italien, non identifié (à l'instar de la pierre tombale de l'enfant-mort), rappelle au narrateur cet autre cliché, le seul à ne pouvoir être retourné puisqu'il constitue, en dernière instance, la figure ultime du retournement : « Comme si la mort, après coup, toujours insatisfaite, travaillait à rebours » (NMT, 181-82)²².

22. C'est en des termes similaires — réversibilité, travail à rebours — que Jean Baudrillard désignait la pulsion de mort freudienne dans *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

* * *

L'Italie de Normand de Bellefeuille ne revêt plus le caractère réaliste qu'Aquin tentait encore de lui préserver, malgré le coefficient élevé d'inventivité avec lequel son prédécesseur a affabulé ses intrigues italiennes; en revanche, tout en demeurant de l'ordre de la réalité virtuelle ou du fantasme, elle est plus plausible que l'Italie mise en scène par l'auteur de *L'Antiphonaire*. Son souvenir lancinant chez de Bellefeuille, ainsi que la description minutieuse qu'il accorde au cadre romain dans la scène finale de *Nous mentons tous*, animent, ne serait-ce que par moments fugaces mais intenses, le théâtre de l'Italie qui était demeuré, chez Aquin, à l'état de décor conventionnel.

Force nous est de constater, par ailleurs, que Normand de Bellefeuille ne met pas en scène des personnages italiens dans ses œuvres *italianisantes*. Invité à l'Université de Bologne pour y prononcer une conférence portant précisément sur la représentation de l'Italie dans la littérature québécoise²³, l'auteur s'en était expliqué. Il attribuait l'absence de personnages italiens à une certaine pudeur: en bref, ce serait par respect de l'Autre, que l'on connaît mal et dont on se refuse d'usurper l'identité, que les écrivains québécois renonceraient à mettre en scène des personnages italiens dans leurs œuvres, où prime en contrepartie le fantasme de l'Italie comme lieu de la fuite ou d'un exil imaginaire. De son côté, si Aquin a négligé l'aspect de la représentation dans l'adaptation du cadre italien à certaines de ses œuvres, il faut reconnaître le rôle important qu'y jouent les personnages d'origine italienne, que cette origine soit stéréotypée, lointaine ou affublée de facticité.

En dernière analyse, l'Italie des deux auteurs tourne autour d'un même référent qu'on a tour à tour identifié avec la fiction et la mort, voire avec l'*invention* de la mort. Comme si l'invention de

23. «La figure de l'Italie dans la littérature québécoise: métaphore, symbole ou phantasme?», Université de Bologne, 24 mars 2000.

L'Italie, ou son mensonge, ne pouvait advenir qu'au prix d'une mise en scène se soldant par l'échec de toute tentative de représentation. Si l'intuition de Normand de Bellefeuille s'avère juste, à savoir que les auteurs québécois fascinés par l'Italie répugneraient à mettre en scène des personnages italiens, préférant conserver ce pays dans les limbes de leur imaginaire, il est légitime de douter que l'invention de l'Italie ne débouche jamais, au Québec, sur une représentation de type réaliste. Parions cependant qu'une nouvelle génération d'écrivains-québécois-fascinés-par-l'Italie ne tente, précisément, de relever ce défi.

Anna L. ...

Cette belle ...
 Elle ...
 Que ...
 La ...
 Robert ...

Qu'il ...
 Renaissance ...
 qu'ils ...
 italienne ...
 La ...
 Nous ...
 mais ...
 l'union ...
 nous ...
 l'histoire ...
 dit ...

Robert ...
 D'ailleurs ...
 Le ...