

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le temps de la ruine
Neige noire et la dialectique négative

par
Marie-Eve Fleury

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise (M.A.)
en Littératures de langue française

Décembre 2008

© Marie-Eve Fleury, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le temps de la ruine
Neige noire et la dialectique négative

présenté par :

Marie-Eve Fleury

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
président-rapporteur

Gilles Dupuis
directeur de recherche

Terry Cochran
membre du jury

Résumé

Cette étude veut rendre compte de la négativité présente dans le dernier roman de Hubert Aquin, *Neige noire*, négativité envahissante qui ne peut échapper à quiconque lit ce roman : meurtre, jalousie, inceste, suicide, mélancolie, ne sont que quelques-uns des aspects par lesquels elle se manifeste. On a beaucoup traité de cette négativité, l'interprétant ou bien comme le symptôme d'un désespoir incurable, d'une propension malade à l'échec (ce que viendrait corroborer le suicide d'Aquin), ou bien, à l'opposé, comme un pont vers un avenir meilleur et encore inconnu. Dans les deux cas, l'horreur prend fin. L'introduction de ce mémoire étudie ces deux tendances de la critique aquinienne.

La théorie de la dialectique négative de Theodor W. Adorno offre une perspective différente sur la négativité : elle n'est pas le mal qu'il faut dépasser, mais l'outil critique nécessaire dont la pensée ne doit jamais se départir pour éviter le danger d'idéologies radicales telles qu'en connut le XX^e siècle.

Le premier chapitre de ce mémoire à cheval entre la littérature et la philosophie expose les principes de la dialectique négative et, parce qu'elle est une réponse à celles-ci, de la dialectique hégélienne et de la dialectique matérialiste marxiste. Le deuxième chapitre présente une analyse du roman d'Aquin en regard de ces principes et, pour finir, la conclusion examine la fin de *Neige noire* pour déterminer si, oui ou non, la négativité à l'œuvre est bel et bien critique et infinie.

Mots clé : Hubert Aquin, Theodor W. Adorno, *Neige noire*, dialectique négative, philosophie.

Abstract

This essay studies the work of negation in Hubert Aquin's last novel, *Neige noire*, translated to English as *Hamlet's Twin*. Murder, incest, jealousy, melancholy are only a few examples of how negativity pervades the book. A lot has been said about this negativity at work: critics have interpreted it as the symptom of incurable despair, a deadly taste for failure, or, on the other hand, as a bridge towards a better, but still unknown future. In both cases, the horror comes to an end. In the introduction of this thesis, two different ways of interpreting the negativity of Aquin's novels are studied.

Negative dialectics, a philosophical theory by Theodor W. Adorno, offers a different perspective on negativity. It implies that negativity is not an evil that has to be overcome, but a necessary critical instrument against radical thinking, the kind of radical ideologies that took place in the 20th century.

The first chapter of this thesis is a reflection that draws both on literature and philosophy. It explains the principles of negative dialectics as well as those of Hegel's negative dialectics and Marx's materialist dialectics, two views of negativity to which Adorno's philosophy is a reaction. The second chapter puts forth an analysis of Aquin's novel in regards to these principles, while the conclusion examines the end of *Neige noire* to examine whether the negativity at work in the novel really is a critical and infinite one.

Keywords: Hubert Aquin, Theodor W. Adorno, *Neige noire*, negative dialectics, philosophy.

Table des matières

Remerciements	vii
La fin ou le sens. Introduction	8
Considérations dialectiques. Hegel, Marx, Adorno	22
Ruines du vrai et apparences du réel. Pour une lecture négative de <i>Neige noire</i>	49
Mourir et renaître. Conclusion	100
Bibliographie	114

Remerciements

Je remercie le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (C.R.I.L.C.Q. site Université de Montréal) et la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour leur soutien financier. Je remercie chaleureusement mes parents, mes sœurs, mes amies et colocataires pour leur soutien moral. Finalement, un merci particulier à Martin, pour son amitié et son soutien intellectuel essentiels.

La fin ou le sens

Introduction

Lorsque Hubert Aquin écrit, en 1963, qu'il ne veut plus écrire, qu'il veut rayer de son passeport cette étiquette d'« écrivain » qui lui a été accolée, irréversiblement, déplore-t-il, à cause de quelques petits textes publiés dans les revues et les journaux, il ne prône pas tant l'action révolutionnaire, qui, chez un peuple conquis, devrait primer sur toute manifestation artistique, que l'incohérence, et il n'affirme pas tant son engagement révolutionnaire que sa « juiverie », sa trahison : « à répéter que je ne suis plus un manieur de mots, il ne m'a pas échappé que je nourrissais hypocritement l'ambition de surprendre ma clientèle par un retour non moins fracassant...¹ », retour fracassant qui n'eut pas lieu, puisqu'il n'y eut aucun véritable départ² : Hubert Aquin, un écrivain « d'emblée reconnu pour la bonne raison qu'avant même de publier il avait déjà la cote³ », a écrit Jacques Ferron à son sujet. Contre la norme, contre la raison dominante, contre une œuvre littéraire « prévisible, sereine⁴ », dite classique, Aquin réclame une littérature déformée, imprévisible, « désaxé[e] », à la limite « non figurative⁵ ». Qu'Aquin prêche, en 1968, en faveur de « l'art pour l'art », cinq ans après avoir déclaré que l'écrivain ne peut se dispenser *d'habiter son pays*, n'est qu'une des contradictions qu'offrent l'œuvre et la personnalité de cet auteur et qui répondent à cette exigence d'incohérence qu'il a faite sienne dès 1963. « Jamais, je ne me suis senti si peu

¹ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », paru dans *Point de fuite*, Montréal, BQ, 1995 [1971], p. 45.

² Seule peut-être l'entrée d'Aquin dans la clandestinité en 1964 constitue un véritable départ, mais cet adieu à la société québécoise et à celle des lettres n'était guère convaincu, puisque Aquin est arrêté à peine un mois plus tard et que, au sein d'une institution psychiatrique de la ville de Montréal, il écrira son premier roman, qui, lui, aura l'effet fracassant qu'un présumé retour devait avoir.

³ Jacques Ferron, « Premier épisode », *Le Québec littéraire*, 2, 1976, p. 11.

⁴ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *op. cit.*, p. 58.

⁵ Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », paru dans *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose entière », 1977, p. 127-128.

écrivain, pourtant je continue d'écrire⁶ ». L'homme comme l'œuvre, habités par la contradiction, s'affichant délibérément comme énigmes insolubles, revendiquant ce statut, suscitent beaucoup de questions, comme en témoigne l'abondante masse d'écrits critiques qui leur sont consacrés, autant au Québec qu'au Canada anglais. Mais ce qu'on a dit de l'œuvre, « ce que ces sangsues déliquescents des universités ontariennes ont fait de Hubert Aquin⁷ », visait souvent, même si on reconnaissait d'emblée la complexité de l'œuvre et de son créateur qui aimait à jouer et à se cacher derrière des masques, à la simplifier et, d'un même mouvement, à réduire la contradiction à l'un ou l'autre des termes qui la composent, comme si elle était insoutenable, difficile à regarder — et là-dessus la critique québécoise n'a rien à envier à la critique des universités ontariennes.

L'œuvre d'Aquin est dialectique, non seulement parce qu'elle fait souvent se répondre et s'entrechoquer deux voix (ou plus) s'opposant l'une à l'autre, ou parce que la dualité y est présente sous de multiples formes — conflit entre l'art et la révolution (*Prochain épisode* et *Trou de mémoire*), entre le roman classique et le roman moderne⁸, conflits dans la forme (*Neige noire* oscille sans cesse entre scénario et roman) ou entre les époques (*L'Antiphonaire* développe deux histoires parallèles se déroulant aux XX^e et XVI^e siècles) —, mais aussi au sens hégélien du terme, dans ce sens qu'elle reconnaît le caractère inséparable de deux propositions opposées et l'irréductibilité de la contradiction. Dès lors, la seule façon de demeurer fidèle à cette œuvre irrésolue serait de ne porter sur elle aucun jugement définitif. C'est un peu le constat auquel parvient Martine-Emmanuelle Lapointe lorsqu'elle affirme qu'il faut

⁶ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *op. cit.*, p. 46.

⁷ Jean Larose, *La petite noirceur*, Montréal, Boréal, 1987, p. 199.

⁸ Aquin, entre autres, est un fervent admirateur de James Joyce, mais également de Balzac. Martine-Emmanuelle Lapointe, dans une récente étude sur *Prochain épisode*, souligne cette opposition chez Aquin entre « monument » et « ruine », entre désir du roman idéal, construit, autonome, et une forme brisée, ouverte au lecteur et à la variété de ses interprétations. Voir Martine-Emmanuelle Lapointe, « Du monument aux ruines : *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », dans *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008, pp. 135-225.

suivre l'œuvre d'Aquin dans ses contradictions⁹ plutôt que de tenter de la faire entrer de force dans une catégorie préétablie, par exemple celle du nationalisme ou de l'esthétisme, catégories qui n'admettent pas la duplicité. Jean-François Hamel, pour sa part, dans son étude de *Prochain épisode*, tente de concilier art et révolution en montrant que ces deux catégories, prises ensemble, ne sont pas le symptôme d'un échec du révolutionnaire qui tenterait d'achever par l'art ce qu'il n'a pu porter à terme dans la réalité — l'écriture n'acquerrait alors qu'une valeur compensatoire —, mais qu'elles ont plutôt une portée critique face au modèle canonique d'une histoire téléologique ; l'échec apparent du narrateur révolutionnaire de *Prochain épisode* qui, à cause de son apathie, ne parvient pas à assassiner son ennemi, restituerait au présent son importance, en enlevant au passé son poids paralysant et au futur son « à venir » nécessaire¹⁰. Rares pourtant sont les critiques pour lesquels il n'y a pas une solution univoque au conflit aquinien entre art et révolution, à cette « dialectique de l'art et du pays¹¹ » qui divise les textes aquiniens, particulièrement les premiers. Patricia Smart, dans son essai sur *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*, affirme avec enthousiasme la primauté du révolutionnaire sur le littéraire, ce malgré les échecs respectifs des narrateurs incendiaires de ces deux romans, car la reconnaissance lucide de la dialectique conquérant-conquis qui habite tout québécois entraînerait ces deux personnages dans un mouvement circulaire mais libérateur, les menant sûrement vers l'épisode sanglant de la révolution. D'autres voient dans l'écriture le véritable objet de cette œuvre, le seul secours possible, ce

⁹ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Du monument aux ruines : *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *op. cit.*, p. 185.

¹⁰ Voir Jean-François Hamel, « À la recherche du temps présent. Répétition de l'histoire et mémoire du présent dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin », dans *Revenances de l'histoire : poétiques de la répétition et narrativité moderne*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2002, pp. 160-197. Une version de cette thèse a été publiée aux éditions de Minuit, mais le chapitre sur Aquin en a été retranché.

¹¹ Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double. La Dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, PUM, coll. « Lignes québécoises », 1973.

qui reste, après l'échec du réel, ce qui reste, dans l'incapacité d'accomplir autre chose. Cette impuissance du narrateur aquinien à comprendre et contrôler le réel, conduirait, pour René Lapierre, à un récit sans fin, qui ne veut pas parvenir à sa résolution, soit à une « préservation de la littérature — l'être de l'écriture — par perpétuation de son événement essentiel : le récit. Écrire, raconter sont des exorcismes de la mort¹² ». Les nombreux jeux de miroirs que comporte le récit aquinien agiraient ainsi à titre de multiplicateurs d'intrigues, donnant l'impression d'un carnaval, d'un déploiement excessif d'énergie vitale, qui cacherait sous des dehors exubérants l'échec du grand déprimé. L'analyse de Pierre-Yves Mocquais va dans le même sens. Pour lui aussi, l'œuvre d'Aquin se solde par un échec : non, comme l'interprète René Lapierre, parce qu'elle tourne infiniment sur elle-même à la poursuite d'un but qu'elle ne veut pas atteindre, mais parce qu'à travers son écriture, Aquin (ou ses narrateurs) mènerait une quête mystique et ésotérique, rien de moins qu'une aventure alchimique où « la recherche de la pierre philosophale se confond avec celle de l'homme primordial hermaphrodite, figure archétypale qui sanctionne l'union des contraires et l'assimilation du double¹³ ». L'écriture aquinienne serait animée par un désir de l'Un, aspiration vers l'harmonie perdue que seule l'écriture pourrait rétablir, au moins dans l'univers de la fiction, ce à quoi elle échoue : « chaque roman contient en effet en germe les éléments décisifs de son échec dont la manifestation principale consiste en une perversion du discours de l'harmonie qui est progressivement infiltré par le déséquilibre et dont la maîtrise échappe alors à son créateur¹⁴ ». L'œuvre d'Aquin constate et écrit le déséquilibre dans l'ordre du monde, mais, voulant le dénoncer et retrouver l'équilibre, se laisse gagner par lui, ce

¹² René Lapierre, *L'imaginaire captif*, Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose exacte », 1981, p. 47.

¹³ Pierre-Yves Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1985, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 219.

dont témoignent ruptures, fragmentations et dédoublements, qui brisent l'unité du récit. Si pour certains le texte aquinien est inutilement énigmatique et dissimule l'impuissance de son auteur à vraiment dire quelque chose, d'autres renforcent le mystère et affirment que dans sa prose, Aquin aurait consciemment inscrit les maillons d'un code secret qu'il appartiendrait au lecteur de découvrir, code qui transcenderait l'œuvre et lui donnerait sa signification. Ainsi, pour Robert Richard, qui défend cette hypothèse, « Dieu est [...] l'ensemble des effets produits par le romanesque aquinien¹⁵ ».

Ces études, et je n'en ai mentionné que quelques-unes parmi les plus connues, ont toutes ceci en commun (sauf pour celles, plus récentes, de Jean-François Hamel et de Martine-Emmanuelle Lapointe) qu'elles supposent aux textes d'Aquin une visée téléologique, voire théologique, et ce, malgré l'importance accordée par Aquin à « l'œuvre ouverte » (qu'il ait réalisé ou non cet *idéal* de la littérature moderne reste à déterminer¹⁶). Ce modèle téléologique est celui de l'histoire et de la philosophie hégéliennes, de même que de la tradition métaphysique avant lui, selon lequel toute contradiction, tout conflit dialectique doit trouver sa résolution positive. La marche de l'histoire est dialectique, elle se heurte constamment à des obstacles qui viennent démentir l'idée selon laquelle l'humanité progresse toujours vers un monde meilleur. Mais malgré les horreurs qui la parcourent, Hegel la croit inexorable, s'acheminant lentement vers une fin plus grande que l'homme et qu'il ne lui est pas donné de voir. La pensée suivrait le même chemin : dialectique d'abord, constatant l'inadéquation de ses concepts, soit des objets qu'elle pense, avec les objets réels, posant un premier

¹⁵ Robert Richard, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, p. 95.

¹⁶ J'ai déjà souligné, précédemment, la différence entre le roman dit classique, dont la narration, généralement uniforme, sert une histoire tout aussi simple, et le roman de la modernité, qui privilégie le plus souvent une forme brisée, multiple. Ce dernier est souvent préféré au premier, voir élu sans autre forme de jugement comme seul valable. Mais à vouloir sacraliser la rupture et l'ouverte, on risque de figer le moderne tout autant que le classique.

constat d'erreur, l'autocritique (ou, chez Hegel, la « conscience de soi » de la conscience) qu'elle en vient à pratiquer la porte vers une autre étape, plus vraie que la première, jusqu'à la fin ultime de la pensée, la Raison absolue ou l'Esprit absolu, en laquelle tout le contradictoire du réel parvient à la connaissance. La contradiction, l'échec, l'erreur sont considérés à la fois d'un point de vue négatif et positif, comme un mal nécessaire qu'il faut surmonter. Hegel développe une dialectique négative, c'est-à-dire qu'elle ne se réduit pas, comme chez Platon, à une méthode pour atteindre la vérité, mais constitue un regard qui se veut lucide posé sur la réalité, éminemment négative et contradictoire. Cependant la dialectique hégélienne est aussi, et surtout, une méthode et en elle réside, pour le philosophe allemand, l'absolu : c'est elle qui permettrait à la raison de tout connaître, la contradiction ne pouvant demeurer contradiction. C'est la même nécessité qui conduit la critique aquinienne : la contradiction présente dans l'œuvre de Hubert Aquin, autant dans la forme que dans le contenu, sert un but plus élevé qu'elle-même et qui lui est extérieur, généralement la révolution ou l'art pour les deux premiers romans, ou encore Dieu, l'unité, l'universel de la connaissance ou de l'art, figures de l'absolu qui se font de plus en plus présentes dans *L'Antiphonaire* et dans *Neige noire*. L'idée d'une fin de la quête ou de la mission aquinienne, ou simplement d'un objectif défini à atteindre — idée qui fait en sorte que les quatre romans sont souvent considérés ensemble, analysés comme les étapes évolutives d'un unique parcours —, permet d'attribuer à l'œuvre aquinienne le statut d'échec ou de réussite, ce qui, d'une manière ou d'une autre, résout la contradiction.

Il ne s'agit pas toutefois d'affirmer que l'œuvre d'Aquin est au-dessus ou au-dessous de toute critique, que, pour respecter la contradiction qui lui est inhérente et l'ouverture qui la caractérise, il faille suspendre son jugement ; tout comme il ne

s'agit pas d'affirmer que les fictions mises en scène par Aquin ne visent aucun but, qu'elles se complaisent dans leur errance, pas plus qu'il ne s'agit de soutenir que le monde, à l'exemple de ces fictions aquiniennes qui en seraient le reflet le plus juste, est totalement désorienté, s'égarant dans son propre effondrement. En réponse à ces objections, Theodor W. Adorno, avec d'autres membres de l'école de Francfort, développe une théorie critique qui veut repenser les concepts fondamentaux de la dialectique hégélienne ; la contradiction n'est pas un mal, elle structure inévitablement la pensée et le monde, elle leur est inhérente, à la fois une contrainte insurmontable et une nécessité. De même, l'absence de finalité, le doute, l'inquiétude toujours présente face à l'inconnu, l'angoisse, même la mort, ne sont pas condamnables, mais les éléments d'une critique importante d'un penser qui, autrement, se satisfait de lui-même et de ses inventions, qu'il hésite à questionner, voulant préserver une unité qu'il désire comme son seul apaisement, sa seule vérité. Or cette tendance du penser idéaliste à vouloir, toujours, parvenir à l'unité, éliminer la contradiction, peut être dangereuse. Adorno, juif allemand, écrit à la lumière des événements de la Deuxième Guerre mondiale et des excès du communisme soviétique ; il voit dans l'idéalisme, dans cette volonté de parvenir à une synthèse parfaite de tous les objets du monde en un tout harmonieux, l'ombre du totalitarisme nazi. C'est dans *Dialectique négative*, l'un de ses ouvrages majeurs, qu'il développe l'exposé à la fois le plus complet et le plus hermétique — mais un tel hermétisme s'accorde avec la théorie donnée — d'une véritable dialectique négative qui ne succombe pas, en dernière instance, comme il le reproche à Hegel, et aussi à Marx, chez qui la dialectique hégélienne perd sa valeur transcendante pour devenir pragmatique, à l'attrait du positif, du sensé, de la totalité. Non que la dialectique négative soit in-sensée, mais, comme l'écrit Adorno, « à l'intérieur de l'aveuglement

total, n'a vraiment sa juste place dans la société que ce qui renonce à communiquer¹⁷ ». La dialectique négative part du constat que rien n'est simple, que tout est multiple, incompréhensible. L'optimisme, en l'état actuel des choses, est un mensonge, et il est d'autant plus dangereux qu'il s'ignore.

Adorno affirme que, *après Auschwitz, c'est un acte de barbarie que d'écrire un poème*. Car que peut-on dire, que peut-on faire, aujourd'hui, qui ne soit un mensonge, qui ne soit une insulte aux souffrances infligées aux juifs dans les camps de concentration, qui ne soit pas ce qui, voulant exprimer la douleur, se trouve finalement n'être qu'un pâle reflet de cette dernière, qu'un souvenir de plus en plus vaporeux ? Ce constat, si pessimiste soit-il, affirmant la destruction irrémédiable du monde et du bonheur, ne réduit pas la pensée à l'inaction, car si le mal et la contradiction sont inévitables, ils ne doivent pas pour autant être ; l'autre est aussi possible. Tout l'espoir de la pensée d'Adorno réside en une utopie qu'il se refuse à définir précisément et dont il n'admet pas la possibilité, car ce serait la trahir, l'utopie étant par définition irréalisable, sans compter qu'il tomberait alors lui-même dans l'erreur positiviste, qui consiste à fixer le contenu de l'idéal, erreur qu'il a tant reprochée à Hegel, et même à Marx¹⁸. La seule vérité accessible est celle de la négation, non pas en tant que nihilisme désabusé et apathique (Nietzsche aurait parlé d'un nihilisme passif), mais comme force critique de destruction, de résistance face à l'horreur (un nihilisme actif, selon la terminologie nietzschéenne). La pensée doit se faire critique d'elle-même et ne s'arrêter sur aucun objet ; la contradiction devient alors le fouet nécessaire à son mouvement, elle la porte au jugement sur le monde et

¹⁷ Cette citation, tirée de « Vers une musique informelle » dans les œuvres complètes d'Adorno en allemand, est donnée par Marc Jimenez dans son ouvrage *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Éditions Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1983, p. 336.

¹⁸ Marx n'échappe pas non plus à l'espoir d'une totalité. Son idéal est révolutionnaire et pragmatique, mais tout de même idéaliste, au sens hégélien du terme, c'est-à-dire qu'il ne sera jamais qu'une lubie créée par un penseur, qui ne se concrétisera jamais mais dont on pourra croire, pourtant, qu'il s'est réalisé.

sur elle-même. Le sens de la dialectique négative est celui de cette autocritique incessante, acte obsessif et quasi suicidaire de la pensée, qui ne doit pas épargner la dialectique négative elle-même. Que ce soit l'idéalisme hégélien ou le matérialisme historique de Marx, l'avènement de l'Esprit absolu ou du prolétariat, qu'une solution conceptuelle ou concrète soit donnée au problème de la contradiction, la pensée négative se doit de les rejeter comme ce qui la fige car elle est, et cela peut sembler paradoxal, une pensée de l'ouverture infinie. Cette pensée sombre n'a pour l'éclairer que l'espoir du différent.

Sans parler d'influences réciproques¹⁹, il y a une évidente similarité de pensée entre Hubert Aquin et Theodor Adorno, qui tient peut-être à *quelque chose d'obligé*, au pessimisme de l'époque, plus près du nihilisme de Kierkegaard et de Nietzsche — maîtres à penser d'Adorno et d'Aquin qui, je le rappelle, avait une formation en philosophie — que de l'optimisme de Hegel ou de Marx. La négativité se trouve partout dans l'œuvre d'Aquin, si noire qu'elle aussi paraît irréductible. Elle apparaît non seulement dans la forme et dans l'intrigue des romans qui, je l'ai déjà souligné, sont dialectiques, mais se donne à lire avant tout, dès le premier contact avec l'œuvre, dans le contenu, véhicule d'un pessimisme presque absolu — pour Adorno, la seule façon juste de voir le monde et l'histoire. Les narrateurs aquiniens sont obsédés par l'idée de l'échec, d'un échec qui contamine tous les aspects de leur vie ; autant la mission révolutionnaire que la relation amoureuse, sans oublier l'ambition d'un savoir quasi universel qui confondrait les époques et les lieux, sont pour ceux-ci sources d'amères désillusions, lesquelles nourrissent un désespoir et une

¹⁹ Aquin n'a jamais lu Adorno, et il est très probable qu'il ne connaissait pas les théories critiques de l'école de Francfort. Tous deux ont écrit à la même époque (la version originale de la *Dialectique Négative* paraît en 1966 et *Prochain épisode* en 1965), mais en des lieux différents. Les contextes, en-dehors des événements particuliers (après-guerre, rideau de fer et Révolution tranquille), demeurent toutefois semblables ; périodes de déchirements, de relations problématiques entre le passé et le présent qui laissent incertain l'avenir.

mélancolie maladifs. L'œuvre est contaminée par le mal de vivre ; tout, pour les narrateurs aquiniens, vient grossir un sentiment d'angoisse mortifère, toujours et déjà au monde, né de l'inévitable fuite du temps et de la mort, de l'autre et de soi. Cette maladie de l'échec fascine — on l'a interprétée autant au sein de l'œuvre que chez Hubert Aquin lui-même, on a voulu voir dans la défaite chronique des narrateurs aquiniens et dans leurs tendances suicidaires le reflet du tempérament défaitiste et troublé de l'auteur, ce que son arrestation en 1965, suite à sa tentative un peu risible de mener héroïquement et clandestinement la révolution du Québec à la tête d'une unité spéciale dont il était le seul membre, mais plus particulièrement son suicide, mis en scène²⁰, ne feraient que confirmer. On a fait de ce dernier geste l'emblème du destin tragique d'une nation aliénée, de la défaite d'un peuple conquis. On a aussi magnifié ce geste — Hubert Aquin : le *suicidé magnifique* — comme l'ultime acte de révolte d'un homme seul et lucide face à la société, à un Dieu injuste, à sa vie : on a dit d'Hubert Aquin qu'il était à ce point un homme d'action et de décisions, qu'il avait si bien su organiser sa vie, construire son image, qu'il voulait aussi avoir le contrôle sur ce dernier instant. Mais le suicide seul d'un auteur ne peut être considéré comme clé interprétative de son œuvre ; il n'est jamais, chez Aquin, qu'un des symboles d'une négativité envahissante qui n'a pas, à mon sens, été considérée pour ce qu'elle est, telle qu'elle se trouve au sein du texte, ne servant peut-être aucun but autre qu'elle-même.

Si une telle négativité se trouve dans tous les romans d'Aquin, elle a une portée plus historique dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* de même que dans les premiers essais. La notion de révolution y est questionnée et elle n'y apparaît pas nécessairement comme ce qui pourrait apporter aux hommes bonheur et liberté ; les

²⁰ Suicide mis en scène par Aquin lui-même, et ensuite, surtout, par la critique, dont les hypothèses et enquêtes sur cet acte contribuèrent à le théâtraliser plus qu'il ne devait l'être.

premiers écrits ne cessent de revenir sur des révolutions manquées, celle des patriotes de 1837-1838 dans *L'art de la défaite*, un essai paru en 1965, celle, chronique, des Canadiens français dans *La fatigue culturelle du Canada français* (1962) et *Profession : écrivain* (1963), et celles de ses héros, le narrateur anonyme de *Prochain épisode*, arrêté par la police, enfermé, et Pierre X. Magnant, révolutionnaire meurtrier et suicidaire. Jean-François Hamel, dans son analyse de ces deux romans, a très bien démontré comment le jeu de la négativité chez Aquin est en fait une critique des modèles traditionnels de l'histoire : « la négativité si souvent reconnue dans *Prochain épisode* n'a donc pas pour objet les illusions révolutionnaires, mais bien les utopies jumelles de la téléologie historique et de l'histoire providentielle qui ne lèguent au présent historique que les traits d'un musée sans vie où tout est déjà joué²¹ ». Dans *L'Antiphonaire* et dans *Neige noire*, dont l'intrigue ne fait plus directement référence aux événements qui ont marqué l'histoire du Québec, se donne à lire le problème peut-être plus fondamental de la connaissance, et ce sont nos tentatives de définitions du monde et de ces grandes catégories que sont Dieu, le temps, l'autre, qui sont interrogées. La mention, dans *L'Antiphonaire*, de la *via negativa* (dialectique « négative²² ») de Nicolas de Cuse, doctrine théologique qui veut définir Dieu par la négative, c'est-à-dire, avec la conscience de l'inaccessibilité de Dieu en lui-même, par ce qu'il n'est pas, laisse présager que les modèles établis seront encore critiqués. Les derniers romans d'Aquin se présentent tous deux comme une quête vers l'absolu, absolu de la connaissance recherché dans *L'Antiphonaire* à travers les théories obscures de

²¹ Jean-François Hamel, « À la recherche du temps présent. Répétition de l'histoire et mémoire du présent dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *op. cit.*, p. 196. Voir aussi, du même auteur, pour une analyse de *Trou de mémoire* : « Hubert Aquin et la perspective des singes », dans *Contre-jour. Cahiers littéraires*, dossier « Politique et littérature », sous la direction de Martin Jalbert, n° 8, décembre 2005, p. 103-118.

²² Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, Montréal, BQ, 1993 [1969], p. 17.

certaines humanistes de la Renaissance, et absolu insaisissable dans *Neige noire* — est-ce l'amour, est-ce l'éternité, est-ce Dieu, est-ce la connaissance, est-ce le temps ? — dont il est écrit, dans le roman, qu'il ne sera pas atteint.

Mais *Neige noire* donne paradoxalement, par l'entremise d'une conclusion étrange où se laisse voir une ferveur mystique, l'impression que le voyage vers l'extrême nord de la planète entrepris par Nicolas et Sylvie, qui se présente explicitement comme la recherche de l'idéal, a atteint son but ; la félicité qui envahit les dernières pages de *Neige noire* donne à cette œuvre d'Aquin l'allure d'un roman curieusement réussi, à la différence de ceux qui l'ont précédé. Pourtant *Neige noire* est aussi le plus sombre d'entre eux. Seul *L'Antiphonaire* peut rivaliser avec lui sur le plan de l'atrocité et n'offrir (sauf à la toute fin de *Neige noire*) que d'aussi faméliques espoirs — il y avait au moins, dans les deux premiers romans, la conviction qu'une révolution allait venir. Parce que *Neige noire* est une œuvre si clairement contradictoire (d'entrée de jeu son titre la place sous le signe de la dialectique), parce qu'elle réfléchit ouvertement sur les concepts du temps, de l'autre, de l'impossible et de l'imprévisible et qu'elle prétend énoncer des vérités sur ces notions, parce qu'elle semble à la fois confirmer et démentir cette idée d'Adorno selon laquelle toute connaissance, « et non pas seulement celle qui se risque vers l'infini, a en vue [...] la vérité toute entière²³ » mais ne l'atteint jamais, parce qu'elle donne souvent l'impression d'être (peut-être parce qu'elle est la dernière), comme l'interprète Patricia Smart, « une totalité formelle qui englobe tous les ouvrages antérieurs et dans la perspective de laquelle tous ces ouvrages apparaissent comme

²³ Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, traduit de l'allemand par le séminaire de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Critique de la politique Payot », 2003, p. 78.

des fragments aspirant vers l'unité²⁴ », elle se prête à une analyse intéressante du point de vue de la dialectique négative.

Adorno, qui s'est beaucoup intéressé à la littérature, rapproche la tâche du critique littéraire de celle du philosophe :

Le seul critique littéraire qui serait encore à la hauteur de sa tâche serait celui qui dépasserait cette tâche et enregistrerait dans ses pensées quelque chose de l'ébranlement qu'a connu le sol sur lequel il se meut. Cela ne pourrait cependant réussir qu'à la condition qu'il s'immerge, à la fois pleinement libre et responsable, sans le moindre égard pour la sanction publique et les constellations de pouvoir, et dans le même temps en possession de l'expérience artistique et technique la plus juste, dans les objets qu'il rencontre, et à la condition qu'il soit rigoureusement attentif à l'exigence d'absolu qui habite encore, déformée, même la plus misérable œuvre d'art, comme si elle était bien ce pourquoi elle se fait passer²⁵.

La philosophie, avec Adorno, effectue une plongée dans le concret, à partir duquel elle veut penser, plutôt que de philosopher à l'aide de concepts abstraits, sur lui. Ce qui ne l'éloigne pourtant pas d'un idéal qu'elle a en vue et dont elle a conscience qu'il est résolument irréalisable : « Seule la revendication de l'absolu, ce qui fait sortir l'homme de lui-même, rend justice au relatif. En assumant la non-vérité, on est ainsi conduit sur le seuil de la vérité et pleinement conscient de tout ce qui conditionne la connaissance humaine²⁶. » Savoir sans savoir. Vérité et non-vérité. C'est ce à quoi n'a pas su se résoudre la critique devant l'œuvre négative d'Aquin. Pour lui rendre justice, je préfère pour ma part tenter de m'en tenir aux contraintes de la négativité, ou, comme l'écrit Roland Barthes, à celles de la littérature : « en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un "secret", c'est-à-dire un sens ultime, [la littérature] libère une activité que l'on pourrait appeler contre-

²⁴ Patricia Smart, « *Neige noire*, Hamlet et la coïncidence des contraires », dans *Études françaises*, 2, II, mai 1975, p. 151-152.

²⁵ Theodor W. Adorno, *Mots de l'étranger et autres essais : Notes sur la littérature II*, traduction et notes par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2004, p. 222.

²⁶ Theodor W. Adorno, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Éditions Payot et Rivalet, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, p. 173.

théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu²⁷ et ses hypostases, la raison, la science, la loi²⁸ ».

²⁷ Je n'affirme pas d'emblée qu'Aquin aurait, dans ses romans, refusé Dieu, rejeté l'idée d'un sens dernier de son œuvre ; la présence d'une ferveur religieuse est trop forte, à la fin de *Neige noire*, pour permettre une telle assertion. Mais cette soudaine exaltation, cette soudaine confiance inébranlable en Dieu est problématique et elle sera interprétée, elle aussi, en regard des principes de la dialectique négative.

²⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, tome III, 1968-1971, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 44.

Considérations dialectiques

Hegel, Marx, Adorno

Adorno, paraît-il, rêvait d'écrire l'essentiel de sa philosophie sur un bout de papier qu'il aurait glissé dans une bouteille qui aurait ensuite été jetée à la mer ; c'est le fantasme de lancer un appel, de livrer un message, sans vraiment vouloir, ou croire qu'il sera entendu, un geste qui tient à la fois du désenchantement et de l'espérance, laquelle ne peut être, bien sûr, que celle d'un fou ou d'un désespéré. Au moment où Adorno formulait cette lubie, lors de son exil aux États-Unis, sur le rivage de la Californie, son ami Hanns Eisler, compositeur²⁹, lui aurait répondu que ce qu'il écrirait sur ce bout de papier serait sans doute : « Je suis un rabat-joie de la métaphysique ». Selon Hans-Günter Holl, qui rapporte cette anecdote dans sa postface à la *Dialectique négative*, Adorno « ne pense pas en fonction de l'influence historique, mais de façon utopique³⁰ », d'où l'hermétisme de cette œuvre par ailleurs centrale dans le parcours philosophique de son auteur. Il serait donc vain d'exposer ici, pour la circonscrire en deux ou trois points clairement énoncés, cette pensée du particulier pour laquelle, aussi forte soit la volonté universalisante de la raison, il y a toujours un reste, un *négatif*, qui se refuse à l'assimilation, pensée d'autant plus incompressible que l'autoréflexion se trouve à la base de son élaboration, ce qui la pose comme une marche infinie, à la fois une avancée et un repli, vers la connaissance. Mais ce serait également manquer à la philosophie d'Adorno que de ne soumettre la pensée à aucune tentative de compréhension, que de ne pas, avec

²⁹ Theodor Adorno, élève de Alban Berg à Vienne, a longtemps hésité entre la carrière de compositeur et celle, qu'il a finalement choisie, de philosophe. Il a composé quelques œuvres musicales et écrit, en collaboration avec Hanns Eisler durant leurs années d'exil aux États-Unis, l'ouvrage *Composing for the Films*.

³⁰ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1966], p. 508. Postface par Hans-Günter Holl.

insistance, tendre à la fois vers l'impossible et l'indicible. C'est ce qui caractérise, selon Adorno, la méthode même de l'essai, forme d'expression qui épouse le mieux les détours de la pensée, terme qui contient en lui-même à la fois « l'idée utopique de toucher la cible³¹ » et la conscience de son incapacité à saisir le tout de la pensée.

Pouvoir du négatif

Toute la philosophie d'Adorno joue — et l'emploi de ce mot n'est pas que simple effet de style puisque, pour le penseur allemand, la philosophie est clownerie³², intention sérieuse, quoique rendue un peu ridicule par l'échec auquel elle est nécessairement vouée, de s'élever à la Vérité — sur cette triste inconséquence propre à l'utopie, qui n'offre pour espoir que des chimères, des idéaux irréalisables. L'utopie qui sous-tend la pensée d'Adorno est d'autant plus insaisissable qu'elle s'inscrit dans le cadre théorique et pratique d'une dialectique négative qui se veut plus radicale que les théories de la négativité qui l'ont précédée et sur la base desquelles elle s'érige, soit les philosophies de Hegel et de Marx, dont elle critique la finalité, qu'elle considère comme une chute de l'esprit dans la positivité : cette utopie ne peut être, afin de ne pas lui faire violence, que négative. Il ne faut cependant pas entendre la négation dans son sens le plus radical, autrement les théories de la négativité, celles de Hegel et de Marx, mais plus encore celle d'Adorno et des philosophes de l'école de Francfort, nous apparaîtraient comme le véhicule d'une pensée de l'échec totalement stérile, d'un nihilisme décadent, celui d'une âme en proie au désespoir le plus mortifère. Chez Hegel, Marx et Adorno, la négation n'est pas pure force de destruction, mais force de résistance critique, essentielle pour l'esprit lucide qui constate que la liberté promise — d'abord par la

³¹ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 21.

³² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 25.

religion, ensuite par la science ou tout autre succédané de Dieu — appartient désormais à la mythologie. Dans *Minima Moralia*, Adorno offre, sous la forme brève de l'aphorisme, des réflexions parfois déchirantes de lucidité sur un monde déjà en ruine :

La liberté s'est concentrée en négativité pure et ce qu'on appelait à la fin du siècle « mourir en beauté » s'est limité au souhait d'abrèger l'avilissement infini de l'existence ainsi que la douleur infinie de l'agonie, dans un monde où depuis longtemps il y a bien pire à craindre que la mort³³.

On retrouve chez Hegel le même constat défaitiste — il serait peut-être plus juste, cependant, de parler ici, plutôt que de défaitisme, de la sagacité d'un esprit qui, décidément, est revenu de toute illusion faussement consolatrice, illusion dont s'enivre l'esprit de faiblesse (pour emprunter la terminologie nietzschéenne) jusqu'à sombrer dans l'abrutissement d'un beau coma intellectuel —, à ceci près que, chez lui, le constat de négativité qui accompagne nécessairement toute analyse du réel n'est qu'une étape intermédiaire dans une démarche au terme de laquelle le négatif trouvera sa résolution positive. Chez Adorno, c'est la négation elle-même qui, en quelque sorte, tient lieu d'absolu (au sens où ce terme peut être entendu chez lui, c'est-à-dire dans un sens toujours indéterminé, car lui donner une valeur fixe serait trahir sa nature d'absolu, infiniment grand et insaisissable) et non pas quelque forme finalement sublimée, comme en un tour de force, de la contradiction.

La pensée dialectique découle de l'expérience d'un monde qui n'est pas libre. C'est le début de la modernité, les prémices d'une ère de cynisme et de désenchantement qui suit la perte des idéologies naïves de l'*Aufklärung*, la naissance d'une conscience malheureuse, d'une conscience qui prend acte de sa propre déchirure, d'où sa souffrance, un trait lancé au cœur de sa candeur. Les Lumières

³³ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, [1951], p. 45.

promettaient, avec la découverte du pouvoir de la raison, l'émancipation de l'homme. La pensée éclairée, prenant enfin pleinement conscience de ses capacités, est désormais en mesure de s'opposer au despotisme, religieux et féodal, qui opprime l'homme. La révolution française est perçue comme le moment charnière de l'histoire, où ce n'est plus la nature ou la société qui imposent leurs normes à l'individu, mais bien les exigences de la raison qui déterminent le réel. Avec le contrôle exercé par l'individu sur la nature adviendra la liberté de l'homme, conduit par les seules lumières de son esprit. Raison et liberté sont indissociables en ce sens que si la Raison présuppose la liberté, c'est-à-dire qu'elle doit avoir le loisir d'agir selon ses propres règles et la possibilité d'actualiser ses potentialités, la liberté, elle, implique bien évidemment la Raison, seule capable de la réaliser. Mais en Allemagne, où le développement économique est moins avancé qu'en France, où la classe bourgeoise n'est pas assez importante pour être en mesure de mener une révolution, la liberté est plus ou moins réduite à une idée. L'idéalisme allemand, dont Hegel est une figure dominante, dirigé par le concept de Raison, constate la contradiction entre la réalité et les promesses de liberté apportées par l'*Aufklärung* et la Révolution française ou, encore, entre la réalité et le concept de liberté forgé par la raison. C'est ici que le principe hégélien de la négation, ou, plus précisément, de la négation de la négation, entendu comme critique du réel, prend toute son importance : le réel, faux par nature parce qu'il n'est pas ce qu'il devrait être, doit être (re)nié, afin que les promesses et possibilités véhiculées par le progrès soient, non pas oubliées et remplacées par le beau mirage d'un accomplissement, mais bel et bien reconnues pour ce qu'elles sont, soit des virtualités. La négation devient alors plus *vraie* que l'affirmation. Quant à l'éventualité que, suite à cette négation, advienne bel et bien un état positif du monde et des choses, il n'est pas certain

qu'Hegel lui-même y ait cru. Marx lui reprochera plus tard d'avoir négligé le pouvoir de la dialectique en ne soumettant pas sa philosophie à l'épreuve du réel. Hegel aurait eu foi en la Raison comme en son Dieu, il se serait réfugié dans l'idéalisme en refusant d'envisager la possibilité réelle d'un changement.

Exposé sur la dialectique de Hegel

Là où, ultimement, la dialectique hégélienne aurait péché, c'est dans l'assimilation de l'objet particulier et contradictoire à la subjectivité rationnelle et totalisante — conception idéaliste (la seule, sans doute, chez Hegel) d'une subjectivité qui, en réalité, peut être tout aussi irrationnelle et faillible que le réel auquel elle est indissociablement liée. La négation, comme critique d'une conception positive de la connaissance (les Lumières), est le point de départ de la pensée de Hegel, de tout son système, qui s'amorce, avant d'en arriver au concept totalisant de la Raison ou de l'Histoire, par la considération du plus petit objet singulier, qui contient également en lui la contradiction. Tout objet existe dans son altérité, qui le définit, d'abord parce que l'objet le plus simple n'existe jamais que dans ses potentialités, dans son devenir ; il ne peut jamais être saisi dans son immédiateté, chaque étape de son développement niant la précédente. Ainsi, pour Hegel, la catégorie de l'être est-elle la plus vide : le néant est la définition même de l'Être le plus pur et le plus immédiat qui, non encore déterminé, n'est qu'un *rien*. L'être est inséparable de son altérité en ce sens que c'est elle qui le remplit, qui lui donne sa substance : on ne peut en effet exprimer l'être qu'à travers ce qu'il n'est pas lui-même : la fleur, si elle est blanche, si elle est un lys, si elle est éclos, est autre

qu'elle-même³⁴. C'est à un tel constat négatif que parvient la conscience qui tente de définir l'objet par ses qualités, lesquelles n'échappent pas non plus au verdict négatif de la pensée dialectique. Le blanc de la fleur, par exemple, ne peut être saisi qu'en rapport avec d'autres couleurs qu'il n'est pas lui-même. L'objet ne se réduit pas à la simple affirmation de son être-là. Hegel critique, semble-t-il par anticipation, une tradition positiviste et scientifique venue après lui, héritière du positivisme logique de Wittgenstein, et qui, dans la connaissance des objets du monde, se limite à l'affirmation des faits tangibles, ne s'intéresse plus tant au *pourquoi* métaphysique qu'au *comment* empirique. La sentence de Wittgenstein, *ce dont on ne peut parler, il faut le taire*³⁵, est le mot d'ordre de ces penseurs pour lesquels seul est vrai ce qui peut être exprimé dans le langage. L'indicible n'est pas du ressort de la connaissance philosophique : Dieu, figure majestueuse entre toutes, est inaccessible au penser humain. Toutes les tentatives de la philosophie pour prouver l'existence de Dieu sont impuissantes, car la connaissance de Dieu ne relève pas de la raison mais de la foi, de la conviction aveugle et passionnée davantage que du penser éclairé. La philosophie, pour Hegel comme pour Adorno, est au contraire tentative inlassablement répétée d'exprimer cet indicible — qui ne correspond pas nécessairement à Dieu, mais plutôt à un impossible, à un idéal de la connaissance visé, mais jamais atteint —, de le circonscrire en pensées et en mots, entreprise infinie et toujours imparfaite, mais qui ne s'en tient pas à cette vérité facile, celle, accessible à tous, du jugement commun et scientifique que représente la perception immédiate de l'objet, jugement fini qui ne correspond pas à la réalité. Adorno décrit la philosophie hégélienne comme « l'effort démesuré, marqué par sa propre impossibilité, de penser l'inconditionné —

³⁴ Herbert Marcuse, *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 112. L'exemple donné est tiré de cet ouvrage.

³⁵ Cette sentence se trouve à la fin du *Tractatus logico-philosophicus*.

impossibilité [qu'elle] réfléchit en elle comme l'essence même de la négativité³⁶ ». Insatisfaite, la pensée ne se fige pas, béate, et comme résignée, devant le seul fait de l'objet, elle est « portée à la dialectique de par son insuffisance inévitable, de par sa culpabilité à l'égard de ce qu'elle pense³⁷ », sentiment douloureux que ressent toute conscience désireuse d'exactitude. L'aspiration métaphysique, qu'accompagne toute négation du réel, est commune à la pensée de Hegel et d'Adorno, à ceci près qu'Adorno peut être considéré comme le détracteur d'une métaphysique dont Hegel pourrait bien avoir été le dernier digne défenseur.

La négation fait donc partie intégrante de l'objet et du sujet : de l'objet, en tant qu'il n'est pas ce qu'il devrait être, et du sujet, d'abord lui-même en tant qu'objet ou corps, et ensuite en tant que conscience critique, malheureuse, qui perçoit cette inadéquation. Le « besoin impérieux³⁸ » de surmonter cette négation, malaise indéfinissable devant le réel, initie le mouvement dialectique : « elle [la négation] est "la source la plus profonde de toute activité, de l'auto-mobilité *de la vie et de l'esprit*"³⁹ ». Aussi bien la croissance de la plante, qui passe de la graine à la jeune pousse, à la fleur⁴⁰, que la volonté de connaître du sujet et l'instinct de survie — de dévoration — des animaux, lesquels, comme l'explique Hegel, « ne demeurent pas devant les choses sensibles comme si elles étaient en soi, mais, désespérant de cette réalité et dans la certitude plénière de sa néantité, [...] s'en emparent sans plus et la dévorent⁴¹ », sont déterminés par leur dynamisme, processus d'*appréhension* du réel. Cette nouvelle vérité de l'être à laquelle parvient Hegel en partant de la négation ne

³⁶ Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, traduit de l'allemand par le séminaire de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Critique de la politique Payot », 1979.

³⁷ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 14.

³⁸ Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, *op. cit.*, p. 111.

³⁹ Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, *op. cit.*, p. 111. Je souligne.

⁴⁰ J'emprunte cet exemple à l'ouvrage de Marcuse déjà cité.

⁴¹ G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tome 1, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, p. 118.

peut être conduite, en toute conscience, que par le sujet, car s'il appartient à chaque être de ne pas être ce qu'il pourrait être et ce qu'il devrait être, seule la pensée conçoit ce développement dans son devenir comme constitutif de ce dernier ; la chose inerte subit plus qu'elle n'agit son propre mouvement. Dans le système hégélien, tout objet est un peu sujet, dans la mesure où, « en tant que catégorie ontologique, la "subjectivité" définit le pouvoir d'"être soi-même dans son altérité"⁴² ». Marcuse explique ainsi la réalité de l'objet selon Hegel :

L'objet doit être compris comme une réalité qui se pose elle-même et « engendre elle-même la relation nécessaire à son opposé ». Ceci implique que l'objet exerce sur son propre développement une action déterminée, qui lui permet de rester lui-même ; et ce en dépit du fait que chaque étape concrète de son existence est une « négation » de lui-même, une « altérité ». En d'autres termes, l'objet doit être conçu comme un « sujet » dans ses relations à son « altérité »⁴³.

C'est dans son devenir que l'objet devient sujet, « même », et trouve une unité bien relative dans la contradiction ; c'est dans le devenir que la négation, reconnue comme étant constitutive de l'objet, est dépassée, tout en étant conservée, cela par le processus de l'*Aufhebung* (traduit en français par *sursomption*), processus conçu par Hegel comme mouvement de l'esprit — ou du sujet, si l'on suit le raisonnement hégélien — qui fait se joindre suppression et conservation par l'assimilation de la négation inhérente à l'objet, première négation abolie par la négation appropriative initiée par le sujet, en un principe supérieur, en l'occurrence le devenir, le mouvement : la vérité, chez Hegel, est dynamique et se constitue dans le « sujet ». La négation de la négation et la sursomption sont complémentaires et indissociables d'une connaissance juste du réel.

Une telle conception de la vérité accorde, imperceptiblement, une importance prépondérante au sujet : si Hegel part de l'objet, le sujet s'avère toutefois plus

⁴² Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, op. cit., p. 113.

⁴³ *Ibidem*.

nécessaire que ce dernier et si chaque objet est un peu « sujet » — sujet est ici entendu au sens élargi de « sujet actif », « sujet mobile », c'est-à-dire que tout être en devenir est un peu « sujet » — le « sujet-objet » hégélien, est, au final, bel et bien sujet, car conçu dans sa totalité, seul lieu de sa signification, par l'esprit. Seul le sujet, en effet, est en mesure de concevoir le devenir comme constitutif de l'objet et, par conséquent, d'appréhender sa nature véritable qui ne réside pas, comme nous l'avons vu, dans son existence donnée, mais dans ses potentialités non encore réalisées. Seul le sujet, également, est apte à actualiser ses propres virtualités, à réduire l'écart entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Décrire le processus dialectique comme « appréhension » du réel trahit d'ailleurs cette supériorité qui est accordée au sujet : l'appréhension — *fait de saisir par l'esprit* — est bien sûr l'œuvre de la subjectivité, tout comme, considérant une autre signification de ce terme, le sentiment de crainte qui y est relié est révélateur d'une psyché toute humaine, car si l'animal la conçoit également, il appartient uniquement à l'homme de la nourrir, de l'interroger et d'en faire l'instrument de la connaissance. C'est d'ailleurs cette crainte du réel qui pousse le sujet vers une totalité dominatrice qui devra éliminer toute altérité source de frayeur. La vérité chez Hegel naît de la contradiction, elle est dialectique mais, dans son mouvement, qui est progressif — ce qui dissimule, malgré l'importance accordée à la négation, un certain positivisme —, elle parvient à tout englober : de négation en négation, le réel est nié puis dépassé, tout en étant conservé, dans cette instance supérieure où la subjectivité active le fait parvenir, jusqu'à ce qu'il atteigne son être véritable dans l'esprit absolu, où toute contradiction trouve sa résolution, et où tout parvient à la connaissance. Cette méthode appelle la rigueur du sujet en excluant l'arbitraire de l'objet :

La rigueur et la cohérence absolues dans la démarche de pensée que Hegel vise avec Fichte contre Kant instaurent à elles seules la priorité de l'esprit,

que le sujet soit à chaque étape défini comme objet, ou qu'à l'inverse l'objet soit défini comme sujet. Quand l'esprit, considérant ce qui est, prétend montrer que tout ce qui est peut être mesuré par l'esprit lui-même, par le logos, par les déterminations de la pensée, l'esprit s'érige en terme ontologique ultime, même s'il tient compte encore de la non-vérité ici impliquée...⁴⁴

Il y a, dans cette toute-puissance que Hegel prête à la raison subjective, une croyance inavouée, et aveugle, en la rationalité du réel, ou du moins en son potentiel rationnel ; rien n'est si contradictoire que la raison ne puisse le connaître, car dans tout objet se trouve « un sujet », principe « rationalisable », mince partie d'un tout. Or cette certitude profonde que le sujet possède, certitude que, à force de travail et de méthode, il atteindra une connaissance parfaite du réel, est une erreur : « la raison ne devient pas impuissante à comprendre le réel à cause de sa propre impuissance mais parce que *le réel n'est pas la raison*⁴⁵ ». Il n'y a aucun espoir, chez Adorno, de réunir, dans la totalité du sujet pensant, non seulement tout l'être contradictoire du réel, tous les objets, mais aussi toutes les subjectivités particulières : l'espoir ne relève pas de la contradiction résolue, mais de la réconciliation. Car si, pour Hegel, le travail est salut, il est, pour Adorno, perte :

Mais l'idéalisme s'égare dès qu'il pervertit la totalité du travail en faisant de lui son en-soi, fait de son principe une hypostase métaphysique, le sublime en acte pur de l'esprit et tend constamment à transfigurer tout ce qui est produit par les hommes, tout ce qui est contingent et conditionné, y compris le travail lui-même qui est la souffrance de ces hommes, en loi éternelle⁴⁶.

La méthode hégélienne est travail de la raison sur l'objet. La dialectique du maître et de l'esclave, au terme de laquelle l'esclave dépasse le maître par le travail qu'il exerce sur l'objet, par lequel il façonne et possède l'objet, illustre cette importance du travail chez Hegel. La conscience maîtresse est uniquement conduite par son désir et croit posséder l'objet en en jouissant librement : elle n'est pas esclave devant la

⁴⁴ Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, op. cit., p. 21.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87. Je souligne.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

chose, comme la conscience servile qui, dépendante de la terre et de la pierre, par exemple, doit, pour sa survie, la modeler, se l'approprier, s'en *servir* ; elle n'en a pas la jouissance immédiate, mais seulement médiatisée par le travail. Cependant la conscience servile, par le travail, se rend maîtresse de la chose, alors que la conscience maîtresse, maîtresse du travail de l'autre, ne jouit pas directement de la chose, mais uniquement par l'entremise du travail d'autrui : c'est le fruit du travail d'autrui qu'elle consomme, et non la chose elle-même, qui lui échappe. Si la conscience servile acquiert son indépendance par rapport à la chose par le travail, la conscience maîtresse devient, elle, dépendante du travail de l'esclave, qui s'immisce comme un intermédiaire entre elle et la chose ; du moment qu'elle ne peut plus *abuser* du travail de l'autre, elle se trouve désemparée devant la chose et dominée par elle. Il y a inversion du rapport de force, divinisation du travail qui, parce qu'il permet seul de se saisir de la chose, de *toutes* choses, est absolutisé — idéalisation bourgeoise du travail, caractéristique d'une pensée de classe pour laquelle le travail n'est jamais travail que « pour les autres⁴⁷ ». Cette « métaphysique du travail » tait « ce qu'il y a de non-vérité chez Hegel, la dissimulation du sujet sous le masque du sujet-objet, le déni du non-identique dans la totalité⁴⁸ », le danger du système, ennemi d'une réconciliation réelle, car ce fantasme de réconciliation qui œuvre au sein du système, qui unit toutes les oppositions du réel dans l'esprit absolu, est édifié sur la violence faite à l'objet : « le système sans faille et la réconciliation accomplie ne sont pas la même chose, ils sont la contradiction même. L'unité du système repose sur la violence, impossibilité de la réconciliation⁴⁹ ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

Violence du penser

C'est, selon Adorno, le moment manqué de la dialectique négative que celui où Hegel escamote la critique de la dialectique négative elle-même, absence de critique qui permet l'érection du système, l'idéalisation de la méthode, la disparition du particulier dans le tout. N'est véritablement négatif que le penser qui se fait violence à lui-même, qui dirige contre lui-même et non uniquement contre l'objet les lumières de la raison. Un tel penser confine à l'absurde, au « non-étant⁵⁰ » : en tant qu'il ne peut s'accrocher à rien de manière tout à fait définitive, il se situe aux limites du concevable — ou de l'inconcevable. Il se fait violence à lui-même, obligation masochiste du penser à s'infliger la douleur inapaisable de ne se reposer sur rien, de ne s'arrêter jamais. Il y a dans cette épreuve quelque chose de celle que doit soutenir la volonté de puissance nietzschéenne confrontée à l'éternel retour du même, effort de Sisyphe, absurde mais fatal, de répéter sans cesse le même geste, avec la conscience bien claire que l'issue de l'affrontement n'aura pas lieu, à la seule différence que ce n'est pas, dans le cas du penser, la divinité qui impose sa loi, mais, à l'opposé, le réel, lui-même aussi tyrannique que Zeus. La contradiction non résolue est inhérente à la chose elle-même et n'est pas un caprice de la philosophie amatrice d'énigmes insolubles et de défis posés à ses capacités de réflexion logique. Les apories qui, depuis Platon, sont indissociables du penser philosophique, « sont les marques de ce qui n'est pas résolu, non seulement par le penser mais objectivement⁵¹ ». La raison, comme je l'ai déjà mentionné, n'est pas conduite à l'échec par sa propre faillibilité, mais bien par le caractère irrésistiblement conflictuel du réel. La pensée philosophique ne doit pas considérer cette dialectique de la chose comme phénomène *extra-ordinaire* et tenter d'atteindre, dans un

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 76.

⁵¹ *Ibid.*, p. 189.

quelconque Autre, au-delà abstrait où résiderait le Vrai, un réel normalisé et pacifié, ou encore un moment originaire idéal mais perdu, qu'il serait possible de retrouver par l'adoption d'une discipline « philosophique ». Toute consacrée à la réflexion, la pensée philosophique ne doit pas avoir l'ambition d'une solution au conflit dialectique, mais bien seulement essayer de le comprendre.

Adorno considère le principe d'aliénation de soi, où se trouve implicitement le désir d'une ré-union, d'une solution, présent chez Hegel et chez Marx⁵², comme « apologétique⁵³ », car il laisse entendre que l'homme est, depuis longtemps, détaché de son essence, état parfait et originaire auquel il aurait autrefois, par bonheur, correspondu⁵⁴ et que, par conséquent, l'autre est le non-vrai, qu'on peut éliminer, car sa présence, inessentielle, et même dangereuse, est un obstacle à la pleine identification du sujet avec lui-même. Cette négation de l'autre par le sujet trahit, pour Adorno, la peur de « l'homme civilisé » devant le « barbare », peur qui justifie son élimination sanglante, peur folle, car c'est justement en se soumettant à l'autorité de ce qui lui est étranger⁵⁵ que l'homme peut espérer en une certaine harmonie.

L'idéalisme de Marx

«Remettre la dialectique sur ses pieds», selon l'expression de Marx, ce n'est pas tant donner à l'objet, négligé par le système hégélien et finalement privé de son

⁵² Le sujet hégélien est aliéné face au réel qu'il ne comprend pas, qui le dérouté, et le prolétaire est, pour Marx, aliéné par son travail qui, dans une société dominée par le capitalisme bourgeois, ne lui appartient plus.

⁵³ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 336.

⁵⁴ Chez Hegel, l'homme est essentiellement esprit, tandis que, chez Marx, celui-ci se définit par son travail ; la raison appartient en propre au sujet hégélien comme le travail est, par nature, le propre de l'homme chez Marx. Dans la mesure où le réel échappe à la raison, car il s'avère contradictoire, tout différent de ce qu'elle avait pu en concevoir, et où le prolétaire est dépossédé par le système capitaliste du fruit de son travail, l'homme, chez Hegel comme chez Marx, est aliéné, c'est-à-dire qu'il a perdu sa vraie nature, qu'il ne coïncide plus avec son essence, qu'il est *autre* que lui-même.

⁵⁵ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 335. C'est parce qu'il n'est *jamais* lui-même que le sujet se tourne vers ce qui lui est étranger. Or, ce mouvement vers l'autre est toujours un peu soumission — si l'autre doit être accepté dans son intégrité —, abdication de la raison toute-puissante devant l'autorité intraitable de l'étranger, de l'incompréhensible.

importance, toute autorité sur le sujet, ni d'éliminer la pensée philosophique afin que son idéal se réalise enfin — il y a, chez Marx, ce postulat essentiel qu'on ne peut supprimer la philosophie sans la réaliser — mais plutôt, selon la suggestion de Foucault, qui rétablit la vérité de la proposition de Marx, de « replace[r] dans l'épaisseur du signe, dans cet espace ouvert, sans fin, béant, dans cet espace sans contenu réel ni réconciliation, tout ce jeu de la négativité que la dialectique, finalement, avait désamorcé en lui donnant un sens positif⁵⁶ ». Marx prend position pour « l'autre » terme de l'opposition dialectique, ce qui ne mène pas la contradiction au-delà d'elle-même, mais lui fait simplement subir une inversion⁵⁷. Il y a, chez Marx et Hegel, cette idée d'une *nécessaire* résolution du conflit. Hegel observe la dialectique à la fois dans l'objet et dans le sujet — elle n'est plus, comme chez Platon, qui le premier la reconnut dans le réel et la posa comme méthode, lutte entre le vrai et le faux, mais se trouve au sein même de tout ce qui existe —, et il lui suffit de cette prise de conscience pour parvenir à la solution, qui établit la vérité non dans l'un ou l'autre terme de l'opposition, car tous deux sont faux (dans l'immédiat, ni le sujet ni l'objet ne sont vrais, aucun n'est plus immuable, plus certain et essentiel que l'autre), mais dans une synthèse dynamique de ces deux pôles. Cependant, si dynamique que soit cette synthèse, elle n'en est pas moins stabilisée par le besoin impératif d'une solution, solution déjà secrètement présente — la pensée s'oriente vers elle comme vers le but à atteindre — dans les premiers balbutiements dialectiques du sujet fraîchement né à la philosophie. Le mouvement hégélien de la connaissance s'abolit dans l'Esprit absolu : un système qui doit tout inclure s'immobilise nécessairement du moment que plus rien ne lui est étranger, que tout se

⁵⁶ Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx » dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 601.

⁵⁷ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1972, p. 29.

trouve en lui comme connu. La dialectique doit « s'en tenir de façon critique à la dualité du sujet et de l'objet⁵⁸ », c'est-à-dire qu'elle ne doit pas instituer le sujet comme l'unique autorité, car l'objet est (si ce n'est davantage) tout aussi irréductible que le sujet⁵⁹, et qu'elle doit également se garder d'évacuer totalement le sujet et la pensée philosophique de la dialectique de la connaissance, ce qui fut la tendance d'un marxisme radical. La dialectique marxiste ne put en effet que tomber dans l'excès inverse ; elle radicalisa l'objet, ce qui figea tout autant le monde et ses promesses que le système idéaliste avec sa tendance à sublimer le sujet. Sur le plan historique, la révolution prolétarienne se voulait le dernier moment de l'évolution naturelle, progressant selon un mouvement dialectique, des hommes et de la nature. Devait s'ensuivre l'abolition de la philosophie, car, la société parvenue à l'état rêvé, il n'est plus besoin de réfléchir encore cet idéal. Mais en abolissant toute pensée critique, le matérialisme orthodoxe instaure lui aussi un gouvernement autoritaire et arbitraire, ce ne sont jamais que *quelques* têtes dirigeantes qui prennent la charge de l'État et ce qu'on peut penser en toute légitimité est décrété par le pouvoir en place. Dans l'interdiction de la philosophie, de la pensée individuelle, la société stagne. Sur le plan de la connaissance, la dialectique matérialiste accorde toute l'importance à l'objet, mais, ce faisant, elle fait elle aussi faux bond à la dialectique, car si celle-ci se trouve bel et bien dans les choses, « elle n'existerait pas sans la conscience qui les réfléchit⁶⁰ ».

⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 215.

⁵⁹ « L'objet ne peut être pensé que par le sujet, mais se maintient toujours comme un autre face à lui ; cependant le sujet, de par sa propre conformation, est déjà aussi objet. [...] Il n'est pas possible d'évacuer en pensée l'objet du sujet, pas même comme idée ; mais on peut évacuer le sujet de l'objet. » (Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 224.)

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 250.

Si la dialectique est mouvement, elle ne doit pas avoir de terme. Elle doit toujours se confronter au « choc de l'ouvert⁶¹ » et elle a besoin, comme le poète baudelairien, de toujours aller plus loin et dans des lieux qui lui sont de plus en plus étrangers, pour *trouver du nouveau*, de l'inconnu : la dialectique négative ne doit jamais « se reposer en elle-même comme si elle était totale ; c'est là sa figure d'espérance⁶² » et peut-être sa seule nécessité⁶³. La philosophie authentique « donne le vertige⁶⁴ » en posant sa signification dans un abîme qu'elle a elle-même ouvert.

Penser négatif

Il y a bel et bien une forme de nécessité chez Adorno, sans quoi sa philosophie tomberait dans la négligence du relativisme, qu'il considère comme un symptôme de la paresse bourgeoise. Affirmer que tout se vaut puisque de toute façon il est impossible de prouver quoi que ce soit de façon certaine et indubitable (il n'y a plus aucune méthode⁶⁵ ni aucune foi qui n'y parvienne : le doute ronge tout) plutôt que de tenter de défendre, d'établir, avec une conviction forte, mais non inébranlable, une idée, est caractéristique d'une pensée bourgeoise pour laquelle, typiquement, la seule valeur est celle de l'argent, qui *achète* les autres valeurs, les relativise et les rend toutes aussi interchangeables que de simples biens matériels. « L'exigence de rigueur sans système est l'exigence de modèles du penser. [...] Le modèle touche le spécifique et plus que le spécifique sans le faire s'évanouir dans son concept générique plus général⁶⁶ » ; le modèle intègre la singularité sans l'anéantir, contrairement à la philosophie de l'identité qui assimile le particulier à la totalité

⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

⁶² *Ibid.*, p. 490.

⁶³ Notons que cette nécessité est *négative* et qu'elle est définie par ce que l'esprit ne doit *pas* faire s'il veut bien conduire sa réflexion.

⁶⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁵ L'actualité de la pensée de Hegel consiste justement en ce que, pour lui, « tout est encore possible » (Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, *op. cit.*, p. 70).

⁶⁶ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 42.

universalisante de l'esprit absolu. Cependant, c'est à partir des principes d'identité et de totalité que le penser est porté à sa négativité, qu'il devient son propre correctif, « le moteur de son propre désensorcellement⁶⁷ » : d'abord en ce qu'avec l'identité, il a « raté la réconciliation⁶⁸ », ce dont il prend conscience lorsqu'il constate son incapacité à coordonner le réel selon le schéma de sa logique ; ensuite en ce que, s'il ne vise peut-être pas l'identité comme un principe dernier auquel il parviendrait idéalement, il doit tout de même se confronter à l'ambition de totalité qui habite toute subjectivité désireuse de connaissances comme à une contrainte dont il doit se dégager. Le penser de la contradiction est indissociable du penser de l'identité, sans lequel il ne peut être défini.

Le penser se révèle également comme élément négatif du fait que l'histoire ne s'est pas avérée être le bien, mais l'horreur, chute dans le barbarisme plutôt que progression vers la civilisation, ce qui infirme la théorie hégélienne d'une histoire unifiée et qui s'acheminerait vers un meilleur, toujours plus près du moment de son accomplissement, de même que la théorie marxiste d'une marche de l'histoire orchestrée par la violence et la lutte des classes, marche qui prendrait fin lorsque le prolétariat réuni aurait renversé l'autorité bourgeoise capitaliste pour instaurer une société libre et égalitaire. L'unité de l'histoire, telle que la conçoit Adorno dans un commentaire amer sur le concept d'histoire de Hegel, se trouve dans sa négativité, dans le mal qui est le moteur et la fin de tous ses événements : « aucune histoire universelle ne conduit du sauvage à l'humanité civilisée, mais il y en a très probablement une qui conduit de la fronde à la bombe atomique. [...] Hegel est ainsi vérifié jusqu'à l'horreur et placé la tête en bas⁶⁹ ». La critique de la philosophie de l'histoire de Hegel et du matérialisme historique de Marx insiste sur l'aspect

⁶⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 387.

téléologique commun à ces deux conceptions de l'histoire, l'une réfugiée dans l'idéalisme de la pensée de l'identité et l'autre convaincue de l'imminence d'une révolution prolétarienne transformatrice. Le concept hégélien d'histoire, dont la finalité est « le développement et l'actualisation progressive de l'idée de Liberté⁷⁰ », passe par-dessus les événements particuliers de l'histoire et les individus qui en ont été les acteurs, car, s'il les reconnaît, ils sont néanmoins en lui posés comme étapes nécessaires mais intermédiaires d'une évolution globale et universelle du monde et des hommes.

La signification hégélienne de l'histoire est essentiellement idéaliste. Si l'histoire doit avoir un *sens*, celui-ci est beaucoup plus susceptible de se trouver dans l'*idée* du progrès que dans la « fabrication de l'histoire », selon la perspective pratique de Marx. Dans la totalité de la Raison, tout élément de l'histoire, comme tout autre particulier et objectif, peut être justifié ; même les camps de concentration seraient légitimés en tant qu'étape obligatoire, mais surmontée, d'un processus historique dynamique, lequel se fige pourtant de par son intention systématique de tout expliquer, de tout gober. Max Horkheimer critique cette conception de l'histoire dès avant la parution de son ouvrage écrit conjointement avec Adorno, *La dialectique de la raison* :

Il est assurément impensable de se libérer des souffrances réelles, dont l'utopie est le reflet, sans parcourir le processus qui les conditionne, mais rien ne contredit plus la tâche d'une philosophie réelle que la sagesse qui se sent satisfaite d'avoir établi cette nécessité. Que l'histoire ait réalisé une société meilleure à partir d'une moins bonne, qu'elle puisse en réaliser une meilleure dans son cours, c'est un fait ; mais c'est aussi un fait que le chemin de l'histoire passe par-dessus les souffrances et la misère des individus. Entre ces deux faits, il y a toute une série de rapports éclairants, mais il n'y a aucun sens justificateur⁷¹.

⁷⁰ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit. ; p. 105.

⁷¹ Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Éditions Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1983, p. 194.

Dans leur ouvrage, Horkheimer et Adorno montrent comment l'idéologie de l'*Aufklärung*, lorsqu'elle est établie en système — « philosophique dans le système hégélien, social dans le capitalisme monopoliste ou d'État⁷² » —, acquiert un pouvoir dangereux, qui mène au totalitarisme ou encore à la « science sans conviction⁷³ » qu'est le positivisme, qui veut réaliser avec excès et une obstination bornée le rêve de la pensée scientifique à laquelle rien n'échappe. Seule une raison autocritique — une deuxième *Aufklärung*, en quelque sorte, où le savoir et le pouvoir acquis par la première sont retournés contre elle — pourrait briser l'autorité despotique que l'homme fait peser sur la nature. Ni Hegel ni Marx, dans leur conception de l'histoire, ne tiennent compte jusqu'au bout de cette dialectique de la raison et de la nature, Hegel en érigeant la raison en système et Marx en déifiant l'histoire, considérée comme un grand Dieu qui marche sur une voie déjà toute tracée vers un but déjà connu et presque atteint. Comme le précise Hans-Günter Holl dans sa postface à la *Dialectique négative*, ce qui est reproché à Marx et à Engels « c'est de n'avoir pas perçu la contradiction fondamentale de la *Dialectique de l'Aufklärung*, du fait que, détournés par le mirage d'une révolution imminente, ils se laissèrent conduire à une analyse de l'histoire, le matérialisme historique, qui était plus conforme au développement attendu et souhaité qu'à la dynamique interne du passé⁷⁴ ». Parce qu'ils ont rejeté l'exigence de raison et de liberté de l'*Aufklärung* dans la pure idéologie et se sont réfugiés dans « l'immanence historique⁷⁵ », Marx et Engels seraient « ennemis de l'utopie dans l'intérêt même de sa réalisation⁷⁶ ». La promesse d'une solution au mal de l'histoire et des sociétés, qu'elle soit idéologique

⁷² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 514, postface par Hans-Günter Holl.

⁷³ Citation de Peter Sloterdijk tirée de l'ouvrage de Catherine Mavrikakis, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, PUM, coll. « Champ libre », 2005, p. 13.

⁷⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 519, postface de Hans-Günter Holl.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 517.

⁷⁶ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 390.

ou pratique, est fausse car, dans sa visée téléologique, elle ne rompt pas avec le penser de l'identité dont elle ne fait que reconduire l'ambition d'universalité et de perfection. Pour Adorno et Horkheimer, « [l]'émancipation [du particulier dans une société totalitaire] ne s'opère pas en visant l'idéal d'une société juste mais en se dégageant d'une société fausse⁷⁷ », fonction véritablement critique de la philosophie, mouvement véritablement négatif du penser qui « confront[e] la promesse d'une totalité rationnelle avec la réalité d'une ratio totalitaire⁷⁸ ».

Souffrance et ruine

Si l'histoire « passe par-dessus [la] souffrance [...] des individus », c'est que « la souffrance absurde [...] inflige un démenti à la philosophie de l'identité⁷⁹ », laquelle, dans son rêve d'universalité, s'aveugle et rejette, consciemment ou non, l'élément qui pourrait venir perturber son harmonie unificatrice, briser la ligne de sa « sphère bien arrondie », sphère qui, depuis Parménide, est l'ambition de toute métaphysique. Mais ce qui reste de la métaphysique « après Auschwitz », moment privilégié, depuis Adorno, pour penser l'impensable, peut être le mieux décrit par une formulation du *Zarathoustra* de Nietzsche : « seulement fou, seulement poète⁸⁰ ». Le penser philosophique prend conscience de son ridicule : « la philosophie est ce qu'il y a de plus sérieux, mais elle n'est pas non plus si sérieuse que cela⁸¹ », écrit Adorno, tandis que Thomas Bernhard, écrivain autrichien qui ne cesse, dans ses romans et pièces de théâtre, de ridiculiser la pensée autrichienne et la langue allemande, dresse un portrait absurde d'Emmanuel Kant en philosophe fou de Königsberg, obsédé par Leibniz, entretenant les liens sentimentaux et intellectuels les

⁷⁷ *Ibid.*, p. 515, postface de Hans-Günter Holl.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 513, postface de Hans-Günter Holl.

⁷⁹ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 247.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 488.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

plus étroits avec son perroquet Friedrich et affirmant que « [l]a logique enseigne / que rien n'est plus facile à digérer / qu'une compote / ou des tripes⁸² ». Est-il encore possible, après Auschwitz, de croire, d'espérer, de penser ? Et que penser ? Quoi exprimer, et pourquoi l'exprimer ? La sentence sans doute la plus péremptoire et la plus célèbre d'Adorno — *après Auschwitz, c'est un acte de barbarie que d'écrire un poème* —, si elle semble dénoncer la futilité de tout art, de toute philosophie suite aux événements inconcevables de la Deuxième Guerre mondiale, est remise en question ultérieurement par lui, au nom même de l'atrocité, car « [l]a sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler⁸³ ».

S'il n'est plus possible de penser Dieu miséricordieux, pourvoyeur de justice universelle, gardien et sauveur des hommes, s'il n'est plus possible d'envisager pour le présent une totalité harmonieuse et si la naïveté est désormais condamnable, le nihilisme radical n'est pas davantage louable, pas plus qu'il n'est une solution de rechange. Le désespoir est une position fermée et les philosophies qui se comportent comme « métaphysiquement sans abris et tenues au néant⁸⁴ » parce qu'il n'y aurait plus rien à quoi se raccrocher — paresse intellectuelle tout aussi répréhensible que l'obscurantisme religieux — ne font que reconduire une résignation qui sert la pensée totalitaire, sans oublier que le Néant est, comme Dieu, une catégorie métaphysique. Le plus petit instant est négateur du *néant* et si « l'éternité n'apparaît pas en tant que telle », c'est-à-dire immuable et absolue, elle n'est pas pour autant disparue ; elle peut surgir, « mais brisée au travers des choses les plus éphémères⁸⁵ » : métaphysique benjaminienne de la ruine et du fragment ;

⁸² Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, texte français par Claude Porcell et Michel-François Demet, Paris, L'Arche, 1989, p. 65.

⁸³ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 439.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 436.

Benjamin⁸⁶ qui dit encore que « c'est seulement au nom des désespérés que nous est donné l'espoir⁸⁷ ». C'est précisément cette situation où on ne peut plus se raccrocher à rien qui pourrait être « la seule digne de l'homme », celle où la pensée serait enfin libre de se comporter d'une « façon aussi autonome que la philosophie se contenta de l'exiger d'elle pour l'en empêcher du même mouvement⁸⁸ » ; celle où la pensée se trouve véritablement devant une *table rase*. La pensée n'est pas réduite à néant par l'échec de la totalité et l'espoir ne meurt pas des suites de la désillusion provoquée par les horreurs de la guerre qui laissent, semble-t-il, le monde complètement dévasté et vaine toute promesse de bonheur — l'espoir, même s'il est celui d'un désespéré, doit être comme ce qui affirme absolument qu'il peut en être autrement.

Détails

Le modèle de la constellation, pensé par Benjamin, interdit la pureté. Il s'accroche au détail comme à ce qui peut seul briser la totalité, comme à ce qui peut encore contenir la promesse d'un bonheur « fragile », « révocable », car indissociable, pour l'étant, l'individu, des « promesses de [l']Autre constamment trahies⁸⁹ ». Il faut noter que cet Autre, ici, n'a pas nécessairement une valeur métaphysique. Même si Adorno écrit, dans *Minima moralia*, que « la seule philosophie dont on puisse encore assumer la responsabilité face à la désespérance,

⁸⁶ Walter Benjamin entretenait des liens étroits avec les membres de l'école de Francfort, particulièrement avec Adorno, bien qu'il n'en ait jamais fait partie (Adorno et Horkheimer lui aurait toujours refusé l'admission, lui reprochant son marxisme trop radical). Plusieurs des articles d'Adorno sont des critiques des textes de Benjamin et tous les deux ont entretenu une importante correspondance. Malgré ses critiques, Adorno était un grand admirateur des idées de Benjamin, notamment de ses théories sur l'histoire. Il lui emprunta le concept de la constellation pour en faire le modèle d'une connaissance toujours négative, changeante, mais non sans unité. Tous deux ont également donné une place importante dans leurs théories à l'utopie, bien que le sens de celle-ci diverge chez l'un et chez l'autre ; elle acquiert chez Benjamin un sens beaucoup plus messianique que chez Adorno, qui refuse de lui donner un contenu concret.

⁸⁷ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 457.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 460.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 487.

serait la tentative de considérer toutes les choses telles qu'elles se présenteraient du point de vue de la rédemption⁹⁰ », il n'y a pas, chez lui, contrairement à Benjamin, d'espoir messianique. Adorno refuse de poser la possibilité ou l'impossibilité de la rédemption qui, face à la tâche à laquelle est confrontée la pensée « devient presque indifférente⁹¹ ». La constellation devient ainsi, contrairement au penser de l'identité, une manière de penser l'étant qui laisse *être* l'autre, sans que ni l'Un ni l'Autre ne perde sa spécificité. La constellation est cette réconciliation véritable souhaitée par Adorno, un « moment unifiant⁹² » qui ne fait appel ni à la négation de la négation ni à l'abstraction conceptuelle, qui pense le particulier sans lui faire violence. Son modèle est celui de la langue et des noms « qui ne guipent pas les choses de catégories⁹³ », soit des noms qui ne sont pas pris dans leurs fonctions cognitives, dans leur rôle purement définitionnel, ne sont pas eux-mêmes engainés par leur sens, « là où [la langue] apparaît essentiellement comme langue⁹⁴ », c'est-à-dire là où elle use des mots selon sa fantaisie, là où elle en joue pour signifier. Le mot pris isolément — même si, seul, il n'est pas dénué de contenu — n'acquiert son sens plein qu'au sein de l'ensemble de mots au milieu duquel il est jeté, mots réunis autour d'une même chose dans une tentative de la comprendre, et non de la *cerner*. Les mots sont semblables aux concepts, ils multiplient les tentatives de saisir la chose mais, face au réel, ils sont confrontés à leur nécessaire faillibilité, laquelle appelle l'intervention d'autres concepts ; de là naissent ces constellations⁹⁵ où perce quelque chose qui tient de l'espoir. La métaphysique, si elle n'est plus concevable telle qu'elle a déjà été pensée, serait possible comme constellation :

⁹⁰ Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 333.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 199.

⁹³ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

La métaphysique, de par son propre concept, n'est pas possible comme chaîne des jugements déductifs sur l'étant. Elle ne peut pas davantage être pensée sur le modèle d'un absolument différent qui serait un défi effrayant pour le penser. Aussi la métaphysique ne serait-elle possible que comme constellation lisible de l'étant. De l'étant elle recevrait la matière sans laquelle elle ne serait pas mais elle ne transfigurerait pas l'existence de ses éléments, au contraire, elle en ferait une configuration dans laquelle les éléments se rassemblent en écriture⁹⁶.

Autre façon de penser la totalité, la constellation est « solidaire de la métaphysique à l'instant de sa chute⁹⁷ », chute qui n'est sans doute pas tant un échec qu'un saut de la métaphysique des hautes sphères où elle se mouvait autoritairement jusque dans l'enfer du concret, une désagrégation de son unité dans le chaos du multiple.

Désordre informel

Si Adorno est profondément réfractaire à toute forme de métaphysique, particulièrement dans son acception traditionnelle, ce n'est pas tant, à l'instar de Nietzsche, parce qu'elle « condui[t] par-delà la simple existence », qu'elle est « négation de la vie », que parce qu'elle « enjoliv[e] » cette simple existence, qu'elle la « fix[e] en instance métaphysique⁹⁸ ». L'idéal d'Adorno — idéal est ici entendu au sens traditionnellement philosophique du terme — est un anti-idéal ; son utopie une anti-utopie, quelque chose qui n'a rien à voir avec une île close sur laquelle stagne une société parfaite, où *tout* est en paix, égal, connu, quelque chose qui n'a rien à voir avec la réunion, dans un tout achevé, du sujet et de l'objet. En opposition à Hegel — « le tout est le vrai » — Adorno réclame *la pensée exacte d'une totalité brisée et non vraie* : « le tout est le non-vrai ». Le fragment devient non pas l'essentiel, car ce serait là retomber dans l'erreur du matérialisme, mais ce qui est vital. Cioran décrit l'utopie, « hostile à l'anomalie, au difforme, à l'irrégulier [et qui]

⁹⁶ *Ibid.*, p. 491.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 492.

⁹⁸ Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, op. cit., p. 342.

tend à l'affermissement de l'homogène⁹⁹ », comme un monde peuplé de fantoches, personnages sans vie, sans volonté, *irréels*, englués jusqu'à leur mort dans un temps immobile. Ce n'est pas ce type d'utopie que décrit Adorno, lequel veut « introduire le chaos dans l'ordre¹⁰⁰ », c'est-à-dire rétablir le dynamisme dans un système figé, replacer l'homme et sa pensée dans l'instantanéité historique et non dans l'uniformité du temps métaphysique.

Le contenu de l'utopie adornienne n'est jamais dévoilé très clairement si ce n'est lorsqu'il la décrit comme « autocritique » ou « autoréflexion » du penser, ce qui laisse entendre, d'abord, qu'elle n'a pas de contenu et, ensuite, qu'elle ne renonce jamais à la connaissance même si elle sait ne pouvoir l'atteindre. L'autoréflexion réclame du penser qu'il aille jusqu'à penser contre lui-même, jusqu'à envisager la possibilité d'une négation de la dialectique, et ce, afin que celle-ci ne tombe pas elle-même dans l'inertie du système. Adorno décrit le penser comme « une part d'existence qui, toujours négative, confine au non-étant¹⁰¹ », position qui tient presque du suicide. Un tel penser, convaincu de son imperfection et ennemi de toute forme finie, est le seul qui, peut-être, puisse se dire infini, contrairement à toutes ces autres théories de l'identité qui se réclament si fort de l'infinité mais ne la respectent pas. Cette infinité, elles la posent en un principe supérieur, éternel mais immuable, donc fixe et clos, plutôt que dans la philosophie elle-même, car l'exigence d'un tel penser est insoutenable, qui n'a d'autres garanties que sa propre rigueur, d'autres fondements que lui-même. La perfection tue le penser quand la reconnaissance de son échec le maintient en vie et c'est, conséquemment, pour un tel penser, qui

⁹⁹ E.M. Cioran, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 110.

¹⁰⁰ Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 298. Cette mission est assignée par Adorno à l'art, mais elle est également, à mon sens, celle du sujet, qui doit, de par sa propre force, « dissiper l'illusion d'une subjectivité constitutive », et celle de l'objet, toujours instaurateur de désordre.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 76.

n'ignore pas son imperfection, « que l'on accepte de mourir¹⁰² ». Il faut chercher le défaut partout, affirme Reger, dans *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard :

Nous devons écouter Bach et entendre comment il échoue, écouter Beethoven et entendre comment il échoue, même écouter Mozart et entendre comment il échoue. Et c'est ainsi que nous devons également procéder avec les soi-disant grands philosophes, même si ce sont nos artistes préférés sur le plan de l'esprit [...]. [...] [De] même, nous ne nous attachons tout particulièrement à un être que parce qu'il est impuissant et incomplet, parce qu'il est chaotique et imparfait. [...] Il n'y a pas de tableau parfait et il n'y a pas de livre parfait et il n'y a pas de morceau de musique parfait, [...], voilà la vérité, et c'est cette vérité qui permet qu'une tête comme la mienne, qui n'est autre, sa vie durant, qu'une tête désespérée, continue d'exister¹⁰³.

La « tête chercheuse », la tête « philosophique », doit traquer partout l'élément singulier qui viendra instaurer le chaos, briser l'harmonie. Le penser est désordre. C'est en ce sens que l'utopie adornienne peut être dite négative : elle est refus de toute utopie qui présente un contenu, qui donne le programme de son éventuelle réalisation. Dans son rejet de toute forme précise, elle est fidèle à l'interdit des images de la tradition juive. Son modèle est peut-être l'art, davantage que la philosophie, et encore cet art doit-il être un art non figuratif : le devoir de l'informel appelle une forme d'expression particulière¹⁰⁴. De toutes les formes d'art, c'est sans doute la musique qui est la plus informelle, la plus à même de traduire cette particularité propre à l'utopie chez Adorno¹⁰⁵. La musique est allusive : elle exprime indubitablement *quelque chose* ; elle est certainement porteuse d'idées, d'un *message*, dont la teneur demeure incertaine, flottante dans le vide des consciences,

¹⁰² Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 267.

¹⁰³ Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 37-38.

¹⁰⁴ L'hermétisme d'Adorno dans la *Dialectique négative*, l'exposition fragmentée de sa pensée, réponde au désir de garder cette dernière de toute institutionnalisation, ce qui serait la figer, et la rapprochent d'une forme d'expression plus littéraire, plus proche de l'art.

¹⁰⁵ Adorno aurait pu devenir le quatrième compositeur de Vienne, mais on dit qu'il a préféré devenir le premier philosophe d'Allemagne. Élève d'Alban Berg à Vienne, il entretenait aussi des relations étroites avec Arnold Schönberg. Il écrivit plusieurs ouvrages et articles sur la musique d'avant-garde de son époque, notamment sur Berg et Mahler.

jusqu'à ce qu'un individu en saisisse quelque chose et le fasse sien, à sa manière. De même, pour chaque auditeur, ce qu'il en tirera ne sera jamais exactement le *même*, ne serait-ce que parce qu'il sera à jamais impossible qu'il en soit *réellement* ainsi. On pense à la petite phrase de la sonate de Vinteuil dans *Un amour de Swann*, qui offre à Swann une cure de rajeunissement, la volonté de, à nouveau, « appliquer sa vie à un but idéal¹⁰⁶ » ; à cette petite phrase qui, semble-t-il, n'est jouée que pour lui et que les autres n'entendent pas.

La pensée d'Adorno se dérobe. Au lecteur qui tente de la circonscrire, elle n'offre que peu de prises — des bribes uniquement. Mais elle parle. Elle est langage, dans l'acception la plus rhétorique du terme, et ce, malgré la mauvaise réputation que la philosophie a fait à cette discipline depuis Platon, pour qui elle n'était qu'un *art de persuasion*. Mais c'est précisément cette dimension persuasive du langage qui permet la réfutation. La philosophie, lorsqu'elle se prive de son aspect langagier — ce qu'elle tente d'atteindre par la dialectique — conduit à la réification du penser : dans son tout, dans son absolutisation, le sujet devient objet, et même plus « objet » que l'objet lui-même, car ce dernier, du moins, change-t-il. La dialectique négative, qui reconnaît à la rhétorique le rôle essentiel qu'elle joue dans la pensée, exige du lecteur qu'il *participe* au mouvement de cette dernière vers la vérité, vers une vérité. Elle est discussion et, dans ce dialogue, elle veut se porter, tout comme le lecteur, au-delà d'elle-même.

¹⁰⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1987, p. 207.

Ruines du vrai et apparences du réel

Pour une lecture négative de *Neige noire*

*Je crois que le secret de la littérature est là,
et qu'un livre n'est beau
qu'habilement paré de l'indifférence des ruines.*
Georges Bataille

L'œuvre d'Hubert Aquin est une entreprise de néantisation. Partout la violence, la mort, le désespoir, l'échec — révolutionnaire, amoureux, artistique, échec de l'effort épistémologique ou herméneutique — détruisent, montrent l'horreur, creusent le gouffre, dévoilent que la neige n'est pas blanche, mais noire, que le soleil n'éclaire pas, mais aveugle. Le penser négatif plonge celui qui en fait l'expérience dans l'abîme de sa propre pensée comme de la pensée universelle — car le penser, écrit Adorno « comporte un moment d'universalité », tout « ce qui a été pensé de façon pertinente doit nécessairement, où que ce soit, être pensé par d'autres¹⁰⁷ ». Cet abîme est celui de la contradiction non résolue, celui qu'elle ouvre entre la pensée et le réel lorsqu'elle n'est pas, comme dans une longue tradition idéaliste, sublimée en un principe positif, abîme dans lequel le sujet s'égaré, parmi les fragments de son unité brisée. La contradiction non résolue est la marque, pour le sujet, de l'échec de ses tentatives d'universalisation, de ses velléités de savoir absolu ; la plus petite trace de concret vient faire obstacle à ses ambitions totalitaires et lui signifier son imperfection. L'inachèvement, l'impuissance, le défaut et l'impossible sont les caractéristiques de ce penser négatif mais plus juste, dans son erreur consciente et avouée, que ces ersatz d'absolu que sont Dieu, la Raison, l'Homme, la Société, créés pour combler le vide, des fétiches construits pour faire

¹⁰⁷ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du collège de philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, citation tirée de la postface par Hans-Günter Holl, p. 509.

taire l'angoisse insoutenable liée à une lucidité à laquelle Adorno, parmi d'autres, nous convie. Le seul constat possible est celui de la ruine, la seule vérité qui ne soit pas indicible est celle, comme l'écrivent Adorno et Horkheimer, de « la pensée niant l'injustice¹⁰⁸ », celle, négative, qui exprime la souffrance de l'individu, du particulier.

Cette souffrance, que révèle le penser négatif, est présente dans *Neige noire*, non seulement dans le contenu — jalousie, violence, trahison, meurtre, inceste, la liste n'est pas même exhaustive —, mais aussi dans la forme, dont on connaît assez l'importance chez Aquin¹⁰⁹, et qui doit exprimer autant, peut-être plus, que le contenu lui-même. La forme brisée de *Neige noire* montre la ruine. Elle est ce qui, dès la première lecture, apparaît comme l'aspect le plus irréconciliable, le plus insensé, voire le plus bancal de ce roman informe : un scénario et un roman qui ne cessent de se nier l'un l'autre en énonçant les supériorités de l'un sur l'autre, mettant en lumière leurs lacunes respectives, un scénario qui s'autodétruit, affirmant l'impossibilité de sa réalisation sous forme cinématographique, suggérant également quelques éléments et idées impossibles à traduire en images sans même souligner cette impossibilité, comme si l'auteur du scénario voulait, en montrant l'absurde mais en faisant mine de ne pas le voir, jouer avec les nerfs de son lecteur, rire de son intelligence. Et même si à la fin du roman le narrateur dévoile la supercherie en affirmant que ce que le lecteur tient entre ses mains est bel et bien un roman, rien n'est tranché, ni uniformisé. Comment ajouter foi à ce qui est proclamé, quand le roman n'a cessé de jouer entre deux formes et que rien ne semble mettre un terme au jeu sinon la dernière page du livre ?

¹⁰⁸ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 232.

¹⁰⁹ « La littérature est une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire » (Hubert Aquin, « Profession écrivain », dans *Point de fuite*, Montréal, BQ, 1971, p. 15.)

Le cinéma et la littérature sont deux arts, deux disciplines définies par leurs fonctions de représentation et de communication, mais dont les qualités et défauts ne sont pas les mêmes. Si, au départ, le roman d'Aquin s'affiche davantage comme un scénario — tel que peut en témoigner le jargon cinématographique utilisé : « flash-back », « gros plan », « black-out », « coupure » —, si l'inutilité de la description est affirmée, l'image, « ce qui est visible à l'écran¹¹⁰ », correspondant à « l'indicible élocutoire¹¹¹ », l'écriture prend par la suite rapidement le pas sur la représentation visuelle — notamment lorsque sont évoquées certaines théories philosophiques ou que sont avancées quelques hypothèses, plus ou moins fantaisistes, sur le mystère d'Hamlet — et le scénario, gorgé de tous les éléments extérieurs et négatifs qui sont venus se greffer à lui¹¹², « perd son identité première¹¹³ », devient autre, révélant, dans les débris de sa forme brisée, plus de vérité qu'une forme pleine (et je précise que la vérité ici éclairée n'est pas celle d'une erreur première, celle du scénario, ce qui expliquerait la transformation de ce dernier en un roman, mais celle de la non-vérité de ces deux modes de représentation, celle de leur égale insuffisance). Au contenu négatif de *Neige noire* correspond une forme négative, le théâtre sur la scène duquel se joue cette tragédie doit être en ruine. Le « théâtre illuminé¹¹⁴ » dont il est question à plusieurs reprises dans le roman « n'est pas un théâtre. Ces colonnes ioniques, ces moucharabiehs, ces appliques dorées, ces lucarnes, ces rideaux

¹¹⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, BQ, 1997, [1974], p. 6.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ces éléments sont négatifs en vertu de leur extériorité, de leur étrangeté, et non d'abord en eux-mêmes, même si la charge d'horreur qu'ils véhiculent est grande.

¹¹³ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 248.

¹¹⁴ L'expression, utilisée par Aquin, est empruntée à Husserl dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Husserl élabore l'exemple du souvenir d'un théâtre illuminé pour éclairer la différence entre la perception d'un présent et le souvenir, re-présentation, dans l'imagination, d'un moment-présent passé. Ainsi dans le souvenir n'est pas visée et posée la perception elle-même, « mais sont visés et posés l'objet de la perception » (Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 2002, p. 77), soit le théâtre illuminé lui-même. J'y reviendrai au cours de ce chapitre mais, nous le verrons, il n'y a jamais, pour la conscience, que des re-présentations, aucune présentation possible. Tout est faux ou, comme l'a démontré Hegel, tout est déjà médiatisé.

cramoisais ne constituent pas la réalité qu'ils annoncent¹¹⁵ ». Comme le scénario du début qui s'est transformé en un roman à la forme minée, irrémédiablement contradictoire, le théâtre n'est pas beau, n'est pas riche ; ses dorures sont aussi factices que cette ville italienne plantée au cœur de la Laponie dont rêve Nicolas, car elles dissimulent autre chose, une réalité innommée. Le contenu n'est pas plus secondaire que la forme, en ce que tous deux sont décombres et que la forme répond à un désespoir qu'elle doit rendre visible.

Lorsque la vérité est inaccessible, que la parfaite concordance entre le sujet et les objets de sa connaissance est impossible, que le savoir se révèle un mirage, il ne reste d'espoirs (constamment déçus), de chances de réussite fragmentaire, que dans l'erreur, le faux, le jeu. Parce qu'il se présente comme le récit d'une quête de l'impossible — impossible amoureux ou impossible sacré —, le roman d'Aquin joue : avec la forme, dont il vient d'être question, et avec le langage. Il convoque les jeux de miroirs si chers à Aquin et met en scène des performances d'acteurs, lesquelles thématisent le jeu entre vérité et fiction qui sous-tend toute l'entreprise autobiographique de Nicolas. Toutes ces variations visent à montrer la contradiction, à faire voir la déchirure au sein d'une vérité que le penser de l'identité veut croire une et universelle. C'est en opposition à ce penser du *sérieux philosophique* qu'Adorno veut rétablir le « moment du jeu », car, loin de concéder à la philosophie cette faculté de clairvoyance infaillible qui serait la sienne, il la décrit comme « clownerie », grimace d'une « pensée non naïve [qui] sait combien peu elle atteint ce qui est pensé et [qui] doit toujours pourtant parler comme si elle le possédait complètement¹¹⁶ ». Faire semblant : ce n'est qu'en s'accordant le jeu et l'erreur que la philosophie aura raison, qu'elle aura raison sur la réalité du monde contre la

¹¹⁵ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 248.

¹¹⁶ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 25.

philosophie de l'identité qui, dans son illusion idéaliste, plane au-dessus de la souffrance du monde, convaincue de son incompatibilité radicale avec le borbier du concret. Elle doit apprendre de l'art l'artificiel et le mensonge, puisque le réel et la vérité lui sont inaccessibles. L'art est le remède de ceux qu'aucun idéal ne comble plus, à condition que cet art ne soit pas un *art du Beau*, un art sublime qui s'imaginerait être le reflet du divin, mais bien un art *maladif*, un art de dément, l'art de celui qui, même s'il le sait lointain et chimérique, tourne son regard vers le Ciel — mais le détourne aussi, par dérision envers cet idéal qui le fait souffrir — dans l'espoir d'entrevoir quelque chose d'un idéal depuis longtemps mort et disparu dans l'abîme, ce dont l'artiste, plus que tout autre, est conscient. Selon ce modèle, la tâche de la philosophie serait double : le *risque de l'erreur* veut que le sujet, malgré les enjeux impossibles qu'elle pose, prenne une part active à la connaissance, ne se contentant pas de l'apparence et du superficiellement évident, en même temps que le *moment du jeu* exige de la philosophie, en raison justement de cet impossible, qu'elle ne se prenne pas trop au sérieux, c'est-à-dire qu'elle ose le questionnement et le doute, non seulement quant au monde et à ses objets, mais avant tout quant à soi-même.

Le doute comme vérité

Le monde est un rêve et le rêve est un monde
William Shakespeare

Le doute ronge. Il ébranle les fondements de la pensée jusqu'à l'effondrement. Mais c'est sur ce tas de ruines d'un penser anéanti que s'érige un penser authentique. Il est, pour Adorno, la condition essentielle d'un penser véritable, le moteur de l'auto-réflexion, et, pour Kierkegaard, auquel Adorno consacra sa thèse,

celle de la vraie foi¹¹⁷. Or ce doute plane sur tout le texte aquinien ; davantage, il en forme la structure branlante, il est l'un des principes générateurs de ce texte sombre, de cette pensée de l'impossible et de la contradiction. Le doute naît de ce « théâtre illuminé » auquel j'ai déjà fait allusion, point névralgique du roman dont il figure à la fois la structure minée et le principe destructeur. Son existence, qui tient à sa présence onirique dans l'esprit de Nicolas, remet en questions les certitudes les plus triviales, les données factuelles les plus pures, non parce que celles-ci sont nécessairement fausses, mais parce qu'il faut douter de tout. Nicolas, une nuit, s'éveille d'un cauchemar où, reprenant son métier d'acteur, il jouait Hamlet dans une ville italienne plantée en plein cœur du grand nord norvégien, ville égale en splendeur aux riches villes italiennes de la Renaissance, dont les avenues enneigées rayonnent autour d'une place centrale magnifique où se trouve, vraisemblablement, le théâtre illuminé. Éva, qui dormait à ses côtés, le rassure tranquillement, mais ne peut s'empêcher — sa raison à elle n'étant pas ensorcelée par les visions hallucinatoires du rêve de Nicolas — de contester l'existence de ce « décor Renaissance en Laponie¹¹⁸ », malgré l'entêtement de ce dernier, convaincu de la réalité de ce qu'il a rêvé. Le doute d'Éva est à l'image du doute qui saisit le lecteur/spectateur¹¹⁹ à cet instant du récit :

[...] le spectateur est amené à ne pas plus croire qu'Éva à l'existence d'une enclave italienne donnant sur la mer de Barents et, ce qui frise l'auto-

¹¹⁷ Kierkegaard, sensible aux doutes, angoisses, incertitudes qui jalonnent l'existence humaine, pose le doute comme critère de la vraie foi. L'existence de Dieu ne peut faire l'objet d'une preuve rationnelle, la vraie foi relève de quelque chose de transcendant à la raison, comme l'amour, qui n'est pas étranger aux fluctuations, à l'errance. L'absence de preuves tangibles de l'existence de Dieu constitue la véritable épreuve de la foi, un saut que le croyant doit faire dans le vide : la foi méritante est, paradoxalement, hésitante. Je rappelle, concernant le doute, que Kierkegaard est un penseur qui a influencé à la fois Aquin dans son entreprise romanesque et Adorno dans l'élaboration de sa philosophie négative.

¹¹⁸ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 157.

¹¹⁹ J'utilise cette combinaison de mots car, dans l'extrait cité, c'est au spectateur que le narrateur s'adresse, même si la teneur du commentaire donné dirige explicitement ce dernier vers l'attention d'un lecteur. Le passage cité en est un de ceux où Aquin semble se moquer de son lecteur, où le mensonge, plus flagrant, n'en est que plus déconcertant, où la contradiction nous est donnée à voir dans sa plus pure et irritante absurdité.

mutilation, à douter de l'existence de cet archipel du Svalbard que le cinéaste a inventé, de toutes pièces, pour s'y faire dérouler l'action. [...] L'enclave italienne conduit à la facticité du Spitzbergen qui mène, par induction, aux massifs crevassés de l'Alaska, plantés dans la mer de Barents par un cartographe délirant [...] ¹²⁰.

Et pourtant il est réel, cet archipel du Svalbard et son Spitzbergen monstrueux. En revanche, c'est ce spectateur dont Aquin met en scène le doute qui n'existe pas, spectateur-fantôme, spectateur-fictif d'un film fictif, presque un autre personnage créé par Aquin et qui se place aux côtés du lecteur, non comme son double, mais comme son autre. Le narrateur, par l'entremise du personnage d'Éva, inscrit le doute au cœur du texte et, d'un même mouvement, sème la confusion dans l'esprit du lecteur quant à la légitimité de ce doute : il est facile à tout lecteur un peu consciencieux de s'assurer de l'existence du Spitzbergen, d'autant que le narrateur, en faisant d'un spectateur imaginaire le sujet d'un commentaire qui, en plus d'être clairement destiné à être lu par un lecteur, semble avoir pour objectif de lui dicter ses réactions, nous y incite — il s'agit d'une véritable provocation de la part du narrateur. Ici aussi, la forme sert le contenu et le contenu, la forme. Pourquoi faire douter le lecteur d'une réalité aussi tangible ? Non pour lui signifier, depuis les fondements d'un certain empirisme rationaliste, que tous les objets qui nous entourent naissent de notre esprit et qu'il n'y a aucune garantie que nos sens puissent nous donner de la réalité du monde, mais, plus simplement, pour lui faire douter de son propre esprit, de ses propres hypothèses et certitudes, pour se soumettre, lui-même, à la critique, comme il est si prompt à y soumettre les assertions du narrateur, de l'autre. Il faut douter à la fois de soi et de l'autre, de tout ¹²¹. En inscrivant au sein

¹²⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 157-158.

¹²¹ Ce qu'Aquin propose au lecteur dans ce passage, c'est un doute du doute, un *de omnibus dubitandum est* absolu, plus fort que celui de Descartes, qui, lui, ne pouvait douter du fait qu'il doutait, un doute qui « frise l'auto-mutilation » (*Neige noire*, *op. cit.*, p. 157). C'est le rêve, ici, et non la raison, qui, en premier lieu, fait douter de la réalité. La perception hallucinatoire qui le caractérise

du texte un doute qui, apparemment, n'a pas lieu d'être, le narrateur incite le lecteur à « questionner la validité de son scepticisme¹²² », à aller jusqu'aux fondements de sa pensée pour y révéler, peut-être, l'erreur omniprésente, l'erreur à l'origine de l'erreur.

Pour le narrateur de *Neige noire*, il s'agit de dévoiler « l'identité usurpée¹²³ » du Spitzbergen pour faire voir l'envers de ce décor nordique. Mais comme le voyage de noces de Nicolas et de Sylvie se déroule bel et bien au milieu des glaces de la mer de Barents, décor qui n'a nullement besoin de s'approprier les montagnes enneigées et les crevasses de l'Alaska, il faut, si ce passage doit faire sens, soupçonner une autre usurpation, celle commise par le penser de l'identité, penser qui permet d'ériger nos monuments de connaissance, penser de l'ordre et de la systématisation, mais aussi de la domination du particulier par le général. Le penser de l'identité, caractéristique de la philosophie hégélienne, veut l'identité du sujet et de l'objet, tous les efforts de la raison tendant vers le dépassement d'un premier constat de non-identité, de contradiction, d'ignorance, pour l'atteinte d'un idéal d'identification et de savoir. Mais en raison de l'inadéquation fondamentale qui existe entre l'objet et la représentation conceptuelle que s'en forge l'esprit qui le pense, toute identité affirmée est identité usurpée au particulier par la force d'une « subjectivité étendue et promue esprit absolu¹²⁴ » sous laquelle tombe tout objet, dans une indifférenciation

conduit au doute quant à la perception du réel en état de veille : « il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil » (René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 61.). Il faut donc, selon Descartes, qui écrit ces mots, douter de la perception des sens, qui sont incapables d'apporter à l'homme une certitude quant à son état — à savoir s'il se trouve en état de veille ou de sommeil, s'il est conscient ou non — et qui ne peuvent, à plus forte raison, lui garantir l'exactitude de ce qu'il perçoit. Mais l'interrogation devant le réel n'est pas le point dernier d'une connaissance juste, elle n'en est que le départ, et ce n'est pas en état de rêve qu'il faut douter, mais avec toute la force critique de la pensée. Le rêve de Nicolas figure l'intrusion de la folie et de l'irrationnel dans le rationnel (représenté par Éva), une première insertion de l'absurde dans le sens commun, qui en fait chavirer les assises, et dont il faudra aussi juger.

¹²² Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 108.

¹²³ *Ibid.*, p. 158.

¹²⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 175.

généralisée qui fait violence à son caractère individuel. Le penser de l'identité est selon Adorno cause de ce que « le différencié apparaît divergent, dissonant, négatif¹²⁵ », comme l'objet d'une tentative d'unification souvent brutale de la part du sujet, qui mesure tout à l'aune de son propre désir d'unité, dans un refus de considérer ce que l'autre a d'irréductible en lui-même et pour lui-même et dans l'illusion de sa capacité à parvenir à la totalité, de tout rassembler dans l'homogénéité de son esprit. La contradiction est indissociable du penser de l'identité. Pourtant, écrit Adorno, « l'apparence d'identité est [...] inhérente au penser lui-même dans sa forme pure. Penser signifie identifier¹²⁶ », si bien qu'envisager une autre forme de pensée relève de l'impossible, de l'utopie.

Reste le doute, qui est le propre, selon la théorie hégélienne, de la conscience malheureuse, moment sceptique de la connaissance, celui où la conscience appréhende la contradiction, où elle perçoit l'inadéquation entre les concepts qu'elle forge des objets du monde, desquels elle fait aussi partie, et la réalité de ces objets. Ce moment est celui où l'extérieur lui apparaît comme étranger, différent de ce qu'elle avait d'abord naïvement conçu. Le tragique de ce passage de la crédulité à l'incertitude réside pour la conscience dans le fait que, aspirant à l'unité et à l'essentiel, elle se perçoit alors comme multiple et inessentielle, brisée, changeante. Est-ce la contradiction qui la porte au doute quant à ses certitudes les mieux établies ? Ou le premier doute rongeur la pousse-t-elle à l'observation et au jugement sévère de ses présupposés ? Tous deux sont indissociables et nécessaires l'un à l'autre. Si pour Hegel la conscience malheureuse est divisée et imparfaite et que, pour cette raison, elle doit surmonter ses doutes et ses angoisses, elle est pour Adorno « la seule dignité authentique [que l'esprit] reçut dans la séparation d'avec le

¹²⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

corps¹²⁷ », elle doit s'accrocher à ce moment de désespoir comme à son seul salut : c'est en gardant vivant le sentiment de sa propre indigence qu'elle évite l'immobilisme et l'endoctrinement, danger qui guette la raison trop sûre d'elle-même et qui est cause de ce que certains systèmes de pensée sont érigés en Loi absolue et pouvoir totalitaire. La pensée doit s'interroger jusqu'à l'autodestruction. Dans le doute, elle se tient au bord d'un gouffre dans lequel elle doit oser plonger. La pensée négative est le suicide de la pensée, de toute pensée qui, l'espace d'un instant, s'est crue toute-puissante, mais de cette mort la pensée doit revenir, différente, transformée, et ce, indéfiniment. Le doute est à l'origine de cette transformation de la pensée, à la condition que ce dernier ne trouve pas sa solution, qu'il ne soit pas que le prétexte à l'émergence d'un nouveau savoir *clair et distinct*. Le doute, écrit le narrateur de *Neige noire* pour clore le commentaire qui fait suite au récit du rêve de Nicolas, « est une endomorphose ; et le présent constat n'en arrête pas le mouvement¹²⁸ ».

Ce sont non seulement les personnages, mais tout le texte qui est rongé par le doute. Les relations amoureuses et le meurtre sont au cœur de l'intrigue. Nicolas est saisi de doutes sur la fidélité de Sylvie. Dans ce passage au début du roman où, voulant lui téléphoner, il semble la voir, de sa cabine téléphonique, faisant l'amour avec son amant, la référence à *Hamlet* est éloquente. Nicolas, qui tient le rôle de Fortinbras dans une représentation télévisée de la pièce de Shakespeare, cite les paroles d'Ophélie : « Malheur à moi ! d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je

¹²⁷ *Ibid.*, p. 247. Je reviendrai dans le cours de ce chapitre sur la séparation du corps et de l'esprit, un clivage fondamental qui rend la philosophie de l'identité possible — et il ne s'agit pas seulement de la philosophie de Hegel, mais, avant lui, de toute une tradition philosophique qui, depuis Platon, donne préséance à la raison sur le corps.

¹²⁸ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 158.

vois¹²⁹ ! » Ces paroles, qui expriment l'amour désemparé, la détresse devant le malheur toujours inattendu, laissent, semble-t-il, peu de place au doute ; l'infortune paraît irréversible et, de fait, l'issue est fatale pour Ophélie, qui perd la raison et se donne la mort, comme pour Nicolas qui, en tuant Sylvie, commet un acte irréparable. La vue est, très souvent, celui des sens auquel est associée la plus grande certitude, une moindre part d'ambiguïté, celui des sens qui est davantage (à tort, car tous sont également trompeurs) lié à la raison et qui satisfait rapidement une forme limitée de scepticisme — à certains il suffit de voir pour croire. Ainsi en va-t-il pour Ophélie et pour Nicolas, qui prennent seul en compte le témoignage de leurs yeux. Mais le doute, disais-je, au-delà de celui qui habite les personnages du roman pour les détruire, se trouve au cœur du texte, dans le jeu entre lecteur et spectateur que j'ai déjà mentionné, dans — ce fait est bien connu et a été largement analysé par la critique — la fausse érudition qu'Aquin aime à étaler dans ses romans¹³⁰, et aussi dans *Hamlet*, qui accompagne *Neige noire* comme une voix avec laquelle le texte d'Aquin ne cesse de dialoguer. Aquin construit une énigme autour du personnage de Fortinbras, prétendu jumeau d'Hamlet, envoyé en Norvège dans le plus grand secret pendant que son frère demeurerait au Danemark pour y régner un jour. Cette énigme accompagne tout le long du texte le mystère qui entoure la mort de Sylvie, jusqu'à ce que ces deux trames narratives fusionnent dans la mort, le tombeau de Fortinbras se confondant avec celui de Sylvie Lewandoski. Aquin joue avec la pièce de

¹²⁹ William Shakespeare, *Hamlet, Théâtre complet*, tome 2, « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard, 1950, p. 209. Il faut mentionner également l'interprétation légendaire de Freud de la pièce de Shakespeare, qui considère le drame d'Hamlet comme un drame œdipien : Hamlet serait incapable de tuer Claudius parce que ce dernier, en tuant le roi et en épousant sa femme, aurait réalisé les désirs refoulés du fils. Hamlet a le sentiment d'être aussi coupable que Claudius. Les vers cités, prononcés par Ophélie sont d'autant plus éloquents si on les rapporte à la tragédie de Sophocle. Voir Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, traduit en français par I. Meyerson, Paris, PUF, 1926, pp. 230-231.

¹³⁰ Ainsi du doute que le narrateur laisse planer sur l'existence de l'archipel du Svalbard en laissant entendre que celle-ci « ne tient qu'à une mention dans le Landnamabok, en date du treizième siècle » (Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 108.) ou, dans le même passage, l'allusion à Leibniz et à sa supposée fascination pour la *Nova Zembla*.

Shakespeare, avec les diverses traductions qui en ont été faites, auxquelles il emprunte librement, sans souci de suivre rigoureusement l'une d'entre elles, proposant même, parfois, la sienne, avec les multiples interprétations de cette pièce qui sont pour lui un riche matériel dans lequel il puise sans scrupule. Mais ici ne réside pas, selon moi, l'intérêt du lien entre *Hamlet* et *Neige noire*. Hamlet a été maintes fois cité, dans l'histoire littéraire, comme parangon de la conscience tourmentée, la pièce de Shakespeare étant construite sur l'hésitation et le doute, lequel, évidemment, ne porte pas uniquement sur la culpabilité de Claudius : il est présent dans l'amour, dans les vers qu'Hamlet écrit pour Ophélie¹³¹, dans la folie de cette dernière comme dans la folie du prince et bien sûr dans ces mots, si célèbres qu'il n'est presque pas besoin de les mentionner : « être ou ne pas être¹³² ». Le monologue d'Hamlet introduit le doute quant à l'espoir d'une extase divine après la mort, quant à la légitimité de la vie humaine : est-elle destinée à s'anéantir, comme si elle n'avait jamais été, dans le lieu sans mémoire de la mort, se perd-elle dans la noirceur ou dans la lumière ? Énumérant tous les maux du siècle, des siècles passés et de ceux qui sont à venir, Hamlet exprime un déchirement perpétuel entre la souffrance du corps et la douleur de l'esprit, un déchirement qui naît du désespoir de constater qu'il n'y a aucune survie possible pour ce corps si précieux ni aucune garantie qu'il sera, dans la mort, transformé en un être supérieur, ce à quoi l'esprit ne se résout que rarement avec sa pleine lucidité. Cette reconnaissance tient presque du suicide, du corps et de la pensée. Kierkegaard, dans *La Reprise*, reprend la phrase d'ouverture du monologue d'Hamlet pour lui faire subir un léger changement : « je

¹³¹ « Doute que les étoiles soient de feu, / Doute que le soleil se meuve, / Doute de la vérité même, / Ne doute pas que je t'aime. » William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 80.

¹³² William Shakespeare, *Hamlet, Théâtre complet*, tome 2, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1950, p. 207.

dois maintenant à la fois être et ne pas être¹³³ », or c'est cette citation qu'Aquin place en exergue à *Neige noire*. Je l'ai déjà mentionné, la philosophie et la foi de Kierkegaard sont fondées sur le doute. En substituant au « ou » shakespearien le « et » de la conjonction, Kierkegaard évacue la question du choix pour faire du doute une nécessité : « je *dois* maintenant à la fois être et ne pas être ». Ce que ces mots évoquent, c'est la nécessaire dualité de l'être, une nature contradictoire et éminemment absurde en elle-même, à des lieues de la plénitude divine à l'aune de laquelle Kierkegaard ne cesse de mesurer sa propre imperfection. Paradoxalement, celui qui accepte le doute et tout ce qu'il implique d'imperfections ne tergiverse plus, mais le choix du doute est le plus difficile à faire, car il ne s'arrête véritablement sur aucun objet ; il va de l'un à l'autre des termes de la contradiction sans en élire aucun, il les prend tous deux (ou aussi nombreux soient-ils) dans leur intégrale individualité, il reconnaît l'incertitude et l'hésitation comme sa vérité. Je précise toutefois que ce n'est pas le doute, mais bien la contradiction qui appartient en soi à l'individu : il n'est pas sceptique par nature, mais est porté à cette réflexion par l'imperfection qui lui est inhérente, laquelle se donne à voir dans la contradiction. Le texte d'Aquin nous est présenté par l'entremise de la phrase de Kierkegaard déjà citée, il a pour titre un oxymoron, « neige noire », qui n'est pas le seul exemple de cette figure de rhétorique qu'on puisse y trouver — l'oxymoron décrit aussi, notamment, la « beauté monstrueuse¹³⁴ » du Spitzbergen —, ce qui le place sous le signe de la contradiction non résolue et de ce qu'Adorno décrit comme « une conjonction du différent » en laquelle résiderait, « par-delà l'identité et par-delà la contradiction¹³⁵ », l'utopie¹³⁶.

¹³³ Soren Kierkegaard, *La Reprise*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 732.

¹³⁴ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 189.

¹³⁵ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁶ J'ai déjà souligné, plus haut, le caractère utopique de ce penser autre, de ce penser qui penserait autrement que le penser pense dans son essence même, d'un penser qui ne serait pas le penser de l'identité auquel, si tôt qu'on s'en éloigne, il faut revenir. Cf. *infra* p. 57.

Kierkegaard a reproché aux philosophies systématiques d'être des « palais vides » que leurs auteurs n'habitent pas, des idéaux détachés du concret et des aléas de l'existence. Il critique particulièrement la philosophie hégélienne, dont il reprend le concept de dialectique pour le modifier, au même titre qu'il apporte une variation à la déclamation d'Hamlet : « je dois maintenant à la fois être et ne pas être, l'être et le néant¹³⁷ » — ces mots sont autant une allusion à Shakespeare qu'à Hegel, ils disent ce qui apparaît comme l'absurde et l'impossible, soit que l'individu n'a pas, comme Hamlet, à choisir entre la vie et la mort, qu'il est les deux à la fois, soit que l'être, d'après ce qu'en énonce la philosophie hégélienne, ne passe pas de néant à être, mais qu'il est toujours à la fois l'être et le néant, une absurdité qui calque le ridicule tragique de l'existence.

Contradictions dans l'amour

« J't'haïs, j't'haïs, j't'haï...me. »
Richard Desjardins

« Personne ne connaît personne¹³⁸ » : cette sentence, scandée dans le roman d'Aquin à la façon régulière et retentissante des battements d'un tambour, porte en elle à la fois l'étincelle de toute intelligence, curiosité frénétique et parfois un peu inquiète dont l'autre, l'étranger, est l'objet, et, né de cette soif de l'inconcevable, tout l'amer de l'existence, le désenchantement qu'elle ne manque jamais de provoquer, volonté de vie et volonté de mort. Par sa solitude et sa singularité, l'autre suscite le désir, mais aussi la jalousie et la haine. La relation amoureuse devrait reconnaître l'autre comme sujet unique et particulier, mais il est le plus souvent perçu comme *objet* d'amour que le sujet désire avidement s'assimiler, à l'égal de tout autre objet dont il veut maîtriser la connaissance. Seulement la volonté propre de l'autre, son

¹³⁷ Soren Kierkegaard, *La Reprise*, *op. cit.*, p. 732.

¹³⁸ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 204.

caractère individuel, ajoute une difficulté insurmontable à ce projet. L'autre ne peut être réduit à un corps dont le sujet pourrait user à son gré, l'enveloppe corporelle dissimule une personnalité insaisissable, un autre esprit, de sorte que l'autre demeure à jamais étranger, comme dans cette scène où Nicolas, détaillant l'apparence extérieure de Linda, n'arrive jamais à la percer :

Nicolas la regarde sans arrêt, mais ne peut qu'énumérer les pièces d'habillement qu'elle porte [...], dessiner ses yeux, suivre la ligne de ses jambes. Il est confiné à sa surface, à son air distant, à son masque. [...] La vie ne permet pas d'aller plus loin, non plus que d'approfondir le sens de tout ce qui est. L'être humain, si doué soit-il, reste toujours à l'extérieur de ce qu'il veut percer, tout comme Nicolas qui croit dépouiller Linda de ses effets à force de la parcourir des yeux [...]. Après un tel inventaire de Linda par Nicolas, rien n'a vraiment filtré¹³⁹.

Plus l'autre se révèle étranger, inconnaissable, en raison de la singularité de son caractère, plus grand, aux yeux du sujet, semble le danger pour lui-même, plus fort est le désir d'union, plus féroce la volonté de ne faire qu'un — le pur objet matériel laisse relativement indifférent, l'être aimé suscite joie et inquiétude. Surmonter la contradiction, en amour, passer cette frontière qui sépare inévitablement et définitivement les deux amants appelle le meurtre, et pareille tentative est vouée à l'échec.

« La peau de la personne aimée voile tout, même cette personne qu'on croit connaître parce qu'on a participé à un même délire d'obscurité et de plaisir¹⁴⁰ ». Le texte, inlassablement, répète l'échec de l'amour, l'impossibilité, à cause de ce voile indéchirable, d'atteindre « la vraie fusion¹⁴¹ ». Le corps signifie à l'esprit sa négativité et sa limite, ce à quoi, dans la connaissance et la possession d'autrui, il ne peut accéder, l'enveloppe corporelle de l'autre, cette peau si irrésistiblement attirante mais qui se dérobe à toute prise, qu'on ne peut jamais que parcourir fébrilement,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 203.

agissant comme frontière et masque. La pénétration sexuelle comme symbole de l'inviolable unité de l'autre est partout, toujours convoquée comme représentation de cette vérité douloureuse. Théoriquement problématique depuis des siècles, elle n'est jamais que pénétration superficielle d'un autre corps, ce corps qui est, justement, seul *pénétrable*, et laisse intact le verni de la personnalité de l'amant ou de l'amante : « [o]n croit pénétrer la personne aimée ; on ne fait que glisser sur la peau reluisante de ses jambes. L'amour, si délibérément intrusif soit-il, se ramène à une approximation vélaire de l'autre, à une croisière désespérante sur le toit d'une mer qu'on ne peut jamais percer¹⁴² ». Est évoqué pour la deuxième fois ici le mystère insondable que représente, pour le sujet, l'autre, dont seul l'extérieur se révèle, et avec lui, « la perception corticale du réel¹⁴³ », si caractéristique, pour le narrateur, de l'art cinématographique qui travaille l'image, qui, pour représenter la réalité, « l'épuise en surface, [...] la parcourt, [...] la survole, [...] l'explore sans descendre jamais sous la ligne de l'horizon¹⁴⁴ », sous cette « écorce impénétrable du réel¹⁴⁵ » que figure la peau de l'autre mais qui couvre tout — *le tout est le non-vrai*, le tout est l'apparence, *la vie ne permet pas d'aller plus loin, non plus que d'approfondir le sens de tout ce qui est*. Comme l'écrit Deleuze, citant Paul Valéry, sur le sensé et l'insensé, *le plus profond, c'est la peau*¹⁴⁶.

En dehors de l'obstacle du corps, il y a — autre barrière à surmonter dans l'amour et la connaissance de l'autre — l'inévitable, le nécessaire mensonge. Sylvie porte un masque. Cette « mince pellicule lacrymale [qui] recouvre ses yeux¹⁴⁷ » la définit et la dissimule à la fois, elle est un être tragique dont les larmes voilent un

¹⁴² *Ibid.*, p. 203.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴⁶ Cette citation se trouve dans *Logique du sens* de Gilles Deleuze.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

secret. « Je ne connaissais pas Sylvie¹⁴⁸ », confesse Nicolas après la mort de celle-ci. Mais Nicolas aussi a un secret, il connaît celui de Sylvie. Les deux sont « masqués l'un à l'autre¹⁴⁹ » : Sylvie, adultère et Nicolas, meurtrier. Sylvie porte également un faux nom : Dubuque, celui de sa mère, plutôt que Lewandoski, celui de son père. « [Petite] fille tragique¹⁵⁰ », Sylvie entreprend une liaison amoureuse avec son père, Michel Lewandoski ; comme, dans son enfance, lorsque son père la prenait dans ses bras pour la protéger des gros flocons de neige, elle est rassurée par sa force, son calme, sa douceur, l'amour qu'il lui procure. Malgré sa culpabilité et sa douleur — « Tu sais ce qu'il me faudrait, papa ? » demande-t-elle à son père. « C'est une drogue contre la vie... Car je suis monstrueuse...¹⁵¹ » —, Sylvie ne peut pas renoncer au sentiment de réconfort que lui procure l'amour de son père¹⁵². « C'est si doux la neige¹⁵³ », lui dit-elle. De fait, la neige l'enveloppe de l'enfance à la mort, lui servant de linceul au fond d'un précipice. Elle lui est un autre voile, derrière lequel sera jouée la tragédie de son meurtre. La neige tombe, ce soir-là, offrant à Nicolas l'impunité, dissimulant l'acte, cachant le corps, seule preuve éminemment *matérielle* de son crime : « [t]out est mat ; plus rien ne réfléchit. Le paysage est aboli. La neige engendre une image de la réalité constituée autant par sa propre couleur que par

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 267.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵² Il s'agit véritablement ici d'une relation amoureuse entre Sylvie et son père : « Je t'en veux déjà d'avoir attendu que j'aie 21 ans » (Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 236), dit Sylvie à son père. Comme dans toute relation amoureuse (j'y reviendrai dans les pages qui suivent), il s'agit de ramener l'autre à soi, de l'aimer à l'image de ce que nous voulons qu'il soit. Il peut paraître illusoire de tenter d'y parvenir à travers une relation incestueuse. Même si l'inceste garde le sujet dans une certaine sphère du connu, un père, une mère, un frère, une sœur, sont toujours autres que soi. Sylvie a le sentiment que son père « touch[e] tout ce [qu'elle est] » (p. 240), qu'il est partout en elle et autour d'elle. On peut ainsi, évidemment, voir dans le père la figure du Père, omniprésent et omnipuissant, et interpréter le désir incestueux comme une aspiration vers l'Un. C'est l'interprétation qu'en donne Robert Richard dans *Le code logique de la fiction*. Je me contente pour ma part de considérer l'inceste entre Sylvie et son père pour ce qu'il m'apparaît être, soit une relation amoureuse, avec ce que celle-ci comporte normalement de bonheur et de peine. Cette relation est hors normes dans la mesure où elle brave les interdits de la société, mais pas parce que, du fait qu'elle est établie entre deux membres d'une même famille, elle serait plus harmonieuse. Au contraire.

¹⁵³ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 240.

l'absence même de toute couleur¹⁵⁴ ». La neige possède le même caractère équivoque qu'un corps dénudé, sa pureté appelle la souillure, le viol : ne pas la laisser intacte, ou sa froideur deviendra insupportable — le désir de brouiller la surface immaculée d'un amoncellement de neige paraît irrésistible. La neige est substance morte, glacée ; sous elle, la terre semble ne plus exister, lorsqu'elle tombe, elle modifie radicalement l'apparence du paysage ; blanche, elle devrait réfléchir tous les éléments de ce dernier, mais, paradoxalement, ne subsiste que sa propre blancheur, qui uniformise tout. En cela, elle est aussi noire. Dans l'obscurité, les différences sont abolies, du moins en apparence.

L'existence de Sylvie appelait sa mort. Si la mort, comme l'écrit Freud, est « la fin vers laquelle tend toute vie¹⁵⁵ », celle de Sylvie est l'illustration de cette tendance, elle s'inscrit dans la suite logique des événements de sa vie : à cause de ce désir qui la porte vers son père, désir interdit qui ne peut se réaliser qu'au prix d'un mensonge envers celui auquel elle avait juré fidélité, Sylvie ne peut mourir que de mort violente, par une intrusion brutale de l'autre, de l'autre qu'elle a trompé et blessé¹⁵⁶, dans l'horizon de sa vie qu'elle tente vainement de garder fermé, qu'elle ne peut garder fermé. Son meurtre « tiendra lieu de justification du dernier moment¹⁵⁷ », selon un enchaînement prévisible. Seule la scission du corps et de l'esprit, telle qu'elle est établie par une longue tradition de la philosophie rationaliste, rend une telle haine possible, semble expliquer qu'on s'en prenne à l'autre, plus spécialement à son corps, d'une manière si violente qu'à l'esprit, pourtant marié au corps comme à une part essentielle de lui-même, paraît n'être accordée aucune considération, si bien

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁵ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966, p. 48.

¹⁵⁶ Après un interrogatoire difficile où Nicolas avait exigé qu'elle lui dévoile le nom de son amant, Sylvie inflige à ce dernier une blessure au membre. Et il ne s'agit là que de la blessure physique. L'autre, l'impardonnable, est amoureuse et narcissique.

¹⁵⁷ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 245.

que, au regard égocentrique du sujet, l'autre se donne comme pur objet aisément malléable. « Plus on aime, plus on devient injuste », déclare Sylvie. « Parce que tu m'aimes [...] tu es injuste, car tu voudrais que je ressemble à la femme de ta vie¹⁵⁸ », dit-elle à Nicolas, dans un moment où celui-ci ne peut qu'être étonné devant le comportement tourmenté de Sylvie, saisie à cet instant d'un violent mal de vivre.

La séparation du corps et de l'esprit est consécutive au développement de la pensée éclairée qui atteint son apogée à l'époque des Lumières et qui depuis lors tend à idéaliser la *res cogitans*, chose pensante, au détriment du corps, qui est considéré comme objet sans volonté, marionnette aux mains du pouvoir rationnel. Les automates de Descartes illustrent cela de façon frappante : aveugles, à la merci de la volonté divine, à compter du moment où ils commencent à penser, à douter, leur sont données la lumière, la vision et la liberté. Descartes met résolument deux choses à l'abri de son doute méthodique, Dieu et l'*ego cogito* (ou la pensée rationnelle) ; eux seuls peuvent être le garant d'une connaissance certaine dont doit être évacué tout moment somatique, car tout ce qui a trait au corps et aux sens est trompeur. Il en résulte une séparation insurmontable du corps et de l'esprit, une contradiction irréductible. Adorno voit dans les écrits du marquis de Sade, où la raison est une maîtresse qu'on ne peut fléchir¹⁵⁹ et le corps un objet dont on peut user à sa guise, l'illustration la plus radicale des conséquences de cette dichotomie entre le corps et l'esprit : chez Sade, le corps est pur objet de plaisir, moyen utilisé pour parvenir à la jouissance, manipulation qui, bien que visant un autre objectif, n'est pas si loin de celle qu'ont exercée les nazis sur la population juive. Adorno écrit,

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁹ Plus précisément, c'est la raison dominante qui est inflexible, soit celle du libertin, qui se montre intraitable envers sa victime. Celle-ci peut bien argumenter tant qu'elle veut, la raison du libertin est toujours plus forte que celle de sa victime. Quant à savoir si, chez le libertin lui-même, c'est la raison ou le corps qui domine, si la raison est au service des plaisirs du corps ou si c'est le plaisir qui est organisé rationnellement, il s'agit là d'une ambivalence difficile à trancher.

critiquant cette époque et cette culture qui ont rendu possible la réification de l'individu :

Le corps est raillé et rejeté comme la part inférieure et asservie de l'homme et en même temps objet de désir comme ce qui est défendu, réifié, aliéné. Seule la civilisation connaît le corps comme objet de possession, ce n'est qu'avec la civilisation qu'il a été séparé de l'esprit — quintessence du pouvoir et du commandement, comme chose, chose morte, un « corpus »¹⁶⁰.

Désir et meurtre sont tous deux liés à la réification de l'individu, dont la particularité ne compte pour rien. Dans une relation rationnelle à autrui, soit une relation qui exige l'union parfaite, l'amour, paradoxalement, est réduit à néant. L'amour n'est pas fusionnel, mais dialectique, en ce qu'il accepte le singulier, le différent ; sinon, il est totalitaire. C'est le cas de l'amour que nourrit Nicolas pour Sylvie. Elle lui échappe, elle le trompe, elle le domine, lors de cet épisode où elle lui inflige une blessure au membre, et, conséquemment, il devra neutraliser le danger qu'elle représente pour lui. À défaut d'y parvenir par l'amour, c'est par le meurtre que Nicolas croira combler ce gouffre qui le sépare de Sylvie et qui l'effraie. Le crime passionnel figure l'ultime et contradictoire conséquence de l'aspiration vers l'unité parfaite, vers l'amour symbiotique entre deux êtres *différents*. Sylvie est assassinée lors de son voyage de noces. Un tel acte, en un tel moment, est le « renversement le plus bouleversant de l'amour ; l'inauguration est transformée en fin absolue¹⁶¹ », l'union devient étrangère à elle-même, destructrice. Le meurtre est un retournement complet des fondements de l'amour et du mariage auxquels il n'est cependant pas si étranger, car celui-ci, en tant qu'il est l'envers de l'amour, est lié à ce dernier comme le reflet à son objet. De même apparence mais de nature différente — comme les deux faces d'une même médaille —, le meurtre et l'amour sont irrémédiablement opposés l'un à

¹⁶⁰ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, *op. cit.*, p. 251.

¹⁶¹ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 227.

l'autre et poursuivent pourtant le même but. Tous deux veulent la fusion, et tous deux y parviennent, mais si la haine aboutit, par le meurtre, à l'union du sujet avec son objet, il s'agit là d'une forme négative de réconciliation : impatiente, intolérante, elle trahit sa nature, n'a pas confiance en l'impossible. Le meurtre de Sylvie par Nicolas est la traduction littérale d'un besoin *dévorant* de connaître et de comprendre, de tout maîtriser ; il vérifie en tous points *le philosophème de la pure identité comme mort*. La haine conduit à l'union avec l'autre en tant que pur objet, objet de possession incontestée, objet de manipulation — Sylvie est marionnette blessée sous les mains de Nicolas, elle en a les ficelles et le masque figé, le sourire *fendu jusqu'aux oreilles*, sa tristesse intérieure est inscrite par la pointe du couteau de Nicolas sur les traits de son visage, mais ses larmes sont mobiles. Son corps, immobilisé au sol, est ingéré, digéré, assimilé. Le danger qu'elle représentait en tant que corps étranger est désamorcé, Nicolas *l'a faite sienne*. Du moins en apparence. À la véritable et impossible réconciliation, Nicolas répond par la destruction, la plus totale domination qu'il puisse exercer sur la personne de Sylvie, domination illusoire, car celle qu'il tient entre ses mains n'est plus vraiment Sylvie. Fausse assimilation de l'autre, aussi, car ce à quoi il parvient en mangeant des parties du corps de Sylvie n'est jamais qu'une fausse incorporation de l'autre en soi, que le versant négatif de celle à laquelle il voudrait parvenir par l'esprit avec l'esprit de l'autre, union impossible et intangible à laquelle il préfère l'union apparente que lui permet d'atteindre la violence¹⁶². Oui, il est possible de « pousser jusqu'au meurtre la virulence catullienne [...] quand on se rappelle de quelle façon il a été trahi par cette

¹⁶² Pour une étude de la violence faite à la femme dans les romans d'Aquin, voir, entre autres : Patricia Smart, « Un Cadavre sous les fondations de l'édifice : la violence faite à la femme dans le roman québécois contemporain », dans *Violence in the Canadian Novel since 1960/Violence dans le roman canadien depuis 1960*, sous la direction de Virginia Harger-Grinling et Terry Goldie, St-John's, Memorial University, 1981, p. 25-32.) Sylvie, en tant qu'autre, représente un danger, mais peut-être plus encore, pour Nicolas, en tant que femme.

folle dont il était fou¹⁶³ », quand tout est noir et que la destruction semble le seul chemin qui mène à la seule issue possible. La trahison appelle la trahison, et elle est indissociable de l'amour — impossible de trahir quand on n'aime pas. La beauté et la joie sont un outrage au malheur et à la souffrance, elles doivent être flétries, comme cette neige trop pure dont il a été question, comme cette fleur violentée pour punir *l'insolence de la nature*, comme Sylvie, trop belle, trop lumineuse, inaccessible — et elles le seront de toute façon fatalement par le temps, ce ravageur de beautés¹⁶⁴, ce rongeur de passions, quoiqu'il ne coure pas encore assez vite au goût de l'homme, qui prend les devants. Mais il ne s'agit pas, avec la négation de la négation, de supprimer le mal par le mal, le mensonge par le mensonge. C'est un mauvais nihilisme que celui qui ne veut rien laisser subsister, il est complice d'un pouvoir totalitaire qui veut tout soumettre à l'autorité tyrannique du sujet, complice de ce mal qu'il veut éliminer. L'acte de Nicolas s'oppose à ce qu'exige l'autodestruction de la raison. Puisqu'il ne voit et ne veut voir le mal qu'autour de lui, et non, aussi, en lui, puisqu'il ne voit que ce mal, puisqu'il ne considère que sa puissance, non sa défaillance, il tuera Sylvie pour tenter de neutraliser le mal qu'elle incarne en tant qu'autre, le danger qu'elle représente pour l'unité et le pouvoir de son soi, qui lui paraissent si nécessaires, selon une fausse classification de ce qui est bien et de ce qui ne l'est pas, qui place sous la première catégorie tout ce qui appartient au soi, tout ce qui semble connaissable, contrôlable, pour rejeter dans la seconde l'étranger, l'incompréhensible, l'inatteignable. Mais l'impossible demeure l'impossible et Sylvie continue d'échapper à Nicolas. Elle survit, son image le hante, son scénario ne peut faire fi de la femme qu'elle a été, qui vivra dans la personne de l'actrice qui jouera son rôle. Sans éliminer l'objet de son tourment, son geste, dévoilé dans son

¹⁶³ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁶⁴ « Le temps te souillera », dit Hamlet à Ophélie, du moins selon la modification qu'Aquin lui fait subir.

scénario, engendre le mal, provoquant le suicide de Michel Lewandoski et d'autres morts potentielles, car la réalisation du film ne se fera qu'au prix de la vie de l'actrice principale. « *Odi et amo*¹⁶⁵ ».

Temps informe

*L'unité n'est pas faite pour le regard humain,
mais c'est en étant invisible au milieu de la dispersion,
et seulement pour un observateur divin, qu'elle se manifesterait.*
Theodor W. Adorno

Le penser de l'identité veut ignorer la souffrance des individus, il veut l'oublier comme ce qui le contredit, aveuglement qui lui est profitable, grâce auquel il peut subsister. Le penser, écrit Adorno, doit, « pour être vrai [...] aussi penser contre [lui]-même. S'il ne se mesure pas à ce qu'il y a de plus extérieur et qui échappe au concept, il est par avance du même acabit que la musique d'accompagnement dont la SS aimait à couvrir les cris de ses victimes¹⁶⁶ », c'est-à-dire un leurre, un déni de la souffrance, laquelle, par sa présence obvie, ferait tache sur le rêve nazi. Ce qui échappe au concept, c'est le corps, c'est tout le concret, le réel, dont nous ne pouvons jamais qu'appréhender quelques fragments qui formeront une image morcelée et fragile de la vérité, vérité qui n'est jamais une, vérité qui est toujours fausse, fausse de cette fausseté qui n'est pas immuable, fausse de cette fausseté imparable. Le corps comme épreuve de la connaissance est intimement relié au temps — « l'espace qui nous sépare des autres, écrivent Adorno et Horkheimer, signifierait la même chose que le temps qui nous sépare de nos souffrances passées, une barrière insurmontable¹⁶⁷ » —, tous deux, corps et temps, et

¹⁶⁵ Vers de Catulle cité par Aquin, dans *Neige Noire*, op. cit., p. 245.

¹⁶⁶ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 442.

¹⁶⁷ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 248.

j'ajouterais aussi l'esprit¹⁶⁸, sont réifiés par le penser de l'identité, tentative désespérée et risible de conceptualiser ces objets pour en maîtriser la complexité infiniment déroutante, pour ne pas s'y mesurer. Cet espace qui bée entre le sujet et le réel, entre deux êtres, entre le présent et le passé, c'est celui de l'oubli, de l'oubli du corps et de l'histoire, de l'oubli de la souffrance du corps et du cours chaotique de l'histoire, de l'oubli de ces vérités négatives auxquelles le penser de l'identité s'efforce de passer outre pour faire survivre ses fantoches. Oubli volontaire, négligence, voile qu'on place devant le regard pour ne pas voir. Le temps et le corps ne sont pas des donnés objectifs, ils ont tout du contingent et de l'éphémère. Oui, même le temps et l'histoire sont vierges de toute nécessité, même la mort n'est pas cet *absolument ultime* dont nous pourrions croire qu'elle est, après la mort de Dieu chantée par Nietzsche, la seule certitude qui habite encore l'homme — que chacun doit mourir, cela, au moins, semble indéniable. Mais qui pourrait parler de la mort, qui pourrait dire qu'elle est inévitable ? La mort est une expérience-limite à laquelle le sujet ne peut que se heurter, sans y participer totalement, qui lui est à la fois propre et étrangère ; il ne peut la connaître et, *a fortiori*, en parler avec certitude, les tentatives de saisir la mort et de la représenter étant d'avance vouées à l'échec.

Tout l'inconnaissable est soumis à l'arbitraire d'une subjectivité, et le temps, cette « loi implacable » à laquelle « rien n'échappe¹⁶⁹ », ce « cimetière rapide qui emporte tout, même les berges qui l'étreignent, les arbres qui le bordent et les barques qu'il porte¹⁷⁰ », cette puissance inexorable ne fait pas exception¹⁷¹. L'effort

¹⁶⁸ L'esprit est, lui aussi, réifié par le penser de l'identité — la *res cogitans* est déterminée et, même dite absolue, limitée dans ses possibles parce que pensée, précisément, par un penser imparfait. L'esprit absolu est peut-être même plus chose que la chose elle-même, car ce dernier, étant inaltérable et constant, peut être manipulé, saisi, circonscrit, à la différence de la chose, changeante, qui échappe à la raison.

¹⁶⁹ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹⁷¹ J'ai traité plus haut de la façon dont l'autre est soumis à l'arbitraire d'un sujet qui voudrait tout contrôler, tout mesurer selon sa propre perspective, convaincu du bien fondé de celle-ci. Il sera

de conceptualisation déployée par la pensée pour le saisir sous quelque forme que ce soit le conduit à une « inévitable spatialisation¹⁷² », « la seule façon que l'humanité a trouvée de [le] dominer¹⁷³ », qui nous le laisse voir parfois comme une droite continue et progressive débutant avec la genèse de l'individu, le portant vers sa vieillesse et se terminant avec sa mort, parfois comme un cercle, un cycle, au terme duquel l'individu retrouve certains moments de sa vie, épreuve de l'éternel retour commune à plusieurs philosophies. Sous bien d'autres formes encore nous est donné le temps, variable selon les lieux et les époques, mais celle qui prédomine aujourd'hui et ici, en Occident, est linéaire ; selon cette conception, le temps court vers un but, soit le progrès ou la décadence, généralement le progrès qui, depuis les Lumières, est le nouveau dieu, celui vers lequel la marche de l'histoire oriente inexorablement le destin de l'humanité. Avec la modernité, ce modèle d'une histoire progressiste et positive, d'après lequel seraient justifiées la Shoah et la bombe atomique comme les étapes nécessaires d'un chemin conduisant à la réalisation des rêves de l'humanité civilisée — modèle hégélien faut-il le rappeler —, fait l'objet de plusieurs critiques qui, en pointant du doigt les atrocités commises au XX^e siècle, montrent la contradiction, s'opposent à une vision optimiste de l'histoire, trouvant dans une représentation négative et fragmentaire de celle-ci le reflet plus juste du réel.

Avec *Neige noire*, Aquin s'efforce d'effectuer cette critique. Son roman convoque plusieurs fragments de diverses théories sur le temps, en particulier celle, phénoménologique, de Husserl, qui décrit le présent comme une mince membrane, si mince qu'elle ne peut être perçue, « entre ce qui vient de finir et ce qui n'a pas

maintenant question du temps qui, tel que nous le donne à concevoir la métaphore bien connue du fleuve, nous file entre les doigts.

¹⁷² Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 202.

encore commencé¹⁷⁴ » : le présent n'est pas si tôt perçu qu'il est déjà absent, ce qui en fait davantage un passé qu'un présent ou, comme le nomme Husserl, un « tout-juste-passé ». La théorie phénoménologique du temps se compose d'un présent éphémère et d'un passé multiple constitué d'un « tout-juste-passé », ou souvenir primaire, involontaire, spontané, d'un passé plus éloigné qui fait l'objet d'un souvenir volontaire, intentionnel, appelé ressouvenir et qui est une re-présentation, sur la scène de notre conscience, d'un présent qui a déjà eu lieu, et même, ainsi que l'interprète Aquin, d'« un passé à venir¹⁷⁵ » : « le temps perçu est forcément du passé, ce qui revient à dire que le présent a un arrière-goût de souvenir et que l'avenir projeté n'est qu'un futur souvenir¹⁷⁶ ». Le temps aquinien, le temps de la ruine et de la décomposition, illustre l'échec de notre conception du temps, une ligne brisée, en même temps qu'il en souligne l'arbitraire. Nicolas et Sylvie se dirigent vers un lieu où la mesure du temps n'est plus la même, où « la définition répétitive du temps », la succession des jours et des nuits, ne convient plus, où « le contre-chant du diurne et du nocturne est caduc¹⁷⁷ », où le temps paraît suspendu en un éternel instant, un inaltérable présent. Le roman d'Aquin donne un rythme différent à l'écoulement du temps, qui n'est plus réglé sur la suite régulière des jours et des nuits, un rythme chaotique, un tic-tac inégal et cacophonique, comme la symphonie exécutée par les glaces de la mer de Barents selon une *partition imprévisible*. « *Le Times* n'est pas à date¹⁷⁸[sic] », « j'étais demain, je serai hier¹⁷⁹ », « je n'étais pas, j'ai été, je me souviens, je ne suis plus¹⁸⁰ », « elle [Sylvie] a été, elle

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 141.

n'est plus, elle ne sera plus¹⁸¹ » : le temps est désorienté. Le roman, comme un film, fait bon usage des retours dans le passé, des projections vers l'avenir — par exemple dans la scène où Nicolas, peu avant son départ pour la Norvège, procède en quelque sorte à une répétition générale de la scène du meurtre de Sylvie, pour laquelle Linda Noble lui sert de victime fictive —, de déconstructions temporelles, qui font se superposer ou bien deux présents simultanés ou bien un moment du passé et un moment présent, procédé rendu plus évident par l'astuce du scénario. Il n'y a alors qu'à décrire en mots l'image cinématographique de Nicolas debout dans une cabine téléphonique qui attend vainement que Sylvie décroche l'appareil, ce qu'elle ne fera pas, puisque l'image qui est ensuite offerte au lecteur, toujours par l'intermédiaire des mots, est celle de Sylvie faisant l'amour avec un partenaire encore inconnu en ce début de roman, ou encore l'image de Nicolas photographiant une maison de l'île des Sœurs où se déroule, en même temps que son repérage, dans le présent de la lecture mais dans un passé inconnu de ce dernier, les retrouvailles de Sylvie et de son père. Le cinéma permet, mieux que la littérature, de rendre cette simultanéité si propre au mouvement de la vie, qui n'est jamais une. La répétition est aussi utilisée par Aquin pour brouiller les repères temporels de son lecteur, pour souligner l'imprévisible du déroulement d'une séquence d'événements. La même scène, à peu de choses près, se trouve à deux endroits différents du texte, Nicolas, avant et après la mort de Sylvie, erre dans les mêmes rues, s'appuie au même parapet, ressent le même désœuvrement, la même tristesse, s'arrête au même café, feuillette le même magazine, le *Times* ; jusque dans les mots utilisés pour les décrire, ces scènes sont presque jumelles¹⁸². Cette répétition rappelle la tentative manquée du narrateur de Kierkegaard dans *La Reprise* de revivre, dans ses plus exacts détails, un moment déjà

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸² Les deux scènes en question se trouvent aux pages 59 à 60 et 124 à 126 du roman, dans l'édition déjà citée.

vécu. Celui-ci s'efforce de reconstituer dans une parfaite similarité un ancien séjour à Berlin ; l'hôtel, les activités, les déplacements sont les mêmes, mais, même à travers ces constantes, il ne s'approche pas de la répétition. Reprise n'est jamais répétition, quelque chose, toujours, change. Kierkegaard montre que le même est impossible, au moins dans la conscience humaine, que l'homme ne contrôle pas son existence, que le temps n'est pas immuable. « La *Zeitbewusstsein* [la conscience du temps] est disloquée¹⁸³ », mais représente ainsi davantage le désordre de l'existence.

En vérité, le cours de la vie est chaotique et imprévisible. Aucune fiction ne peut masquer cet « ordre » imprévisible de l'existence. L'imprévisible, semble-t-il, contient la formule basale de toute représentation factice de la vie. Les vécus ne s'enchaînent pas logiquement l'un à l'autre pour former une essence qui dure tout en ressemblant de plus en plus à sa propre image idéale. Non, le flux temporel est un torrent impur qui transporte, dans sa violence fluide, l'imprévisible existence qui se fait au fur et à mesure que l'eau matricielle descend vers une vallée, vers n'importe quelle vallée. La chute torrentielle définit mieux la vie que tous les éléments solides emportés dans son cours. La discontinuité du film n'est que le versant formel de celle de tout ce qui vit¹⁸⁴.

Sont exprimées ici plusieurs des obsessions aquiniennes sur le temps : l'imprévisibilité qui caractérise l'histoire et le film, lesquels se déroulent « hors de toute fatalité¹⁸⁵ », car il est impossible de prévoir *vers quelle vallée* l'écoulement du temps nous dirige et dans laquelle il terminera sa course ; la métaphore fluviale, un lieu commun, qui représente le temps comme un *torrent impur* dont la force emporte tout vers la bouche béante de la mort, dont la puissance demeure incontrôlée et incontrôlable.

Imprévisible et fuyant. Le temps aquinien est celui de la désillusion, de l'échec, du souvenir et de la mélancolie, un temps qui court mais n'attrape jamais son objet, un temps à jamais en fuite, en fuite du présent, car le temps est toujours

¹⁸³ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 126.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

perdu. Le texte aquinien tente bien de saisir le temps, de lui donner une unité, de combattre l'éphémère, mais il y échoue. Il y échoue non parce qu'il émet ce constat que la durée n'existe que dans la subjectivité, mais parce qu'il cède à la tentation de donner au temps un sens plus grand, plus universel, que celui auquel peut atteindre l'arbitraire d'une conscience faillible. « Le temps est le secret même de la subjectivité¹⁸⁶ » et la vérité du temps — comme toute vérité — est subjective. Dans sa conscience le sujet reconstitue le temps, rassemble les morceaux dispersés pour constituer un fil logique qui ne se trouve jamais que derrière, et non devant, car le sujet ne suit pas ce fil vers un avenir connu, c'est au contraire lui qui le file, donnant ainsi à son passé, mais seulement à ce dernier, une unité prévisible — dans le souvenir, le temps prend l'aspect d'une succession ordonnée, d'une histoire déjà racontée, dont on a oublié les incohérences. Il en va ainsi de l'expérience intérieure du spectateur lors d'une projection. Si le découpage désordonné des séquences détruit le concept du temps comme ligne droite pour donner une idée plus fragmentaire et indistincte de ce dernier, le spectateur, lui, peut toujours « remont[er] d'une multitude de successions à la durée qui les sous-tend toutes et vivr[e], de l'intérieur, une seule et enivrante durée¹⁸⁷ », celle du temps de la projection, du film. Le défilement des images sur un écran correspond au mieux au défilement des images sur le théâtre de la conscience¹⁸⁸, un souvenir n'est jamais qu'une sorte de film intérieur¹⁸⁹ qui se déroule dans la conscience de l'être, seul lieu où le temps prend forme, une forme, parmi d'autres. Comme le film qui n'existe pas en dehors de la conscience du spectateur qui le perçoit, du réalisateur qui le régit, du scénariste qui

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁸ Cette comparaison, Aquin l'emprunte également à la théorie de Husserl sur le temps, à cette nuance près que Husserl, bien entendu, ne parle pas de film.

¹⁸⁹ Un souvenir est souvent plus confus, certes, qu'un film, mais certains films, parfois, possèdent cette qualité brumeuse du souvenir.

l'écrit, comme le film qui n'a pas d'existence autonome, qui n'existe pas en dehors d'une conscience quelconque, le temps n'existe que s'il est perçu, ce qui occasionne autant de perceptions différentes qu'il y a d'individus, d'événements, de secondes... à l'infini. La durée n'existe que dans et pour la subjectivité. De la durée qui transcenderait le temps intérieur de l'être, ne nous sont donnés, au mieux, que des instants. Lorsqu'on « objective le temps, c'est qu'on parle du temps des autres et, par conséquent, de l'espace qui nous sépare des autres¹⁹⁰ » ; lorsqu'on veut uniformiser le temps, l'on est confronté à l'expérience originale de l'autre, à sa différence, à la multitude contradictoire de ses vécus et des nôtres, impossibles à concilier dans la constitution d'un universel.

Chez Aquin, le temps et le corps s'allient pour faire obstacle au sujet sur le chemin d'une impossible union¹⁹¹. Le narrateur de *Neige noire* garde le sentiment amer de cet échec, il vit dans le souvenir de la mort de Sylvie, dont la présence vivante était la marque d'une inévitable et douloureuse contradiction. Elle était une femme tragique, monstrueuse, détruite par ses amours incestueuses, attirée vers les villes en ruine, et dont la mort — puisque Sylvie était, avant que ne survienne cette dernière, « le symbole allusif de la durée¹⁹² » — illustre les conséquences dévastatrices du temps sur les êtres et les choses. L'image de Sylvie en larmes exprime un « spleen [qui] contamine tout¹⁹³ », une douleur lancinante qui imprègne tout le roman et qui s'accompagne d'une chanson triste, « une cantate pour la vallée de la mort¹⁹⁴ », obsédante. L'omniprésence de la mort dans toute l'œuvre d'Aquin est un symptôme de l'incurable sentiment d'échec qui la parcourt. La mort, comme le corps et comme le temps, est une limite, une frontière, de celles qui signifient au

¹⁹⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 202-203.

¹⁹¹ Qu'on se rappelle la citation d'Adorno et d'Horkheimer donnée à la page 71 du présent texte.

¹⁹² Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 204.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 204.

sujet son insuffisance et que, pour cette raison, on souhaite oublier. Aquin nous y rappelle. Son œuvre en est pleine, comme une *vierge enceinte*. Elle n'a de cesse qu'elle n'ait produit suffisamment de cadavres pour véhiculer le mal être de l'existence, pour imprégner le réel du sentiment d'une irrémédiable tristesse, d'une mélancolie consécutive aux pertes inévitables qui jonchent le sol de l'être, s'amoncelant derrière les pas du temps. Suicides, meurtres, viols... l'œuvre d'Aquin est féconde de corps morts, du premier au dernier roman, jusqu'à son terme, indéterminé, où elle demeure suspendue sur l'évocation du suicide du narrateur, qui nous est dévoilé au présent : « J'avale d'une seule lampée ma vie usée et ma mort¹⁹⁵ ». La parabole du vieil homme et de la loi écrite par Kafka dans *Le Procès* illustre à merveille l'étrangeté de la mort, de cette expérience à la fois connue, parce que liée indéfectiblement à la vie du sujet, et inconnue car, tel le temps, insaisissable, frontière individuelle impossible à traverser : on s'arrête juste avant. Comme la Loi chez Kafka, personne ne lui échappe, mais personne ne peut l'atteindre : « la Loi est pourtant censée être accessible à tous à tout moment », s'étonne l'homme de la campagne, arrêté sur le seuil de la porte qui lui donnerait accès à la Loi, seuil qu'il ne passera pas, malgré une attente, non pas éternelle, mais destinée à se terminer avec la vie : le gardien de la porte, inébranlable, la refermera dès l'instant où surviendra la mort du paysan. Ainsi cette porte lui était destinée à lui seul, mais il lui était impossible de la franchir. Cette parabole, par la position d'infériorité absolue qu'occupe le vieil homme face à la Loi, laisse voir ce que j'ai déjà nommé le ridicule tragique de l'existence, une quête absurde vers l'impossible, vers un château inaccessible, par les chemins labyrinthiques d'une administration tyrannique ou d'un réel despotique. Tout est si noir.

¹⁹⁵ Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I, Profession : écrivain*, Montréal, BQ, 1995, p. 344.

Lumière et ombres

Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?
Charles Baudelaire

Pourtant le soleil brille sans interruption au-dessus de ces terres nordiques du bout du monde où voguent Nicolas et Sylvie. Il semble, là, aux confins de la terre, détenir une force qu'il ne possède pas dans les pays qui se situent plus au sud, où il meurt chaque jour, s'affaiblit régulièrement, et renaît toujours, alors que, dans les contrées arctiques, il brille sans relâche et n'offre aucun répit : rien ne lui échappe, et Nicolas ne sent pas sans angoisse sa présence scrutatrice, lui qui s'apprête à commettre un meurtre pour ainsi dire *sous les projecteurs*. À la lumière intarissable du jour polaire, son crime se dévoilera. Mais le soleil n'en dissimule pas moins l'horrible¹⁹⁶. La même dualité caractérise la lumière crue du soleil et la blanche pureté de la neige ; tout n'est pas blanc et lumineux au nord, le Spitzbergen n'est pas l'ancienne Thulé, paradis à atteindre, où le temps s'arrête, ses noirs rochers viennent briser l'harmonie de sa blancheur pour lui conférer un aspect monstrueux, « dantesque » : c'est vers l'enfer que se dirigent Nicolas et Sylvie, non vers le sommet du monde pour célébrer leur union, mais vers l'enfer, là où la noirceur de leurs âmes se fondra dans l'uniformité d'un paysage mat. La neige est blanche, elle couvre d'un linceul blanc les aspérités du paysage ; la lumière éclaire, elle aveugle. La blancheur et la lumière forment un aspect du réel, la noirceur et l'ombre un autre, indissociable du premier. Le soleil ne figure pas la Vérité et ne la révèle pas, même s'il trahit parfois une *certaine* vérité. Le soleil, chez Platon, est *le rejeton* du Bien,

¹⁹⁶ Ces vers de Paul Valéry expriment ce paradoxe : « ...Soleil, soleil !...Faute éclatante ! / Toi qui masques la mort, Soleil / Sous l'azur et l'or d'une tente / Où les fleurs tiennent leur conseil ; / Par d'impénétrables délices, / Toi, le plus fier de mes complices, / Et de mes pièges le plus haut, / Tu gardes les cours de connaître / Que l'univers n'est qu'un défaut / Dans la pureté du Non-être !... » Paul Valéry, tiré de *L'ébauche d'un serpent*.

forme première de la vérité, et sa contemplation permet de comprendre, par analogie, en quoi consiste le Bien, son père, car lui-même ne peut être vu par les yeux des mortels, trop ignorants en matière de vérités célestes, trop enlisés dans les plaisirs et les souffrances corporels, envoûtés par l'illusion des sens. Mais les hommes ne sont pas faits non plus pour regarder le soleil, leurs yeux doivent s'adapter, au sortir de la caverne, à cette lumière trop vive, et seul le philosophe, comme le prétend Platon, peut finalement voir les vraies formes des choses, desquelles découlent les choses terrestres, et non seulement leurs ombres sur les murs de la caverne. L'allégorie de Platon illustre la lutte de l'homme avec la vérité, ses efforts déployés dans la découverte du vrai, dans la reconnaissance du faux. Mais le combat s'arrête devant la force lumineuse du soleil, le philosophe croyant trouver en lui, dans sa toute-puissance génératrice de vie et immortelle, la Vérité qu'il recherchait. Une telle conception de la vérité relève de *l'idolâtrie*, que le dieu adoré soit le soleil, le Bien ou la raison, tous également de pâles fétiches de la vérité. La recherche de la vérité doit plutôt se définir comme une « ascension de l'inaccessible¹⁹⁷ », car l'idéal atteint se fige, devient manipulable et, de ce fait, infidèle à ce que devrait être sa nature. Le voyage de Sylvie et de Nicolas vers l'extrême nord est une représentation de cette quête dont il est établi qu'elle est inachevable, qu'elle n'atteindra pas le pôle Nord, lequel figure l'ancienne Thulé, terre mythique qui marquerait l'extrême limite septentrionale du monde au-delà de laquelle se trouve un autre monde et où, par conséquent, devront s'arrêter Nicolas et Sylvie, « juste avant, à proximité de la grande banquise qui flotte comme une barrière infranchissable autour de l'absolu¹⁹⁸ », de cet absolu qui chez Aquin prend la forme de l'amour ou du temps, du savoir, de la vérité de l'autre et de la vérité du temps, « Djebel amour inconnu et

¹⁹⁷ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 85.

inconnaisable¹⁹⁹ » et *tempus continuatum* de l'ancienne Thulé. Le lieu de cet absolu est partout et nulle part, à la fois Natchez-under-the-Hill, ville en ruines, où il est possible de se purifier dans les eaux boueuses du Mississippi, et Undensacre, « vision suspensive du temps²⁰⁰ » où le présent n'en finit plus de durer et où Éva et Linda semblent enfin réaliser l'idéale fusion au sein de la relation amoureuse — « je suis en toi et toi en moi²⁰¹ », souffle Éva à Linda. Comme Sylvie et Nicolas « escalad[ant] le toit bombé de la terre²⁰² », Éva et Linda « sont [...] parties ensemble sur le chemin d'Undensacre²⁰³ », pour trouver le tombeau de Fortinbras²⁰⁴, et celui de Sylvie, sans pourtant savoir où il se situe, car « il n'est pas question de [le] localiser dogmatiquement²⁰⁵ ». Undensacre est un lieu qui demeure et demeurera mystique, sans référence dans la réalité. Et il importe peu qu'il en ait une. C'est trahir l'absolu que de lui donner une forme positive, il doit relever de l'utopie, sans quoi il s'égaré dans l'idéalisme, se dissolvant en autant de figures qu'il y a de subjectivités pour le penser, figures dont l'arbitraire n'a d'égal que le besoin métaphysique du sujet, qui se dessine ainsi des images, des concepts qu'il adore à l'égal des dieux. L'utopie est le pendant négatif de l'idéalisme qui, sans nier la nécessité, pour le sujet, du divin, de l'absolu, du plus grand que soi, de l'autre, toutes appellations qui servent à désigner une attirance irréprouvable vers l'ailleurs, refuse de lui donner un contenu positif — c'est encore dans son flottement qu'elle demeure la plus exacte. Il ne s'agit pas de forger un paradis perdu ou un monde parfait, paradis rationnel où rien ne

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 275.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 276.

²⁰² *Ibid.*, p. 67.

²⁰³ *Ibid.*, p. 274.

²⁰⁴ Aquin construit tout un mystère autour du personnage de Fortinbras : il serait le jumeau caché d'Hamlet, fils rejeté, recueilli dans le plus grand secret par le roi Fortinbras de Norvège, destiné à régner à la fois sur le Danemark et la Norvège lorsque sera révélée sa véritable identité. Il aurait été enterré à Undensacre, lieu vers lequel, enfant, il aurait été envoyé afin de l'éloigner du trône du Danemark. Or, selon Aquin, nul ne sait vraiment où se situe Undensacre, ce qui nimbe ce lieu d'une aura de mysticisme.

²⁰⁵ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 212.

serait laissé au hasard, ni de prouver l'existence de Dieu, ni de croire que la mort mène enfin vers le lieu sacré, mais seulement de ne pas restreindre la pensée à ce qu'elle connaît, ou croit connaître. Que cet échec de la connaissance face à ce qu'il y a de plus grand, de plus parfait, ne lui soit pas un frein, que cette limite humaine qu'elle ne peut franchir ne la condamne pas à une désillusion mortifère, à un relativisme apathique, mais qu'elle lui soit un aimant d'une force irrésistible, son principe moteur, son rêve et son espoir. « Toute connaissance, et non pas seulement celle qui se risque vers l'infini, a en vue, ne serait-ce que par la simple forme de la copule, la vérité toute entière et aucune ne l'atteint²⁰⁶ » : s'il s'agit bien là d'une insuffisance de la pensée, elle lui est nécessaire et n'en constitue pas l'élément négatif, le rejeton bâtard qu'elle doit tenter d'éliminer ; elle n'apparaît ainsi qu'autant que subsiste la dimension péjorative de la notion de « limite », perçue comme une barrière, dont l'érection se ferait au prix d'une stagnation dans le développement du sujet et en appellerait par conséquent à son abatement. La limite est constitutive du sujet comme de l'objet, et pour Hegel « quelque-chose n'est ce qu'il est que *dans* sa limite et *par* sa limite [...], elle traverse [...] l'être-là tout entier²⁰⁷ ». Les catégories métaphysiques du temps, de la vérité, de Dieu (et je n'en énumère que quelques-unes), forgées par la pensée dans son désespoir, ne lui indiquent pas où elle doit s'arrêter et ce à quoi elle peut prétendre, mais ce vers quoi elle doit tendre, l'incapacité à prouver la réalité ou l'irréalité de celles-ci, incapacité qui, selon Kant, est le propre de la raison, n'indique pas les limites de l'entendement, mais bien plutôt la dignité et la force d'un penser capable de conceptualisation.

²⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, traduit de l'allemand par le séminaire de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Critique de la politique Payot », 2003, p. 78.

²⁰⁷ G.W.F. Hegel, *La Science de la logique*, trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1970, p. 526, citation tirée de Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, *op. cit.*, p. 78.

La vérité est une utopie. L'utopie est une vérité. Et toutes deux appartiennent à l'irreprésentable. Autant dire à l'absurde. Toutes deux se situent hors du sens logique, hors du sens commun qui n'est pas, peu s'en faut, *le* bon sens, bon sens du pouvoir, bon sens de la doctrine religieuse, bon sens de la société, qui est la marionnette ou du pouvoir séculier ou du pouvoir religieux, bon sens de la raison, qui est sa propre marionnette, incapable de revenir sur ce qu'elle a établi, incapable de donner le coup de masse qui ébranlerait ses fondements, enlisée dans le bon sens. Le bon sens éprouve un amour aveugle pour le raisonnement logique, pour le système solide et bien érigé, pour le concept figé et limité, pour ce qui l'emprisonne entre les murs sécurisants d'un penser censé refléter le réel, mais qui laisse de côté tout ce que ce réel a de terrifiant, d'extravagant, d'incompréhensible. Le *mauvais* sens se grise d'infini, se nourrit de l'étranger²⁰⁸, vit pour détruire ce réel fétichisé, il est une hérésie qui corrompt le dogme de la raison. Saint Bonaventure, dont Aquin reprend, dans *L'Antiphonaire*, les mots « mourons et entrons dans l'obscurité²⁰⁹ », comme une invitation au suicide, au refus d'un monde timoré dont l'étroitesse ne convient pas à la grandeur divine ou, pour l'athée, à la fièvre révolutionnaire, prescrit ainsi à ceux qui veulent s'élever aux « ténèbres divines » et délaisser les biens terrestres « [d']interrog[er] la grâce, non pas la doctrine ; le désir, non pas l'entendement ; [...] Dieu, non pas l'homme ; l'obscurité, non la clarté ; non la lumière, mais le feu qui enflamme tout [...] »²¹⁰. » Et il proclame encore, comme une impossible correspondance entre la véritable connaissance et l'homme, que « l'homme qui me verra ne vivra », comme une interdiction de regarder Dieu, de voir

²⁰⁸ Il ne l'assimile pas comme le fait le penser de l'identité. Le penser de la non-identité a besoin de l'autre comme son aliment, c'est pourquoi il ne l'élimine pas, mais s'en nourrit en le modifiant et en se modifiant.

²⁰⁹ Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, Montréal, BQ, 1993 [1969], p. 260.

²¹⁰ Cette citation de Saint Bonaventure est tirée de : Michel de Certeau, *La Fable mystique, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, pp. 191-192.

la vérité, comme l'inaptitude fondamentale à y accéder, sinon par la négative, par la mort, par la destruction — tel est le credo de la théologie négative, qui énonce la vacuité de tout savoir positif et, corrélativement, l'importance de la négation, car dès lors qu'il n'est donné à aucun esprit de concevoir Dieu dans toute sa plénitude, il doit être défini par ce qu'il n'est pas, soit l'humain, le terrestre, le physique. La fin de *Neige noire* s'égaré, non dans la théologie négative de Nicolas de Cuse, mais dans l'affirmation mystique de la présence divine de Saint Bonaventure.

Enfuyons-nous vers notre seule patrie! Que la vie plénifiante qui a tissé ses fibrilles, ces rubans arciformes, ces ailes blanches de l'âme, continue éternellement vers le point oméga que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation²¹¹.

Lorsque Linda embrasse Éva, celle-ci « embrasse Dieu lui-même [...], se consume dans l'amour de l'amour²¹² », « le Verbe est entré en elle²¹³ », Éva et Linda ont « franchi la frontière du prodigieux, et [sont] couchées, nues, dans la prairie d'asphodèles²¹⁴ », elles se possèdent l'une l'autre et sont engagées, ensemble, dans une « transcréation infinie²¹⁵ ». Du pur non-sens. Comment un tel désordre exalté, comment une telle surenchère de mots pourraient-ils signifier *quelque chose*, sinon qu'il n'y a aucune vérité à aller chercher au ciel ? Celle-ci est d'un ordre autre. Croire au Ciel, croire au soleil, croire en la Raison, croire en l'Homme, s'en remettre à une vérité aveuglément, intégralement, est un signe de faiblesse, une abdication devant l'épreuve interminable de la connaissance de soi et des autres. Il n'y a d'autre vérité que celle, négative, de la souffrance, celle, exprimée dans *Neige noire*, qu'on ressent devant le fossé qui nous sépare des autres, celle, angoissante et intenable, de n'avoir aucune certitude, vertige de sentir le sol se dérober sous ses pieds, fardeau

²¹¹ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 278.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibid.*, p. 277.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 276.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 273.

d'un ciel sourd à nos supplications, vide de toute puissance, et cette souffrance, négative, est terrestre, historique, individuelle, concrète. « Seul le regard posé sur l'arbre desséché dans la chaleur ardente fait pressentir la majesté du jour illuminant le monde, sans l'embraser en même temps²¹⁶ » ; seul le concret, pour l'homme, permet d'appréhender le divin ; il apparaît, fragmenté, au milieu des ruines des monuments de la connaissance mis à bas par un penser autodestructeur. La vérité établie ne doit pas faire l'objet d'un culte, car tout ce qui se trouve dans le champ de compréhension de la raison humaine est, sinon faux, du moins de l'ordre d'une vérité toujours temporaire. Il faut, après avoir vu le soleil, retourner dans l'ombre, rentrer dans l'obscurité de la caverne et considérer encore et toujours le jeu des apparences.

Aussi la vérité sur le meurtre de Sylvie est-elle révélée au lecteur par l'entremise du scénario de Nicolas, calquant ainsi le procédé de la souricière mis en scène par Shakespeare dans *Hamlet* qui servait à dévoiler le crime de Claudius par une représentation fictive de celui-ci : dans *Hamlet* comme dans *Neige noire*, la fiction a le pouvoir de révéler la vérité, même s'il s'agit d'une vérité fictive, mise au jour par une fiction seconde. Il y a dans le roman d'Aquin une interrogation incessante sur le réel et la fiction. Nicolas écrit un scénario autobiographique, un scénario construit sur la vérité, mais « l'autobiographie est une fausse catégorie²¹⁷ », personne ne peut dire d'une œuvre qu'elle est autobiographique, excepté l'auteur lui-même et encore celui-ci peut-il mentir, comme Nicolas, qui avoue à Éva, au moment d'écrire la scène du meurtre de Sylvie dans son scénario, qu'il trouve étrange « qu'après avoir commencé sur le mode autobiographique, [il] finisse [son] scénario en masquant la vérité²¹⁸ ». La vérité nous est révélée ici par l'entremise d'un scénario dont nous devons croire ce qu'en dit son auteur, à savoir qu'il est autobiographique.

²¹⁶ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 232.

²¹⁷ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 159.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 243.

Si, dans *Hamlet*, la fiction est un stratagème destiné à piéger Claudius, il y a, dans *Neige noire*, un va-et-vient constant entre le réel et la fiction : c'est tantôt la fiction « qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement²¹⁹ », tantôt « la fiction, plus large que la vérité parce qu'indéterminée, [qui] englobe accidentellement la vérité²²⁰ » et ailleurs « la réalité qui est contaminée par une fiction encore plus frissonnante²²¹ ». Or il est impossible de trancher dans la mesure où le scénario de Nicolas demeure inachevé, lui seul peut mettre un terme au jeu en apposant le point final à son texte, coupure arbitraire entre le réel et la fiction, jeu qui n'est possible que tant qu'il dure, c'est-à-dire tant qu'il s'inscrit dans une certaine continuité, continuité brisée il va sans dire. Ce n'est que dans le temps que le jeu des possibles, du déterminé et de l'indéterminé, se joue, à l'infini. La vérité, parce qu'elle est impossible à atteindre, exige une quête infinie. La raison autocritique est celle qui, prenant conscience de sa faillibilité et de son incapacité à connaître le réel, de lui donner une image fixe, critique sans cesse ses objets. Elle se nourrit d'infini bien plus que le penser de l'identité qui, parce qu'il croit posséder ses objets, s'imagine toucher à l'infini, au Vrai. Un tel penser est hypnotisé par ses propres images, il érige en vérité absolue sa propre représentation du réel — « un corpus de représentations se substitu[e] à l'objet de la connaissance et l'arbitraire subjectif de telles représentations est celui de ceux qui décrètent²²² ». La dialectique négative est iconoclaste, l'utopie est sans image. L'idéal de la connaissance veut saisir l'objet directement, sans interposer entre elle et son objet une quelconque représentation, qu'elle sait toujours factice, qu'elle veut toujours détruire : « ne subsistent, sous l'action dévastatrice du *cogito cogitatem*, que les tessons d'un miroir

²¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

²²⁰ *Ibid.*, p. 241.

²²¹ *Ibid.*, p. 267.

²²² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 252.

sans tain²²³ », d'un miroir qui ne *réfléchit* plus, ne renvoie plus au sujet son image : le constat que pose le narrateur aquinien, ici, suite au désespoir engendré par l'échec amoureux, reflet de l'échec inévitable de la connaissance, est le même que celui auquel parvient le penser de la négativité après la destruction des idoles de la connaissance. « Oublions l'image, car le paysage s'oblitére, les combes blanches du Spitzbergen s'assombrissent sous l'effet d'une chanson triste. [...] L'image n'est qu'une absence, le négatif d'un fantôme qu'on chérit²²⁴ », fantôme d'une présence déjà-évanouie, d'un réel évanescent, d'une vérité toujours enfuie, fragment prenant furtivement place dans un ici et un maintenant, relié à d'autres ici et d'autres maintenant, inscrit dans le temps et dans l'histoire.

Insuffisance

Seulement fou, seulement poète
Friedrich Nietzsche

Cette vérité, c'est peut-être l'art, et non la philosophie, avec sa quête du Vrai, qui est plus à même de la saisir et de la transmettre. Puisque tout est représentation, que l'objet ne peut jamais être appréhendé directement, dans une présentation sans médiatisation, l'art, dans l'*autoconscience* de sa négativité, par son but avoué de faire semblant, par sa fonction, qui est de représenter, est ce qu'il y a de plus vrai. La philosophie n'est jamais elle aussi qu'une représentation du réel, mais elle se trompe elle-même lorsque, parvenant à une représentation du réel, à un concept, qu'elle juge plus générale et par conséquent plus vraie, car elle dépasse toutes les représentations éphémères et partielles du particulier pour les réunir dans un tout, elle établit cette représentation comme le Vrai et s'imagine que, par elle, le réel lui est révélé, présenté sans artifice. La philosophie se veut toute-puissante, totalitaire, son idéal en

²²³ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 204.

²²⁴ *Ibidem*.

est un d'autonomie et d'autosuffisance. L'art ne saurait être sans la présence de l'autre, il témoigne de cette faiblesse, de ce manque qui caractérise l'individu et qui ne peut être comblé que par l'autre, par un extérieur étranger à la nature de l'individu, mais qui ne peut jamais l'être définitivement, car ce manque est la condition même de l'évolution du sujet. L'art appréhende quelque chose de ce que pourrait être l'objectivité : lorsque je est un autre, la subjectivité devient multiple et plus universelle que dans sa singularité hégémonique. Judith Butler, dans *Le récit de soi*, étudie la relation inévitable à autrui sans laquelle le sujet ne peut se construire ni se connaître — la connaissance de soi par le soi est à jamais lacunaire — et écrit, comme un écho à Rimbaud, que « je ne deviens ce soi que par un mouvement extatique, qui me fait sortir de moi vers une sphère dans laquelle je suis simultanément dépossédé de moi-même et constitué comme sujet²²⁵ », mouvement extatique qui n'est pas sans rappeler celui qui emporte Éva et Linda, dépossédées d'elles-mêmes, possédées par Dieu dans ce « baiser final²²⁶ » par lequel elles s'unissent à « tout ce qu'il y a d'amour sur la terre²²⁷ ». La littérature, pour Aquin, possède le même caractère fusionnel, elle « ressemble à un coup de foudre, à un accouplement fulgurant qui dure le temps de la lecture » et au cours duquel « l'écrivain et le lecteur se trouvent unis l'un à l'autre et [...] participent, dans un synchronisme extra-temporel, à une célébration muette²²⁸ ». Car le texte, comme le sujet, est insuffisant. « [Il] ne remplit pas la page, pas plus que l'être n'occupe la plénitude de son champ existentiel²²⁹ », il est toujours bordé de sa marge, espace de silence habité par l'autre, où peut s'inscrire l'insérende, notion chère à Aquin, qui

²²⁵ Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Acouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 116.

²²⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 278.

²²⁷ *Ibid.*, p. 86.

²²⁸ Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) », dans *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1977, p. 265-266.

²²⁹ Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal », dans *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 269.

témoigne de l'insuffisance du texte à s'expliquer lui-même et, liée à cette lacune, de la nécessité du lecteur, de l'insertion subreptice d'un corps étranger dans le texte, possibilité inévitable de contamination du texte par l'autre, contamination essentielle.

Aquin, dans *Neige noire*, convoque plusieurs formes d'art, particulièrement le cinéma et la littérature, mais aussi, brièvement, la musique. Jusqu'à la fin, le texte évoque la complémentarité des mots et de l'image, l'insuffisance de chacun qui, lorsqu'il est employé seul, voit se révéler ses failles et échoue à tout exprimer. La combinaison du scénario et de toutes ses composantes formelles — dialogues, didascalies, grâce auxquelles les descriptions sont réduites à un maximum de simplicité et de netteté, annihilant, presque, l'ambiguïté propre aux mots, indications techniques, qui viennent encore davantage cadrer l'image, la préciser, la restreindre dans ses possibilités de signification — et de ce commentaire « qui l'encarcane²³⁰ », au sein duquel les mots retrouvent leur suprématie pour énoncer des réflexions « intraduisible[s] en images²³¹ », répond à une exigence, celle « de la plus grande expressivité²³² » : « quand on exprime, on cherche à exprimer le plus, non pas à vêtir d'un drapé étoilé une réalité sans firmament²³³ ». Mais au cours de l'évolution du texte sera révélée la prépondérance des mots sur l'image, et la littérature, semblant au départ devoir être reléguée au second plan et destinée, lorsque, dans l'écriture du scénario, « la difficulté de rendre les images projetées incline à avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire », à être « purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées²³⁴ », prendra le pas sur le cinéma. Ce dernier montre sa supériorité sur la littérature dans la représentation qu'il offre du temps — « rien ne ressemble plus à la mémoire que le défilement des images sur

²³⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 228.

²³¹ *Ibid.*, p. 126.

²³² *Ibid.*, p. 255.

²³³ *Ibid.*, p. 255.

²³⁴ *Ibid.*, p. 79.

l'écran géant²³⁵ » — et du réel, dont il semble être le reflet le plus fidèle. « Moins précis dans la description, [le cinéma] rend ce qui est le plus précieux chez les êtres qu'il représente : le mouvement²³⁶ » et, ce faisant, rend aussi plus prégnante l'angoisse reliée à la fuite du temps. Le cinéma illustre mieux que la littérature la spécificité du temps fuyant, les images se succédant à l'écran selon le même rythme qui caractérise l'écoulement cruellement inflexible des secondes qui composent une vie (sauf en cas d'arrêt de la projection) et qui ne permet, pour le sujet, qu'une maîtrise bien partielle de son objet. « À l'instar du temps, le cinéma néantise continuellement ce qu'il représente²³⁷ », déroband au sujet les objets de son intérêt et de sa convoitise. Il possède ainsi la même qualité corticale que ce réel qui ne se laisse jamais connaître qu'en surface²³⁸. Mais c'est précisément en cela que le cinéma est condamnable, qu'il montre ses limites. Ne pas se contenter de la surface. Le cinéma est le médium qui, en art, permet peut-être le mieux de penser la passivité du sujet devant le réel ; le film pénètre le spectateur comme le réel le sujet. L'attitude du spectateur dans une salle de cinéma, se laissant doucement envahir par la fiction qui se déroule devant lui, est comparable à l'attitude du sujet dans le monde, souvent trop subjugué, trop apathique pour sortir d'une pénombre enveloppante qui le rassure : « quelque chose de difficile à avouer est lié à toute obscurité librement consentie²³⁹ », car l'obscurité cache les choses, les différences — c'est comme si nous acceptions d'être trompés. Le « message », la réalité du film, s'il traîne peut-être quelque temps dans la conscience du spectateur après le visionnement, lui est transmise dans un présent presque immédiat, « d'une seule fois » ; il l'envahit, « le

²³⁵ *Ibid.*, p. 66.

²³⁶ *Ibid.*, p. 45.

²³⁷ *Ibid.*, p. 255.

²³⁸ Cf. *infra*, p. 63.

²³⁹ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 172.

pénètre hypocritement²⁴⁰ », sans qu'il puisse vraiment porter un jugement critique sur ce qu'il perçoit. Aquin parle d'un « viol » du spectateur par le film, viol consenti parce que non avoué, volontairement ignoré par la conscience endormie du spectateur : « le spectateur, l'allocutaire, choisit d'ignorer les procédés qu'on utilise pour l'envoûter. La vie est probablement trop courte pour qu'on se tienne au courant des plus récentes techniques d'abduction, il suffit d'être enlevé. Mieux encore : il suffit de vouloir partir...²⁴¹ ». Le rythme accéléré du film emporte le spectateur, ne permet que très peu le temps d'arrêt devant une réalité envahissante. « Rien de comparable en littérature, car le lecteur [...] n'a qu'à déposer le livre sur une table, histoire d'opérer un refroidissement salutaire qui permettra de le reprendre plus tard²⁴² ». Le cinéma, *ce rêve sans rêve*, est d'autant plus faux qu'il prétend s'en tenir au réel, qui n'est en fait que l'apparence du réel, de ce qui est vu, entendu, senti dans l'immédiateté de la perception. Le réel est en fait polysémique, sa vérité ne se laisse pas appréhender dans l'immédiat, elle ne peut être définitivement fixée, encore moins par une perception directe, qui prétend se passer de la réflexion, mais se développe toujours dans un processus historique. Le cinéma empêche cette évolution car, reflétant le réel, il ne fait qu'affirmer ce qu'il est, il conforte l'interprétation que nous en faisons, sans inviter à la dépasser. La littérature tient sa vérité de sa fausseté²⁴³, son étrangeté invite au détachement par rapport à l'immédiateté de nos vécus, au questionnement. Plus elle est artificielle et plus elle rend sensible cette particularité de « la vraie vie » qui est de cacher, sous la surface, d'autres réalités,

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 179.

²⁴² *Ibid.*, p. 178.

²⁴³ Voir Jean Larose, « Le fantôme de la littérature », dans *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1987, pp. 9-25

plus étendues, plus profondes, qui se développent « de façon constellationnelle²⁴⁴ », reliant entre eux lieux, temps, souvenirs, objets, perceptions²⁴⁵.

Les parenthèses et commentaires qui, dans tout le texte d'Aquin, accompagnent le scénario et qui sont liés à lui comme l'homme à son ombre ont une fonction exégétique, dévoilant, en partie, ce qui gît sous la surface apparemment simpliste d'une image purement figurative, et transmettent également des réalités « intraduisible[s] en images », qui demandent un effort de conceptualisation, tels ces passages sur le temps, lequel n'est jamais perceptible directement, mais toujours uniquement par ses effets, ce qui est déjà une forme de médiatisation. La coexistence de ces deux éléments, commentaire et scénario, au sein du texte reprend le schéma sujet-auteur, auteur-lecteur, traite de l'interdépendance qui unit les deux membres de ces couples d'antagonistes :

Le scénario fait penser à une contre-réponse ; il est inséparable du sujet qui l'encarcane, du contre-sujet qui se greffe à lui, tout autant qu'il se nourrit de la réponse dont il émane. Somme toute, le scénario est pris dans une trame qui, invisible d'abord, se révèle plus englobante que lui et plus étendue. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que le scénario, subordonné à ce complexe, n'est pas encore développé et ce n'est qu'à l'état de film réalisé qu'il sera pleinement tramé dans sa texture commentative ; cela revient à dire que le récit ne sera totalement enchâssé que lorsque la chasse sera devenue invisible²⁴⁶.

Qu'est-ce à dire, sinon ce que le lecteur sait déjà, que le scénario n'en est pas un et que cette chape qui l'enveloppe ne deviendra pas « invisible » mais se fera, au contraire, de plus en plus présente, jusqu'à la fin où sera affirmée sans ambiguïté la réalité du roman, du livre que le lecteur « feuillet[e] en tremblant²⁴⁷ », comme si, au

²⁴⁴ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 193.

²⁴⁵ Je ne veux pas condamner tout le cinéma, ni encenser toute la littérature ; les films d'Ingmar Bergman, pour ne mentionner que ceux-ci, visent à provoquer ces réflexions sur le réel dont j'ai parlé, ce à quoi ils parviennent beaucoup mieux que certains ouvrages, romans, pièces de théâtre ou poésie, à propos desquels on s'interroge sur la notion de « littérature ».

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 214.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 278.

terme de cette longue collaboration du film et de la littérature, le narrateur prenait enfin conscience de l'impuissance du film (ou comme s'il voulait finalement la révéler au lecteur) à exprimer l'extase mystique qui emporte Éva et Linda vers un ailleurs délirant et que lui-même semble ressentir, parvenant enfin à transcender le temps et sa puissance destructrice. Cette extase est ou bien une fuite dans le royaume du « Christ de la Révélation » qui ne peut être atteint, comme le prescrivait Saint Bonaventure, qu'en mourant pour « renaître et vivre » dans cette obscurité où tout devient (sombrement?) identique, ou bien une construction sur les ruines de l'histoire, une « semence d'éternité » qui tire sa substance de « toutes les œuvres humaines²⁴⁸ » dont elle est l'héritière. C'est aussi, plus précisément et plus concrètement, l'échec de la communion entre le spectateur et le film que tente de contrecarrer cette fin où s'affirme la littérature, échec presque inévitable au cinéma, car si le film communique bel et bien « un message » (du moins une idée) au spectateur, si, comme pour toute production artistique, c'est le spectateur tout autant que le réalisateur qui rend possible et sensé l'objet artistique qu'est le film, si le spectateur est tout aussi nécessaire que le lecteur, il est toutefois pratiquement impossible à celui-ci d'interagir avec le film qu'il regarde : la littérature, parce que son support est plus aisément malléable, permet une réciprocité que le cinéma, parce qu'il se contente généralement de subjuguier son spectateur, rend plus difficile, réciprocité qui ne va pas sans un recul par rapport à l'objet — la réciprocité exige la reconnaissance de l'autre dans son intégrité, ce qui demande l'éloignement, et non cette volonté dévoratrice d'assimiler l'autre qui a conduit Nicolas à tuer Sylvie. Mais la réussite, en littérature, n'est pas nécessairement assurée. Si Éva et Linda parviennent, au terme des épreuves qu'elles ont vécues et lors d'un échange

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 278.

amoureux mystique et unifiant, à la fusion avec le Christ, si elles s'avancent, en paix, vers le sublime, oubliant ce qu'elles sont et ce qu'elles ont été, ce n'est jamais que dans l'extase intime de leurs cœurs : en rien cette ivresse ne peut-elle être transmise au lecteur. Donnons-en pour preuve la langue qui, dès ce moment, débloque, consciente de son impuissance : « Éva, limitée dans son français, a franchi le seuil de l'in vraisemblance, entraînant avec elle le lecteur²⁴⁹ ». Une vérité d'un tel ordre ne peut être exprimée. Les mots, pas plus que l'image, n'atteignent l'ipséité de la chose et comment, d'ailleurs, le pourraient-ils, car, feraient-ils montre de la plus grande obsession de précision qu'ils ne désigneraient jamais que ce que l'objet veut bien révéler, un masque, une apparence. « Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal²⁵⁰ », ne font que courir à la surface, nommer l'apparence. Leonard Cohen, dans *Beautiful Losers*, prête à F., le révolutionnaire, le felquiste²⁵¹, cette théorie sur les noms :

Of all the laws which bind us to the past, the names of things are the most severe. [...] Names preserve the dignity of Appearance. [...] Science begins in coarse naming, a willingness to disregard the particular shape and destiny of each red life, and call them all Rose²⁵².

Ce passage dit à la fois la dignité des mots et leur brutalité. Croire, comme Nicolas, que « la réalité nominale est un monde fini²⁵³ » et lui préférer l'image, le pur reflet superficiel, n'est pas tant le symptôme d'une perte des illusions, étape essentielle dans le cheminement critique de la raison, que d'une perte de l'espoir en la connaissance et dans les capacités de l'homme, ce qui témoigne, encore une fois, d'une peur de l'étranger qui confine le sujet à ce que, par son intelligence limitée, il

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 277.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

²⁵¹ Les liens, ressemblances et différences, entre Aquin et Cohen, sont nombreux et pourraient faire l'objet d'une autre réflexion, beaucoup plus approfondie. Je me contente ici de citer certains passages qui ne servent pas seulement mon argumentation, mais parlent d'eux-mêmes.

²⁵² Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, Toronto, New Canadian Library edition, 1991, p. 43.

²⁵³ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 58.

connaît déjà. Les mots peuvent mentir, les mots ne sont pas précis, les mots sont polysémiques, les mots sont limités dans la vérité qu'ils veulent dire, qu'ils n'arrivent pas à dire, les mots font violence au particulier, car ce sont des concepts : eux aussi subsument tous les individus de la même espèce sous un même nom, mais la pensée fonctionne avec les mots, et leur équivocité n'a d'égale que celle de la pensée, presque impuissante, illimitée du fait même de son *imperfection*, condamnée, comme les mots, à errer, à faire semblant, toujours, car elle ne peut rien affirmer qu'elle ne devra aussitôt nier. Oui, l'écriture est un masque, elle joue, elle mime, mais ce n'est pas là signe d'infériorité, car son modèle est tout aussi faux, et si elle joue, c'est parce que le jeu est la seule chose qui reste quand *les mots vous lâchent* ; quand ils ne répondent pas, il faut les prendre, les faire jouer ensemble dans ces constellations dont parle Adorno et qui sont pour lui la réponse la plus adéquate à l'insuffisance de la pensée, dans ces constellations de mots où le manque de chacun appelle l'autre, constamment.

La langue aquinienne tente, autant que faire se peut, de dépasser le sens convenu et limité des mots, de leur faire dire davantage que ce que l'arbitraire de la langue a établi et figé, mais pas pour toujours, car les mots, comme les hommes, sont sujets à l'évolution ; au contraire de ce que prétend Platon par la bouche de Cratyle dans le dialogue du même nom, il n'y a pas de noms qui soient naturellement attribués aux choses, qui refléteraient leur essence ; comme l'écrit Adorno, « un espace vide bave entre eux et ce qu'ils invoquent²⁵⁴ ». La langue aquinienne a recours à l'oxymoron, procédé largement répandu, selon Michel de Certeau, dans la langue mystique où s'embrouillent les mots d'Éva, de Linda et du narrateur à la fin du roman. Cette langue, telle que la décrit Michel de Certeau, est désordre,

²⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 71.

roman. Cette langue, telle que la décrit Michel de Certeau, est désordre, indécence²⁵⁵ et imperfection ; dans le choix des mots, tirés de toutes les langues, auxquels elle fait subir des accouplements barbares, dans le non-respect de la règle, la langue mystique révèle son impureté. Hérétique²⁵⁶, elle se refuse au dogme de la religion, de la raison, de la langue, toutes trois unies pour assurer la suprématie du sens commun que la mystique s'efforce de dépasser, consciente que ce dernier n'a aucune commune mesure avec le sens divin auquel elle aspire. Cette langue voile plus qu'elle ne dévoile. L'oxymoron, en tant que conjonction du dissemblable, ne clarifie rien, le mariage de deux termes si sémantiquement opposés détruit, plutôt, la signification reçue des mots, celle d'une langue normalisée, pour dérouter l'esprit, pour empêcher tout dit ; il fait sens, mais ne le donne pas, il emporte le penser vers la contradiction, le perd en lui dérobant ses objets, en ne lui permettant pas de se fixer sur une signification unique, ce qui — et c'est là sa véritable importance — rend possible le voyage vers des contrées étrangères, vers l'inconnu, et surtout, parce qu'il est ici question des mots, vers l'indicible. C'est pourquoi ce voyage doit être entrepris dans l'ombre et se poursuivre à mots couverts. L'oxymoron, par « un clivage interne, fait avouer ou confesser aux mots le deuil qui les sépare de ce qu'ils montrent²⁵⁷ », il déchire les mots et la pensée, éclaire la faille, ose regarder l'échec en face, accepte la contradiction et fait du vertige la condition de la vérité. C'est aussi du *principe de la*

²⁵⁵ Je cite encore une fois le roman de Cohen, *Beautiful Losers*, où le désir mystique de toucher le divin est très présent, autant chez Catherine Tekakwitha que chez le narrateur du roman qui, après la mort de sa femme et de son ami et amant, doit se mesurer au vide de sa solitude : « May I Suck Cunts For My Gift? [...] May I Squeeze A Golden-Haired Thigh Between My Legs And Feel Blood Flowing And Hear The Holy Tick Of The Fainting Clock? May I See If Someone Is Alive By Gobbling His Come? Could It Be Recorded In The Books Of Some Law That Shit Is Kosher? » (Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, *op. cit.*, p. 95.) Encore longtemps dans l'impudence se poursuit la prière du narrateur, offrant peut-être la plus belle expression de ce désir équivoque, autant charnel que sacré, dans lequel effleure toute l'humaine passion, conséquence d'une misère encore plus grande, désir de certains mystiques pour Dieu, et dont l'ordre de F. à son ami, « Fuck a saint », résume à la fois l'orgueil et le désespoir, l'indécence des mots et des sentiments.

²⁵⁶ Ce terme définit, pour Adorno, la forme de l'essai.

²⁵⁷ Michel de Certeau, *La fable mystique*, *op. cit.*, p. 200.

plus grande expressivité que découle l'utilisation de l'oxymoron, comme le mariage du scénario et du commentaire. Les mots, parce qu'ils sont insuffisants, comme l'image, montrent l'errance :

Après ce retour dans le corpus cristallin de l'histoire, le spath d'Islande n'en est pas moins lumineux, mais l'ombre apparue se montrera à nouveau pour rappeler la précession périodique du scénario dans le système qui l'encarcane et le domine à tel point qu'on ne peut comprendre le scénario si on le dissocie de son inextricable armature. Des constantes apparaissent : le Svalbard, Undensacre, Natchez-under-the-Hill, Repulse Bay, Montréal, Oslo... Michel Lewandoski erre, entre ces différents décors [...] tout en réfléchissant à l'inanité d'une fiction qui ne peut être intelligible que si on l'aborde par ce qu'elle n'est pas²⁵⁸.

L'erreur, toutefois, consiste à croire que l'autre puisse mettre un terme à l'errance, qu'il puisse, par sa présence, apporter au sujet la plénitude qu'il désire désespérément. Dieu, la raison, la société, *l'esprit du monde*, l'amante, le lecteur, les mots, le sujet n'est jamais, selon Adorno, que « traversé par les promesses de cet Autre constamment trahies²⁵⁹ ». Bonheur fragile. Car « vivre tue²⁶⁰ ». Pour Hegel, l'histoire est une boucherie (même s'il appert finalement que l'on pouvait passer à côté de cette boucherie) ; pour Beckett, *la vie est comme un camp de concentration*. Ce qui reste après Auschwitz, c'est la souffrance, c'est la reconnaissance de cette souffrance, c'est l'expression de cette souffrance et, aujourd'hui, la mémoire de cette souffrance. Une souffrance qui n'est pas exclusive à Auschwitz (qui fut pourtant durement mise au jour par les événements de la Deuxième Guerre mondiale), qui est commune à tous et à toutes les époques, pour ainsi dire universelle. Admettre son existence, et la dire, cette souffrance, c'est déjà un peu la nier, et autrement qu'en la voilant, comme ces néo-positivistes qui n'ont de positiviste que l'opposition au négativisme, qui ne sont positivistes qu'en réaction contre *la doctrine du désespoir*

²⁵⁸ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 228-229.

²⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 487.

²⁶⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 114.

de certains nihilistes qu'ils jugent destructrice, mais qui est seulement dérangeante pour leur optimisme plat : « Ne peux-tu exposer les bons côtés des choses et proclamer le principe de l'amour au lieu de l'amertume sans fin!²⁶¹ », reprochent-ils, désespérés, aux nihilistes, ce à quoi ceux-ci répliquent que « si en insistant sur les bons côtés on ne dépasse pas la totalité négative, on ne fait que sublimer leur propre contraire : la violence²⁶² ».

Le monde est un *spectacle d'ombre* qui prend place au milieu des décombres d'une scène tragique, où l'horreur, sans masque, apparaît. Au milieu des eaux transparentes de la méditerranée, des viscères s'exposent au soleil, qui inspirent à Paul Valéry cette réflexion sur l'art : « [l]a mythologie, la poésie épique, la tragédie sont pleines de sang. Mais l'art est comparable à cette limpide et cristalline épaisseur à travers laquelle je voyais ces choses atroces : il nous fait des regards qui peuvent tout considérer²⁶³ » — sous l'apparence du masque, l'art ne masque rien. En lui se laisse appréhender, selon Adorno, quelque chose de la résurrection de la métaphysique, c'est-à-dire d'un autre, d'un ailleurs, d'un absolu. Tout n'est pas noir. « Le cours du monde n'est pas absolument fermé, ni le désespoir absolu ; c'est plutôt ce désespoir qui constitue sa fermeture²⁶⁴ » — et si l'homme de la campagne meurt sur le seuil de la porte menant à la Loi, il y a, derrière cette porte, de la lumière, et aussi d'autres portes, qui demeureront inaccessibles.

²⁶¹ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison*, op. cit., p. 232.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Paul Valéry, *Inspirations méditerranéennes* (1933), extrait, *Œuvres I*, « Bibliothèque de la Pléiade », p.1088-1089.

²⁶⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 487.

Mourir et renaître

Conclusion

Il nous faut maintenant juger de l'œuvre sur sa fin. Puisque c'est en refusant de conduire son autocritique que la dialectique hégélienne, en dernière instance, échoue, puisque, au terme d'un long processus dirigé par la négation, elle atteint la Vérité, il nous faut déterminer si, oui ou non, le roman d'Hubert Aquin *assume la non-vérité*. Ceci mettra fin à mon interprétation de *Neige noire*. Non que je veuille « arrêter le sens²⁶⁵ » du texte aquinien, lui prêter une signification ultime, « déchiffrer²⁶⁶ » son code, découvrir, sous ce code, l'intention d'un auteur pervers, trouvaille par laquelle le texte se trouverait facilement « "expliqué"²⁶⁷ ». C'est seulement que, comme l'écrit Adorno, « on arrive difficilement à tirer la ligne de démarcation [entre la dialectique hégélienne et la dialectique négative], au moyen de distinctions singulières mais c'est plutôt par l'intention : savoir si la conscience, théoriquement et dans sa conséquence pratique, affirme et désire renforcer l'identité comme quelque chose de dernier, d'absolu, ou si elle l'éprouve comme l'universel appareil de contrainte dont elle a finalement besoin pour se dégager de la contrainte universelle²⁶⁸ ». Ou, plus précisément, vu l'inévitable contrainte d'identité à laquelle le penser est soumis — *penser signifie identifier* —, il s'agit « de savoir si un penser, fermé de par la nécessité de la forme à laquelle ne peut échapper aucun penser, se structure dans son principe pour nier la prétention de la philosophie traditionnelle à une structure fermée — ou si ce penser exige expressément de lui-même cette forme

²⁶⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, tome III, 1968-1971, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 44.

²⁶⁶ *Ibid.* L'auteur souligne.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du collège de philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 182.

de la fermeture, faisant de lui-même, intentionnellement quelque chose de premier²⁶⁹ ». Vers quoi se dirige le texte aquinien ? Que désire-t-il ?

Si le dernier roman d'Aquin ne cesse de dire l'échec, il laisse également entendre la plainte douloureuse qui résulte, pour la conscience, de cet échec, de cette insuffisance obligée. Cette plainte, si elle n'est peut-être pas un regret — et si elle est regret, elle est regret de ce qui n'arrive pas —, n'est pas non plus un cri de révolte. N'en pouvant plus de sa propre noirceur, *Neige noire* cherche refuge en Dieu. La mélancolie n'arrive plus à s'extraire d'elle-même, sauf dans une brève exaltation mystique ; elle ne trouve plus dans la critique d'elle-même, dans son examen, l'énergie nécessaire pour comprendre le présent et pour s'acheminer vers un avenir incertain. *Neige noire*, cette œuvre fragmentaire, brisée, cherche, en dernière instance, la réunion de ses parties en un tout harmonieux. Les parties « ne sont des parties que dans leur relation identique les-unes-avec-les-autres, c'est-à-dire dans la mesure où, prises-ensemble, elles constituent le tout²⁷⁰ », écrit Hegel, alors qu'Adorno affirme que le tout ainsi formé est un faux tout, tour de force de la raison identificatrice, tour de magie qui réussit à illusionner la magicienne elle-même. Je n'affirme pas que le roman d'Aquin, du point de vue de la dialectique négative, échoue, puisqu'Aquin, ne connaissant pas la théorie d'Adorno, n'avait nullement l'intention de satisfaire à ses exigences et d'offrir une transcription, dans une œuvre littéraire, de ses préceptes ; de plus je ne prétends pas éclaircir les intentions d'Aquin et juger, en fonction de ces intentions, de la réussite ou de l'échec de l'œuvre et de l'auteur. Seulement, en regard des principes de la dialectique négative, la fin de *Neige noire* est bien une fin, elle donne un sens ultime à l'œuvre, elle est incapable

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des Sciences Philosophiques en abrégé*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac sur le texte établi par Friedhelm Nicolin et Otto Pöggeler, Paris, Gallimard, 1970, p. 173.

de se résoudre à *refuser Dieu et ses hypostases* : il n'y a pas de lien entre elle et la fin, qui n'est jamais une fin, de la dialectique négative.

Qu'on relise les dernières lignes du roman :

Que la vie plénifiante qui a tissé ces fibrilles, ces rubans arciformes, ces ailes blanches de l'âme, continue éternellement vers le point oméga que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation. Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité. Éva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées²⁷¹.

Éva et Linda ont rejoint Dieu : « Éva embrasse Dieu lui-même²⁷² ». La même certitude habite le narrateur, ce « je » qui s'affirme soudainement ; la même ferveur emporte le lecteur, qui « est déjà rendu trop loin en lui-même pour ne pas se laisser envahir, comme Éva, par ce baiser final qui est infini²⁷³ ». La fin atteinte passe nécessairement par la maîtrise du temps, par son « inévitable spatialisation » que critique le narrateur de *Neige noire*, tentative absurde de l'abolir pour parvenir à l'identité dans un monde essentiellement changeant, d'ignorer l'éphémère parce qu'il est un obstacle pour toute conscience qui aspire à l'immuabilité. « Le temps me dévore », écrit le narrateur à la fin du roman, mais c'est aussi lui qui en prend possession, qui croit en prendre possession, qui s'approprie les parenthèses sur le temps, ses fluctuations, pour en tirer ses histoires, sa *semence d'éternité*, pour les rassembler en un seul présent *épaissi*, extensible et malléable comme la matière. Le temps acquiert un *sens*, il est construit comme un espace habitable. Mais ce que la fin du roman dévoile comme sens n'est pas une vérité, encore moins la vérité, car la vérité, écrit Adorno, exige « que l'on y prenne part en tant que sujet actif », c'est-à-dire qu'on puisse « entendre les propositions qui sont vraies mais [qu']on ne

²⁷¹ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, BQ, 1997 [1974], p. 278.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

découvre leur vérité que si l'on pense pendant qu'elles sont prononcées et qu'ensuite on continue à penser²⁷⁴ » : la vérité n'est pas habitable, elle se pose, flottante, indécise, dans un espace sans lieu réel, quelque part entre le sujet et son autre, entre celui qui dit et celui qui écoute, entre celui qui l'énonce, lequel, pour autant, ne la détient pas, et celui qui, courant toujours derrière elle comme il court après le temps qui s'enfuit, tente de la recevoir. Si la vérité est insaisissable, c'est parce qu'elle est temporelle, historique ; elle est propre à un lieu et à un moment, lequel s'évanouit aussi rapidement que l'instant ; elle s'inscrit dans une époque, dont elle garde les éléments comme ceux d'un passé auquel elle appartient et qui lui appartient. La vérité qui illumine le narrateur aquinien à la fin de *Neige noire* n'est pas valable car elle veut faire abstraction du passé et de l'avenir pour briller, seule, intouchable, dans un présent prolongé, qui n'est pas vraiment un présent, puisqu'il est éternel et qu'il ne s'inscrit entre aucun passé et aucun avenir. Une écriture fragmentaire, hermétique, pour laquelle la contradiction n'est pas une erreur, une écriture telle que la pratique Adorno dans *Dialectique négative* ou dans *Minima moralia* rend bien le caractère éphémère de la vérité, elle crée non pas une signification, mais plusieurs sens, ce qui ne réduit pas la littérature ou la philosophie au relativisme, car les significations ainsi développées, si elles sont variables, ne sont pas indifférentes, toujours déterminées par l'interprétation d'un lecteur, totalités partielles, toujours mouvantes parce qu'elles s'ancrent dans le concret et se soumettent ainsi aux possibles objections et réfutations d'interprétations futures et différentes. Pour Adorno la connaissance est interprétation, dialogue, échange. C'est dire qu'elle est affaire d'éclaircissements et non de Lumières. Cet idéal de l'interprétation infinie est celui de la dialectique négative, de l'essai, de l'art surtout et, pour Adorno, en ce qui a trait à l'art

²⁷⁴ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 267.

romanesque, du roman moderne particulièrement, du roman déroutant, du roman qui dit davantage et mieux parce qu'il dit tout et qu'il ne dit rien — « un espace ouvert, sans fin, béant, un espace sans contenu réel ni réconciliation²⁷⁵ ».

La perte d'ancrage dans un monde dispersé se traduit dans une littérature qui semble désorientée — ainsi Ulrich, personnage de Musil, qui a perdu « le sens de cette narration primitive²⁷⁶ » qui alignait les événements les uns à la suite des autres dans l'histoire des individus selon une apparente et rassurante nécessité, qui ne retrouve plus, maintenant, le fil de cette narration, lequel s'est mêlé à d'autres. « [Un] texte, écrit Roland Barthes, est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation²⁷⁷ ». On peut reconnaître dans cette description de la littérature moderne²⁷⁸ la démarche aquinienne, qui parodie les genres et les discours, les critique, et se réclame, surtout, d'une culture internationale et diversifiée, laquelle s'engage au-delà d'une identité nationale. C'est une autre réflexion que conduit, selon Adorno, cette nouvelle narration :

La nouvelle réflexion est une prise de position contre le mensonge de la représentation, c'est-à-dire en réalité contre le narrateur lui-même, qui cherche à corriger son intervention inévitable en devenant le commentateur suprêmement lucide des événements. Il est dans l'esprit propre de cette réflexion de porter atteinte à la forme. [...] dans l'attitude ironique, l'auteur reprend ce qu'il a exposé et se débarrasse ainsi de la prétention de créer du réel, à laquelle aucune parole, même la sienne, ne peut pourtant échapper ; [...] il restitue à l'œuvre d'art ce caractère de plaisanterie suprême qu'elle avait avant de présenter par trop uniment le paraître comme du vrai, avec la naïveté de la fausse naïveté²⁷⁹.

²⁷⁵ Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx » dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 601.

²⁷⁶ J'emprunte cette référence au roman de Musil, *L'homme sans qualités*, à Wladimir Kryszynski, « Fragments et fragmentations dans la négativité de Th. Adorno », à paraître.

²⁷⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁸ Bien que Barthes, dans son essai, ne fasse pas toujours référence à des œuvres dites modernes, sa conception de la littérature, elle, en défendant la mort de l'auteur, tient compte de certaines tendances dans lesquelles la littérature, depuis le XIX^e siècle, s'est engagée et s'élabore à la lumière de nouvelles formes d'écriture, de nouveaux courants.

²⁷⁹ Theodor W. Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 41.

En d'autres termes, c'est la mort de l'auteur qui s'opère ici, plus précisément de la figure de l'Auteur-Dieu, née, selon Barthes, d'une conception de la littérature qui considère cette dernière comme une « messagère », dans la mesure où à travers elle un sens doit être transmis. Position, Adorno l'a écrit, naïve. Pour Barthes, le seul qui comprend tout, en littérature, c'est le lecteur :

[Le] lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit²⁸⁰.

Aquin, qui reprend, dans un de ses derniers essais, les idées de Barthes, affirmant qu'« [une] écriture totale est celle qui est toute entière tournée vers la possible lecture qui en sera faite par le destinataire²⁸¹ », entretient une relation pour le moins ambiguë avec son lecteur, car s'il reconnaît son importance, il n'en cherche pas moins, de son propre aveu, à le dérouter, à le manipuler ; s'il désire, par l'entremise de la littérature, l'union avec son lecteur, celle-ci prend parfois des allures de viol. Les innovations formelles d'Aquin laissent autant la place au lecteur qu'elles la lui dérobent. C'est presque un combat, qui se déroulerait entre l'auteur et son lecteur, deux frères guerriers, engagés dans une lutte à finir : « les deux guerriers, tendus l'un vers l'autre en des postures complémentaires, sont immobilisés par une sorte d'étreinte cruelle, duel à mort²⁸² ». Le temps de la lecture. L'espace de l'interprétation. Il est vaste, cet espace, mais, avec *Neige noire*, il se rétrécit, le combat prend fin dans la paix du Christ, ce qui est peut-être plus déplorable que s'il s'était éteint dans un bain de sang. La dialectique négative est avant tout œuvre de

²⁸⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 45.

²⁸¹ Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) », dans *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1977, p. 263.

²⁸² Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, BQ, 1995 [1965], p. 121.

résistance dans une société où les masses, aveugles, déambulent dans un présent gélatineux, avec pour seule perspective les événements du jour d'avant et ceux du jour d'après, guidées par quelque figure d'autorité, ersatz d'absolu qui martèle dans les crânes qui résonnent sous les coups les règles et les conventions d'un monde quadrillé, brutalement organisé, en surface. La philosophie, écrit Adorno, « est affaire de dégoût plutôt que de goût. [...] [elle] peut être pratiquée uniquement par celui qui a ressenti un dégoût envers ce que tout le monde pense et dit²⁸³ ». La paix, tant que le monde demeure ce qu'il est, est une illusion de plus à détruire ; le sujet se place dans l'expectative d'un bonheur possible, mais non nécessaire. Prochain épisode indéterminé : « j'ai confiance aveuglément, même si je ne connais rien du chapitre suivant, mais rien, sinon qu'il m'attend et qu'il m'emportera dans un tourbillon. Tous les mots de la suite me prendront à la gorge ; l'antique sérénité de notre langue éclatera sous le choc du récit. Oui, l'invariance de ce qui se raconte subira la terreur impie ; des sigles révolutionnaires seront peints au fusil à longueur de pages²⁸⁴ », écrit le narrateur de ce roman paradoxal où figure ostensiblement le mot « F I N » à la dernière page, mais qui a pour titre *Prochain épisode*. Il ne s'agit pas, à la fin de ce premier roman, d'atteindre une synthèse impossible. Comme le souligne Jean-François Hamel, « la résorption de la totalité du roman en une pure énonciation est précisément à l'image de ce rien de temps²⁸⁵ » qui reconnaît la contingence du temps présent ; le narrateur aquinien, ici, ne cherche pas à se cacher le caractère éphémère du temps et à se hausser au-delà du fortuit.

La réconciliation s'opère à la fin de *Neige noire*, sur cette scène où *la pièce*

²⁸³ Voir l'article de Krysinski déjà cité, où l'auteur reprend cette assertion d'Adorno et renvoie le lecteur à l'édition originale allemande de l'ouvrage : Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie*, Band 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973, p. 132.

²⁸⁴ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 165-166.

²⁸⁵ Jean-François Hamel, « À la recherche du temps présent. Répétition de l'histoire et mémoire du présent dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin », dans *Revenances de l'histoire : poétiques de la répétition et narrativité moderne*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2002, p. 197.

qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées : entre Éva et Linda, entre le passé et le présent, entre la mort de Sylvie, celle de Fortinbras, et l'amour d'Éva et de Linda, entre l'auteur et le lecteur, dans ce « baiser final » donné par Dieu lui-même à Éva et dont Patricia Smart dit qu'il est « donné au lecteur de ce livre sacré²⁸⁶ ». Réconciliation usurpée et fausse. Elle a cette apparence d'identité, de synthèse qui, dans la dialectique hégélienne, parvient à réunir le sujet et l'objet dans un tout harmonieux, pour la simple raison que, chez Hegel, tout objet est déjà un peu sujet. Il y a certainement, à la fin de *Neige noire*, triomphe du narrateur sur le lecteur ; c'est l'affirmation d'un sujet qui a lieu ici, avec cette naissance d'un « je » dans *le Christ de la Révélation*, d'un « je » qui se veut universel, affirmation qui se fait au détriment de la singularité de cet autre qu'est le lecteur. Celui-ci n'est plus, comme dans le reste du roman, interpellé, mis au défi, mais dominé par ce « je » tout-puissant, ce que laissaient par ailleurs présager ces passages où le narrateur semblait vouloir dicter au lecteur ses actes, ses réflexions, en dirigeant sa lecture. *Mourir en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation* : il ne s'agit pas, ici, comme le prescrit Roland Barthes, de laisser mourir l'auteur pour que soit restituée au lecteur son importance ; il ne s'agit pas, non plus, d'un exemple suffisant d'autodestruction de la raison, car si le sujet meurt, ce n'est pas pour, dans la reconnaissance de l'autre, le laisser être, mais pour trouver paresseusement le repos dans le mirage de la grâce divine, pour ne pas se mesurer sans retenue à ce qui lui est extérieur.

Avec *Obombre*, Aquin a eu l'ambition du « projet artistique total²⁸⁷ », d'une « création continue », projet qui rejoignait la volonté mystique affirmée par le

²⁸⁶ Patricia Smart, « *Neige noire*, Hamlet et la coïncidence des contraires », dans *Études françaises*, II, 2, mai 1975, p. 159.

²⁸⁷ Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I, Profession : écrivain*, Montréal, BQ, 1995, p. 362. Ces déclarations d'Aquin se trouvent dans les notes relatives au projet de roman *Obombre*.

narrateur de *Neige noire* de ne faire qu'un avec Dieu et avec sa création, projet démesuré et impossible²⁸⁸. *Ad nauseam*, les quelques pages d'*Obombre* répètent l'impuissance. « Je me disloque, je n'en finis plus de me prolonger dans toutes les rues de Chicago et de fuir, mais qui ? » « Je m'éventre sur la page sans espoir d'y étaler cette matière vivace que j'ai si longtemps portée et qui m'a fui. » « Le livre que j'avais projeté s'égrène déjà au passé simple et file entre les doigts inertes de ma main gauche. » « [L]a conscience produit sa propre réverbération et moi, pris de vertige, je perçois que l'incertitude qui me détruit est la modalité prévalente de mon incarnation²⁸⁹ ». On a l'impression, lisant ces pages, qu'elles ne sont pas les premières d'un roman destiné à être publié, mais qu'elles composent le journal intime d'un écrivain en proie au désespoir et à l'angoisse parce qu'il ne sait plus comment écrire le roman dont il avait échafaudé le plan, paralysé par la vision de son corps vieillissant, qui commence déjà à se décomposer, effrayé par la mort qui pourrait le surprendre à un moment qu'il n'aurait pas choisi, le laissant avec le sentiment amer d'une vie inaccomplie, d'une œuvre inachevée. Par ailleurs, Aquin²⁹⁰, dans ces quelques pages, désacralise la figure de l'auteur : « [tous] les artifices de l'intrigue ne feront jamais oublier au lecteur que derrière cet écran de décombres se cache une pauvre loque qui se prend pour Dieu²⁹¹ » et laisse la place au lecteur : « [c'est] toi qui vis, lecteur, et non pas moi, non plus moi !²⁹² ». Il affirme également que rien n'est nécessaire, l'amour « pas plus que le Nil, pas plus que le

²⁸⁸ D'où peut-être le suicide d'un homme seul devant un Dieu sourd à ses angoisses, douloureusement inaccessible, d'un homme qui dans sa révolte avait critiqué et rejeté les autres hommes, lesquels le rappelaient à sa propre médiocrité, mais dont il n'a pas su tirer le meilleur parti.

²⁸⁹ Je réfère le lecteur aux quelques pages d'*Obombre*, publiées dans Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I, Profession : écrivain, op. cit.*, pp. 337-345. Il y trouvera nombre d'exemples semblables.

²⁹⁰ Si je parle d'Aquin, ici, et non du narrateur, c'est intentionnellement, car, premièrement, nous ne pouvons dire de cette œuvre inachevée qu'elle est un roman, ni même qu'elle était destinée à en devenir un, et, deuxièmement, ce que nous pouvons en dire ne peut qu'être tiré de ces quelques pages et des notes d'Aquin sur ce projet de roman : si l'on s'aventure au-delà, vers ce qu'*aurait* pu être *Obombre*, l'on émet que des suppositions.

²⁹¹ Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I, Profession : écrivain, op. cit.*, p. 338.

²⁹² *Ibidem*.

multiple résolu, pas plus que la mort, non, pas plus que l'irréversible et sollicitante mort !²⁹³ » Aquin, encore une fois, par l'entremise de ce narrateur qui n'en est pas devenu un, dit la contingence, mais, comme dans *Neige noire*, ne l'accepte pas, n'assume pas l'échec, la faiblesse, l'impuissance en tant que moteurs d'une connaissance autre, nouvelle qui, détruisant ce qui est erroné, se porte vers l'édifice suivant, fragile lui aussi. L'exergue à *Obombre*, « le commencement n'est le commencement qu'à la fin », renvoie, avec le nom de Schelling, à une philosophie de l'absolu et de l'identité, à la fusion de l'esprit et de la nature, et, par la tradition philosophique de l'idéalisme allemand, à Hegel, dont le système de la connaissance, circulaire, selon lequel la dernière étape de la connaissance, le Savoir Absolu, vient rejoindre la première, l'intuitive certitude sensible, fait écho à la sentence de Schelling. Contrairement à l'exergue de *Neige noire*, qui inscrit ce texte sous le signe du doute kierkegaardien et de la contradiction irrésolue (acceptée telle, sauf à la toute fin du roman), la citation de Schelling revendique pour l'œuvre la forme parfaite du cercle, de la boucle bouclée ; dans sa « création continue », l'œuvre devrait être autosuffisante, une espèce de Dieu absolument autonome. C'est dire que le lecteur a perdu de son importance, de sa particularité, car il est pris, lui aussi, dans ce concept général, englobant, qui est peut-être Dieu.

Aquin, à la fin de sa vie, affirme avoir trouvé Dieu, découverte bouleversante et déterminante, avoir compris l'amour mystique pour Dieu et s'être laissé transformer par lui. Dans son dernier essai publié, le moi mystique prend le pas sur le moi social, collectif et historique :

Ce que je voulais te dire, en fin de compte, Michèle, c'est que l'histoire individuelle est indissociable de l'aventure cosmique et que le sens mystique se glisse précisément à la charnière du moi et du collectif... Les mutations de la perception qu'on peut attribuer à l'imprégnation du moi par le collectif ne

²⁹³ *Ibid.*, p. 342-343.

sont rien à comparer à la révolution opérée par la résurgence du mystique dans l'existence individuelle²⁹⁴.

La mystique a une valeur positive. Elle est indéniablement négative par rapport à une certaine pratique dogmatique du religieux, qui se réclame de la loi et des textes bibliques comme la philosophie se réclame de la raison, par rapport à une religion institutionnalisée qui, elle aussi, fait appel aux règles de la logique pour prouver l'existence de Dieu, pour apporter un fondement rationnel à des textes allégoriques, pour enlever à la religion sa dimension intuitive et passionnelle par laquelle elle donne prise aux attaques du scepticisme, par laquelle s'immisce le doute. Mais il y a, au cœur de la mystique, l'idée d'une fusion avec Dieu qui offre des ressemblances évidentes avec la philosophie de l'identité et, même si les méthodes pour parvenir à l'union, avec Dieu ou avec le réel, différent, elles poursuivent le même but et partent des mêmes présupposés : soit que le monde doit obligatoirement se réduire à l'Un et que cet Un est parfait et inaltérable. Même si elle reconnaît l'étrangeté irréductible de Dieu, même si elle s'offre pour atteindre son idéal des moyens autres que la raison positive et identifiante, des moyens plus pulsionnels, l'oraison, l'écriture, les douleurs corporelles, la mystique n'en fixe pas moins l'objet de son désir dans une figure connue et, pour elle, certaine, à l'abri de toute critique. La différence entre la dialectique négative et la mystique, conçue comme une théologie négative, réside dans le dicible et l'indicible de l'utopie. Pour Adorno, en désaccord avec Benjamin sur l'idée de l'utopie, qui pour ce dernier doit prendre corps dans une éventuelle rédemption et réaliser une convergence entre « mysticisme et *Aufklärung*²⁹⁵ », l'utopie est irréprésentable, ou, si elle doit être représentée, ce n'est jamais que par

²⁹⁴ Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal », *Blocs erratiques*, op. cit., p. 271.

²⁹⁵ Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Francfort, Suhrkamp, 1955, p. 301. Cette citation est tirée de Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Éditions Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1983, p. 200.

des morceaux de réel : « [le] dicible de l'utopie, c'est la marche des fragments du réel vers une finalité invisible²⁹⁶. » D'où l'importance accordée, parmi tous les arts, à la musique, non figurative, qui ne prétend prendre possession ni du temps ni de l'espace ; la musique ne fige pas le temps, elle court avec lui. Elle ne peut jamais être appréhendée dans sa totalité, elle est, comme l'instant, un obstacle à l'immuabilité — l'éphémère est l'outil critique essentiel contre les prétentions idéalistes à la totalité. L'unité de la musique s'organise, dans l'entendement de celui qui l'écoute, selon un modèle constellaire, benjaminien, les bribes de musique qui s'imprègnent dans la mémoire ne formant pas une structure logique et progressive, mais bien désordonnée, lâche et toujours changeante. Ce qu'elle révèle est aussi obscur que fragmentaire ; là où tout est mensonge, là où le sens des mots peut à tout moment être dévié pour servir des intérêts particuliers, la musique — au moins celle qui n'est pas populaire ou propagandiste — ne cherche pas à transmettre un message ; elle ne le peut pas, et cela tient avant tout à sa qualité temporelle : la fin, la *boucle bouclée*, ne lui appartient pas, et si une mélodie se termine, elle ne prend pas pour autant une forme finie, droite ou cercle, selon les conceptions de l'œuvre artistique et du temps, mais demeure brisée. Le narrateur de *Neige noire* prononce une fois l'éloge de la musique, qui doit « remplace[r] l'irreprésentable », se substituer à l'image qui n'arrive pas à exprimer « le mal d'être sur l'écorce impénétrable du réel²⁹⁷ ». Mais c'est toujours avec l'aide d'une image, un « gros plan de Sylvie désespérée²⁹⁸ », que la musique réussit le mieux à communiquer son message : elle ne règne jamais seule, elle accompagne toujours l'image, dont elle vient compléter la charge émotive et significative, comme la musique triste d'un film qui emporte le spectateur dans un défilement d'images gonflées de mélancolie. Le

²⁹⁶ Wladimir Kryszynski, « Fragments et fragmentations dans la négativité de Th. Adorno », à paraître.

²⁹⁷ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 204.

²⁹⁸ *Ibidem*.

message qu'elle laisse est, pour Aquin, trop fugace, lui qui cherche dans les latitudes nordiques un éternel présent, une lumière constante.

Même s'il accueille l'autre en lui, le mystique est celui qui, parmi les hommes, reste seul. Le discours du mystique semble insensé, comme le soulignait Michel de Certeau, sa parole est étrangère. Mais son sens, cette parole le trouve en Dieu. Sens et non-sens de la mystique. Celui qui a rejoint Dieu n'a plus besoin des autres hommes. Impossible toutefois de dire que le sens de la mystique s'arrête en Dieu : celle-ci n'est-elle pas, en effet, une quête vers l'inatteignable ? Le mystique est condamné à ne jamais approcher son objet de désir, à moins que ce ne soit, comme le prescrivait Saint Bonaventure, hors de la doctrine, hors de l'entendement, hors des hommes. Sauf que le terme, je le répète, est fixé (même vaguement, même mal déterminé, car le mystique sait qu'il ne peut pas représenter Dieu) et ainsi considéré comme possible. Pour Adorno, le véritable infini réside, non hors de l'entendement, mais dans l'entendement, dans « le décompte [interminable] des tâches présentes à accomplir²⁹⁹ », dans l'autocritique incessante de la raison, dans la dénonciation sans relâche de l'injustice, dans la destruction ininterrompue des idéaux et de réconciliations feintes. Pour reprendre les propos d'Adorno cités plus haut, la mystique « désire renforcer l'identité [Dieu] comme quelque chose de dernier, d'absolu » ; elle ne cherche nullement à l'éprouver comme « l'universel appareil de contrainte dont elle a finalement besoin pour se dégager de la contrainte universelle », elle veut au contraire se plonger dans cet universel qu'est Dieu, lequel, par ailleurs, ne lui est en aucune façon contraignant. Je pourrais citer en entier les dernières pages de *Neige noire* : il n'y est question que de feu, d'amour, de vie, de mort, du Verbe, de l'invraisemblance ; ce sont les mots de Saint Bonaventure qui

²⁹⁹ Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, op. cit., p. 200.

font délirer cette finale, non ceux d'Adorno. Le narrateur aquinien, parce qu'il affirme avoir trouvé Dieu, n'a plus le souci de donner un sens à son écriture, de l'orienter vers l'éventuelle réception d'un lecteur. Bien plus, le lecteur est pris avec lui dans ce tourbillon divin ; son altérité disparaît, par le miracle de l'union avec Dieu. Le lecteur évacué, c'est l'entreprise littéraire qui prend fin. Le texte aquinien, dans *Neige noire* et, pour ce qu'il est possible d'en dire, dans *Obombre*, « exige expressément de lui-même cette forme de la fermeture », il n'a plus cette structure ouverte qui lui permettait, comme dans *Prochain épisode*, de *nier sa prétention à une structure fermée*, à un sens unique. La pensée aquinienne ne parvient plus à l'autocritique, elle n'assume pas sa non-vérité, elle ne fait que montrer la contradiction inhérente au réel, sans se contredire elle-même, et c'est pourquoi elle aboutit à l'idéalisme : le constat de négativité qu'elle pose n'est pas critiqué, analysé, mais accepté pour mieux le fuir, pour mieux l'oublier dans un dépassement illusoire. Le jeu a pris fin, Aquin se prend au sérieux. Il a, en fin de compte, *la prétention de créer du réel* ; c'est l'autorité du créateur contre la dureté de la matière qu'il manipule, c'est la force de l'artiste aristotélicien, et c'est l'autorité du penseur, qui élabore une méthode qui conceptualise tout le réel, qui façonne le concret comme le sculpteur façonne la glaise, pour lui donner une forme. Mais Aquin n'a pas l'autorité d'un démiurge, et je ne crois pas qu'il y prétende : il laisse ce soin à Dieu. La mystique de *Neige noire*, d'*Obombre* et des derniers essais ferme l'espace de l'interprétation pour ouvrir celui de la foi, d'une foi qui, comme chez le mystique, prend l'allure d'un amour quasi charnel pour Dieu, d'un amour qui connaît à la fois la grâce et la douleur, mais qui n'offre aucun refuge à l'incertitude.

Bibliographie

Œuvres de Hubert Aquin

Corpus primaire

AQUIN, Hubert, *Neige Noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, BQ, 1997 [1974].

Corpus secondaire

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, BQ, 1995 [1965].

AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet Paterson et Marilyn Randall, Montréal, BQ, 1993 [1968].

AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, BQ, 1993 [1969].

AQUIN, Hubert, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, BQ, 1995 [1971].

AQUIN, Hubert, *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1977.

AQUIN, Hubert, « Obombre », dans *Mélanges littéraires I, Profession : écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy, Montréal, BQ, 1995.

Corpus théorique

Theodor W. Adorno

ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

ADORNO, Theodor W., *Modèles critiques : Interventions ; Répliques*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Critique de la politique Payot », 1984.

ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1966].

ADORNO, Theodor W., *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003.

ADORNO, Theodor W., *Trois études sur Hegel*, traduit de l'allemand par le séminaire de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Critique de la politique Payot », 2003.

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984.

ADORNO, Theodor W., *Mots de l'étranger et autres essais : Notes sur la littérature II*, traduction et notes par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2004.

G.W.F. Hegel

G.W.F. Hegel, *Encyclopédie des Sciences Philosophiques en abrégé*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac sur le texte établi par Friedhelm Nicolin et Otto Pöggeler, Paris, Gallimard, 1970.

HEGEL, G.W.F., *Phénoménologie de l'esprit*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993.

HEGEL, G.W.F., *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques*, « Première partie, La science de la logique », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1987.

Karl Marx

MARX, Karl, « Critique du droit hégélien, *Manuscrits de 1842-1843* », dans *Écrits de jeunesse*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1994.

MARX, Karl, « Critique de l'économie politique, *Manuscrits de 1844* », dans *Écrits de jeunesse*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1994, pp.233-459.

ENGELS, Friedrich et MARX, Karl, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1973.

MARX, Karl, *Le Capital : critique de l'économie politique*, Livre I, Paris, Éditions sociales, 1977.

Corpus critique

Sur Adorno, Hegel et Marx

BERNSTEIN, J.M., « Negative Dialectic as Fate : Adorno and Hegel », dans *The Cambridge Companion to Adorno*, edited by Tom Huhn, Cambridge University Press, 2004, pp. 19-50.

BUCK-MORSS, Susan, « Marx Minus Proletariat : Theory as Praxis », dans *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York, The Free Press, 1977, pp. 24-42.

BUCK-MORSS, Susan, « A Logic of Desintegration : The Object », dans *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York, The Free Press, 1977, pp. 63-81.

FLEURY, Philippe, « Dialectique négative et hégélianisme », dans *La Pensée*, no. 293, 1993, pp. 101-114.

JARVIS, Simon, *Adorno, A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1998.

JARVIS, Simon, « Adorno, Marx, Materialism », dans *The Cambridge Companion to Adorno*, edited by Tom Huhn, Cambridge University Press, 2004, pp. 79-100.

JIMENEZ, Marc, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Éditions Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1983.

KRYSINSKI, Wladimir, « Fragments et fragmentations dans la négativité de Th. Adorno », à paraître.

MARCUSE, Herbert, *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale*, Paris, Minuit, 1968.

NARSKII, I.S., « Adorno's Negative Philosophy », dans *Soviet Studies in Philosophy New York*, N.Y., vol. 24, no. 1, 1985, pp. 3-45.

ROSE, Gillian, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, New York, Columbia University Press, 1978, pp. 43-77.

TERTULIAN, Nicolas, « Réflexions sur la "Dialectique négative" », dans *L'Homme et la Société Paris*, no.69-70, 1983, pp. 31-54.

Sur l'œuvre d'Hubert Aquin

BOUCHER, Yvon, « Aquin par Aquin », dans *Le Québec littéraire* 2, Montréal, Guérin, 1976, p. 129-149.

FERRON, Jacques, « Premier épisode », dans *Le Québec littéraire*, 2, 1976.

HAMEL, Jean-François, « À la recherche du temps présent. Répétition de l'histoire et mémoire du présent dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin », dans *Revenances de l'histoire : poétiques de la répétition et narrativité moderne*, Montréal, Université de Montréal, 2002, pp. 160-197.

HAMEL, Jean-François, « Hubert Aquin et la perspective des singes », dans *Contre-jour. Cahiers littéraires*, dossier « Politique et littérature », sous la direction de Martin Jalbert, no 8, décembre 2005, p. 103-118.

LAPIERRE, René, *L'imaginaire captif. Hubert Aquin*, Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose entière », 1981.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Du monument aux ruines : *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », dans *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008, pp. 135-225.

LIU, Marie-Odile, « Petite incursion du côté du baroque et du trans-discursif ou *L'Antiphonaire* : un baroque à vide », dans « Hubert Aquin : dix ans après », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol.57, no. 2, avril-juin 1987, pp. 69-77.

MELANÇON, Robert, « Le téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* », *Voix et images*, III, 2, décembre 1977, p. 244-265.

MOCQUAIS, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1985.

RICHARD, Robert, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990.

RICHARD, Robert, *L'émotion européenne : Dante, Sade, Aquin*, Montréal, Les Éditions Varia, coll. « Philosophie », 2004.

SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double. La Dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, PUM, coll. « Lignes québécoises », 1973.

SMART, Patricia, « *Neige Noire*, Hamlet et la coïncidence des contraires », dans *Études françaises*, II, 2, mai 1975, p. 151-160.

SMART, Patricia, « Un Cadavre sous les fondations de l'édifice : la violence faite à la femme dans le roman québécois contemporain », dans *Violence in the Canadian Novel since 1960/Violence dans le roman canadien depuis 1960*, sous la direction de Virginia Harger-Grinling et Terry Goldie, St-John's, Memorial University, 1981.

Divers

ARENDDT, Hannah, *La crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1972.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, tome III, 1968-1971, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996.

BATAILLE, Georges, *L'Abbé C*, dans *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1971.

BERNHARD, Thomas, *Emmanuel Kant*, texte français par Claude Porcell et Michel-François Demet, Paris, L'Arche, 1989.

BERNHARD, Thomas, *Maîtres anciens*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Acouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007.

CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

CIORAN, E.M., *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960.

COHEN, Leonard, *Beautiful Losers*, Toronto, New Canadian Library edition, 1991.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

FOUCAULT, Michel, « Nietzsche, Freud, Marx » dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, pp. 592-607.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966, pp. 7-81.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, traduit en français par I. Meyerson, Paris, PUF, 1926.

HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 2002.

KIERKEGAARD, Soren, *La Reprise*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

LAROSE, Jean, *La petite noirceur*, Montréal, Boréal, 1987.

LAROSE, Jean, *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, PUM, coll. « Champ libre », 2005.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1987.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Théâtre complet*, tome 2, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1950.

SHAKESPEARE, William, *La tempête, Théâtre complet*, tome 2, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1950.

VALÉRY, Paul, *Inspirations méditerranéennes* (1933), extrait, *Œuvres I*, « Bibliothèque de la Pléiade », p.1088-1089.