



www.comptoirlitteraire.com

présente

Hubert AQUIN

(Québec)

(1929-1977)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées,
ses romans, "*Prochain épisode*" et "*Neige noire*",
étant étudiés dans d'autres fichiers.**

Bonne lecture !

Né à Montréal le 24 octobre 1929, du mariage de Jean Aquin, vendeur puis gérant du rayon des sports dans le magasin Omer De Serres, et de Lucille Léger, il était leur deuxième fils, ayant été précédé par Roger et suivi par Richard (il allait se percevoir comme le mal-aimé de la famille, et prétendit avoir été un enfant bégayant à force de timidité). Il indiqua lui-même être «*issu d'un milieu de classe moyenne*». La famille demeurant rue Saint-André, «*près du parc Lafontaine*», il fit, de 1937 à 1944, ses études primaires à l'école Jean-Jacques-Olier. Ensuite, cet élève brillant fréquenta l'Externat Sainte-Croix, puis le Collège Sainte-Marie, où il suivit deux cours qui eurent une grande influence sur lui, l'un donné par le père jésuite Ernest Gagnon était «*Histoire de l'art et des civilisations*», l'autre, un cours de psychologie rationnelle, donné par le père dominicain Raymond-Marie Voyer qui proposait l'étude d'Aristote, de saint Augustin et de saint Thomas.

Il fit, à l'Université de Montréal, des études de philosophie thomiste, où, lecteur acharné, il commença à amasser cette vaste culture qui allait lui servir de tremplin, son époustouflante érudition. En 1948, il découvrit l'écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) qui allait exercer une forte influence sur lui. Le 13 décembre, il écrivit : «*L'art est mon affirmation authentique.*» En 1949, il commença à tenir son «*Journal*» où la conscience de soi était inséparable du savoir puisé dans les livres, dans les grandes œuvres occidentales : quantité d'essais du Bas-Empire romain, Dante, Paracelse, Goethe, Joyce, Faulkner, Nabokov, Borges, etc.. Et ces lectures diverses lui inspirèrent vite des projets d'écriture.

Usant de pseudonymes transparents, un peu fous : «*Husopôme Aquin*», «*Petit-hasard de feu Hubert*», «*Tétanos le Téméraire*», il fut le rédacteur en chef du journal étudiant «*Le quartier latin*». Il commença sa carrière journalistique en polémiquant avec «*Le haut-parleur*», qui défendait la liberté d'opinion mais était défini comme l'organe de «*la révolution stérile*» (octobre-novembre 1950). Il s'inquiéta à peine de la grève d'Asbestos (1949), et se montra imprégné d'un catholicisme ethnique défensif, proclamant : «*Mon idéal est sans repos. Le Christ aussi est sans repos pour moi : je ne puis m'accorder de répit avec lui.*» (21 mars 1950). Quand, le 1er novembre 1950, le pape Pie XII proclama le dogme de l'Assomption, il s'enthousiasma en parlant de la Vierge Marie : «*C'est Elle, la parfaite image de l'amour humain*». Il n'était pas donc pas gêné du tout par le climat culturel qui régnait au Québec sous Duplessis.

Auteur d'une thèse intitulée «*L'acquisition de la personnalité. Communauté et personnalité*», il fut licencié en philosophie en 1951. Puis, «*grâce à des bourses du gouvernement provincial*», il quitta «*sa philosophie et son pays*» pour s'inscrire à l'Institut d'études politiques de Paris, de 1951 à 1954, y commençant une thèse de doctorat, y découvrant l'engagement pour ou contre l'indépendance de l'Algérie, s'y liant aux penseurs de la décolonisation, voyant vite comment celle-ci pouvait se réaliser au Québec. Il fit aussi, à la Bibliothèque nationale, des recherches sur la pensée des Pères de l'Église, voulant en approfondir la connaissance, et tenter de résoudre les questions «*inquiétantes*» que lui posaient Ambroise de Milan, saint Jérôme et saint Augustin ! Il envoya quelques critiques littéraires au «*Quartier latin*», et, «*pour se faire un peu d'argent et rencontrer des gens intéressants*» («*Écrivain faute d'être banquier*»), il fit des interviews d'écrivains pour l'hebdomadaire «*L'autorité*». Pourtant, ce séjour fut qualifié dans «*Prochain épisode*» d'«*années d'hibernation*».

Dans son journal, en date du 18 février 1952, il cita «*Un beau ténébreux*» de Julien Gracq, et lança une sorte de prophétie : «*S'il y a jamais une littérature canadienne du nord, [...] elle devra redonner au français une nouvelle capacité de noirceur, et l'écho profond de nos bois.*» Nul n'allait mieux que lui exprimer, par la littérature, une telle «*capacité de noirceur*».

Cette année-là, il écrivit «*Le prophète*», une sorte de dialogue socratique qui semble beaucoup plus influencé par ses études de philosophie politique que par l'esthétique théâtrale, et qui est resté inédit, et :

‘Les rédempteurs’
(1952)

Nouvelle

Le peuple d'Édom est amené à se sacrifier pour expier une faute qu'il n'a pas commise.

Commentaire

Cette histoire de suicide collectif d'inspiration biblique est imprégnée de messianisme canadien-français. Les êtres humains sont présentés comme l'élément qui dégrade la création. Ils projettent de sauver le monde par leur sacrifice, de lui rendre sa perfection perdue, de le rediviniser, se transformant chacun en Christ rédempteur.

Hubert Aquin avoua : «*Je crains de ne jamais pouvoir écrire quoi que ce soit qui ne reprenne fatalement ‘Les rédempteurs’*. Prisonnier de ma propre histoire, cela me paraît inévitable. » (lettre à Louis-Georges Carrier du 24 juillet 1952)

La nouvelle, parue dans “Les écrits du Canada français” en 1959, n’attira pas l’attention.

Le 18 février 1953, Hubert Aquin écrivit dans son “*Journal*” : «*Rien ne me plaît tant au fond que la certitude de l’irréversible, que le désespoir rassurant de dire : ‘Tout est gâché, il aurait fallu, etc.’* » ;

En 1954, de retour à Montréal, après «*trois années de vague à l’âme et de jeunesse errante*», il entra, le 1er juillet, à Radio-Canada, étant de ces intellectuels qui y voyaient un instrument de culture populaire. Il y fut scénariste et réalisateur.

Dès cette année-là, il adapta sous forme téléthéâtrale “*Moïra*” de Julien Green, qui fut diffusé l’année suivante.

Il indiqua : «*J’ai réalisé certaines émissions génératrices de satisfaction (pour moi exclusivement !) : un Spécial Gérard de Nerval, un Spécial Paul Claudel, un Spécial Rimbaud, un Spécial Tagore, une série musicale avec Jean-Paul Jeannotte, sans compter les séries de Radio-Collège en littérature, en histoire et quelques émissions dramatiques*».

Il fit jouer :

‘La toile d’araignée’
(1954)

Pièce radiophonique en trois actes

Au premier acte, à la suite de la mort prématurée de M. Thibaut, sa fille, Michelle, interroge son frère, Roger, et sa mère, pour savoir comment cet événement a pu se produire. Elle leur fait avouer qu’ils lui ont administré une surdose de médicaments. Dans un monologue intérieur, elle se déclare amoureuse de son père. Au deuxième acte, dans un bar, Roger, quelques jours avant leur mariage, déclare à sa fiancée, Françoise, qu’il ne pourra pas remplir sa promesse, semble se désintégrer psychologiquement, et perdre tout contact avec la réalité, avant de s’enfuir. Au troisième acte, il est à la maison, où il aurait voulu se réfugier auprès de sa mère. Mais il se trouve face à Michelle, qui a chassé leur mère, et qui dénonce leur assassinat du père. Il avoue l’avoir commis, mais révèle qu’il a agi à l’instigation de la mère, qui, le dominant, l’ayant enfermé dans sa «*toile d’araignée*», l’avait obligé aussi à rompre ses fiançailles avec Françoise.

Commentaire

Par sa structure et sa thématique, la pièce appartient au théâtre tragique traditionnel, faisant d’ailleurs revivre le grand mythe d’Oedipe.

La pièce, réalisée par Louis-Georges Carrier, avec Robert Gadouas, Monique Miller et Andrée Lachapelle, fut diffusée à Radio-Canada le 20 juillet 1954. Puis elle fut représentée en 1983 au Théâtre de l'Eskabel, dans une mise en scène de Serge Rivest, avec Jacques Crête. Le texte allait figurer dans le recueil *"Blocs erratiques"* (1977).

En 1955, Hubert Aquin épousa Thérèse Larouche (qui allait lui donner deux fils : Philippe, né le 13 septembre 1958, et Stéphane, né le 28 décembre 1959). Ils habitaient au 582 de la rue Davaar, à Outremont, quartier huppé de Montréal.

Il fit jouer à Radio-Canada *"Passé antérieur"*.

En 1957, il s'inscrivit à une maîtrise en histoire à l'université de Montréal.

De 1959 à 1963, attiré par le cinéma qui est riche en possibilités nouvelles pour un écrivain, il fut réalisateur et producteur à l'Office National du Film. Il y réalisa : *"Le sport et les hommes"* (1959, film documentaire d'une heure qu'il voulut une phénoménologie du sport, et dont il demanda le commentaire à Roland Barthes), *"Le temps des amours"* (1961), *"À Saint-Henri le cinq septembre"* (1962). Il y produisit : *"L'exil en banlieue"* (1960), *"Les grandes religions"* (1960), *"Quatre enfants du monde"* (1960), *"Quatre instituteurs"* (1961), *"Le temps des amours"* (1961), *"Jour après jour"* (1962), *"Trois pays, trois grand-mères"* (1963), *"Trois pays, trois apprentis"* (1963), *"Jour de mariage"* (1963), *"L'homme vite"* (1963). Il écrivit les scénarios de *"La fin des étés"* (1964), de *"Faux-bond"* (1966).

Il avait aussi écrit :

"L'invention de la mort"

(écrit en 1959, publié posthume en 1991)

Roman de 152 pages

Le roman commence par ces mots de René Lallemand, le narrateur : *"Tout est fini"*. Ce journaliste ambitieux, âgé de vingt-neuf ans, boit du scotch au bar du Queen's, fait des entrevues avec des célébrités, rêve d'être nommé correspondant à Paris. Mais il est déçu parce c'est le pouvoir qui l'intéresse. Il ne cesse de se plaindre, et a décidé de se suicider. Excessivement obsessionnel, il décrit les raisons de son suicide : une dépression nerveuse, une carrière ratée, un collègue de travail pour lequel il éprouve une attirance, sa maîtresse plus âgée que lui et vieillissante, Madeleine Vallin, dans le lit de laquelle, croyant la dominer par le plaisir qu'il lui donne, il oublie ses échecs professionnels, ses humiliations d'enfance, son incurable culpabilité, son inaptitude essentielle à devenir autre, c'est-à-dire riche, fort et gagnant. Mais elle est mariée depuis douze ans, a trois enfants, tout un passé auquel il ne peut avoir accès, ce qui ne fait qu'exacerber sa jalousie. Abandonné à sa solitude par son départ temporaire, il sombre dans un état neurasthénique, propice aux réminiscences morbides. On le suit de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, de Montréal jusqu'au pont fatidique de Beauharnois par une route enneigée, où, avant de basculer dans l'eau tumultueuse, il prononce ces mots blasphématoires : *"Ceci est mon corps, ceci est mon sang"*.

Commentaire

Ce premier roman d'Hubert Aquin est un roman de mœurs dans le style le plus traditionnel, un roman dont l'adultère, la jalousie et le suicide tissent la trame dans le style le plus lassant et le plus plat, où est analysé, avec une volonté chirurgicale de lucidité, un mal de vivre fondamental, lancinant et tout-puissant. René Lallemand, qui porte le nom d'un des saints martyrs canadiens, que sa folie transporte au-delà de sa condition, est de toute évidence le double de l'auteur. Il croit en la puissance rédemptrice de l'amour, et l'intertexte religieux est dominant. Mais Madeleine n'a pas droit à la parole. Malgré ses maladresses, sa pauvreté romanesque, le roman, qu'Hubert Aquin envisageait de retravailler, à la fois reprenait tous les thèmes du roman canadien-français qui exploitait ces solutions finales que sont la fuite, la folie ou le suicide, et préfigurait, mais sans l'épuiser, tout ce qui allait

suivre, et dans son oeuvre et dans sa vie. Dans son journal, il se réjouissait d'avoir réussi une oeuvre. Mais ses qualités mêmes, l'excès et l'obsession, parurent des défauts aux yeux de l'éditeur Pierre Tisseyre qui l'aurait refusé (il refusa aussi "*L'avalée des avalés*" de Réjean Ducharme !) pour des raisons sans doute plus morales que littéraires : il appréhendait un scandale. Ce roman est resté inédit pendant plus de trente ans. Fallait-il qu'il le fût toujours? Oui, si tel était le désir de son auteur (bien que le désir de Kafka était de voir son oeuvre détruite !). Non, si on a de bonnes raisons de croire que l'écrivain aurait fini par consentir à sa publication. Comment savoir?

"Le choix des armes"
(1959)

Téléthéâtre

Daniel, un jeune homme, tombe amoureux de Colette, la femme de son patron, Monsieur Henry. Mais le projet d'évasion des amants est compromis par un incident fortuit. Contrarié, Daniel assassine Monsieur Henry.

Commentaire

C'est une histoire simple, dont l'esprit est proche du premier roman de l'écrivain. Elle a une saveur oedipienne, car Daniel voit en son patron une figure paternelle, et en Colette, celle d'une mère. Le téléthéâtre ne fut pas présenté en raison de la grève des réalisateurs de Radio-Canada.

En 1959, Hubert Aquin, marchant sur les traces de Joyce, tenta une adaptation de "*L'odyssée*".

En 1960, il fit jouer à la télévision :

- "*L'échange*" de Paul Claudel ;

- son propre texte (sous le pseudonyme de François Lemal) "***Dernier acte***" ;

- une courte télésérie de trois épisodes intitulée "***On ne meurt qu'une fois***", qu'il avait écrite en collaboration avec Gilles Sainte-Marie. Arthur Lemaire, un importateur de fruits et légumes, découvre de la drogue dans un régime de bananes. Un meurtre a aussi été commis. L'assassin et trafiquant, démasqué, veut le faire chanter. Un témoin pourrait tirer Arthur de ce mauvais pas, mais il refuse de parler.

Cette année-là, il commença à travailler à un projet de roman historique en forme de "*Journal inédit de Louis-Joseph Papineau*", le chef des Patriotes lors de la Rébellion de 1837-1838, dont la conduite hésitante fut finalement lamentable : il doit être «*défait*» ; «*il se croit la fin d'une race [...] il projette son absence d'avenir sur son peuple tout entier à qui il conteste tout avenir. Son geste individuel et solitaire se veut donc et devient celui de tout un peuple.*» Mais Hubert Aquin ne mena pas ce projet à bien.

De 1960 à 1964, il travailla à la Bourse de Montréal.

En août 1960, il élaborait un projet de circuit de course automobile dans les rues de Montréal, fonda, avec la collaboration de Norman Namerov et Jacques Duval (pilotes d'autos de course), le Grand prix de Montréal inc. Mais la ville de Montréal refusa le projet. Cependant, il ne se compta pas pour battu, et transposa le motif de la course automobile dans :

‘‘**Confession d'un héros**’’
(1961)

Dramatique radiophonique en un acte et huit scènes

Le narrateur, le jeune adolescent Charlemagne Lesage, se confesse : il vole des automobiles, et se livre la nuit, dans les rues de Montréal, à des courses effrénées qu'une «*courbe trop belle*» risque de transformer en catastrophe, mais qu'il définit comme un travail «*d'artiste*». Il sait qu'il transgresse, et il le professe, il en fait même une déclaration ostentatoire. Il dialogue avec deux personnages symboliques et antithétiques : Platon, le savant, le philosophe, le connaisseur, et Loulou, la femme, l'ignare, la non-initiée qui a une perception naïve et ne comprend pas le sens second de l'expérience de la course automobile. Dans sa quête de pouvoir, de sensations fortes et de risque continu de la mort, il exprime une admiration sans borne pour le champion de course automobile Fangio, affirme sa filiation et son adhésion mystique à ce dieu, toute la pulsion de vie et de mort qui l'habite, dans sa contradiction même. Il est alors soudain placé en pleine lumière de Floride, dans un espace totalement légal, le circuit de Sebring, haussé au sommet de la gloire avec cet homme qui risquait tout à chaque course où il résistait à la mort.

Commentaire

Ce texte n'était pas, comme on pourrait le croire, purement «alimentaire», mais s'inscrivait de plein droit dans la quête d'Hubert Aquin, pouvant même servir de balise à la compréhension des oeuvres ultérieures. Il portait en germe les principaux thèmes de son univers imaginaire, annonçait ‘‘*Prochain épisode*’’. Il confia : «*Ce qui me fascine dans la course, c'est un fantasme de mort que je trouve extraordinaire. [...] Le coureur [...] vit intensément [...] au bord de la mort*». Il voit en la vitesse un aphrodisiaque. Ce personnage d'adolescent montréalais des années soixante se trouve doté d'une éloquence et d'une culture assez peu vraisemblables : «*Je poursuis sans cesse un archétype d'escapade en auto, une forme platonicienne de vitesse que je ne réussis jamais à rattraper, mais que je chasse désespérément, comme une ombre, au volant de toutes mes autos*». Chez lui, à la «*haine*» du père impuissant s'oppose «*l'adoration*» vouée à Fangio, et qui entraîne cet élan lyrique : «*Toi, astre pur, tu rayonnais de toute ta vitesse.*» (scène VI). Le sujet de la pièce est subversif, car le jeune déviant, qui se définit comme héroïque à cause même de cette déviance qui le place en marge d'un ordre établi, excuse sa passion pour la vitesse et la performance de la course automobile, ne considère pas comme illégales ses violations, donne une «*confession*» qui ne suscite toutefois aucune contrition, aucun remords ni aucune forme de ferme propos.

À la radio, les scènes se déroulaient sur un fond sonore fait de musique ou de bruits d'autos de course.

La diffusion de ce radiothéâtre, le dimanche 21 mai 1961 à 19h00 au réseau de Radio-Canada, n'eut aucun écho dans la presse car, au début des années 60, la critique ne s'intéressait plus guère à la production radiophonique, son intérêt étant polarisé par la production télévisuelle.

Le texte ne fut publié que dans ‘‘*Blocs erratiques*’’ (1977).

Alors que, comme il l'indiqua : «*Avant 1960, je ne pensais pas le problème canadien-français. La position fédéraliste ne me plaisait pas mais rien de plus.*» (‘‘*Écrivain faute d'être banquier*’’), dès la formation du Rassemblement pour l'Indépendance nationale (R.I.N.), le 10 septembre 1960, Hubert Aquin en fut un militant actif.

Il publia :

“Le bonheur d’expression”

(1961)

Article

Hubert Aquin affirme : «*En assumant mon identité de Canadien français, je choisis le malheur ! Et je crois que, minoritaires et conquis, nous sommes profondément malheureux. [...] Le malheur dont je parle, le seul qui soit fécond, manifeste un choix profond : c'est une vocation et... un mode supérieur de connaissance...*» Mais, ailleurs, désespéré, il se plaint : «*Les Canadiens français semblent heureux*», car ce bonheur du peuple est indifférence aux grandes oeuvres tragiques qu'appelle tout malheur. En fait, ce bonheur lui paraît n'être que de la résignation. Il conclut : «*De notre faible productivité politique et artistique, je ne conclus pas que nous soyons un peuple heureux. Du moins je n'accepte pas ce bonheur.*»

Commentaire

Ainsi, Hubert Aquin semblait en pleine contradiction. En fait, il exprimait l'attitude de la bourgeoisie québécoise, le malheur étant circonscrit aux élites, qui se trouvent séparées du peuple. On se rend compte que le nationalisme québécois se résumait encore pour lui à un gémissement séculaire, un auto-apitoiement permanent, qu'il revendiquait avec force le malheur ontologique des Québécois. Il essaya d'en faire un élément de son art, un peu à la manière de Dostoïevski et de Nietzsche. On peut se demander si ce raisonnement ne l'a pas conduit dans une impasse.

“Qui mange du curé en meurt”

(1961)

Article

En dépit de précautions oratoires, Hubert Aquin s'érige en défenseur de l'Église catholique : «*Qu'on ne se méprenne pas sur ma pensée : je ne rêve pas ici d'une religion sans prêtre, sans rite et d'un dialogue avec Dieu hors de l'Église. Je crois que la vie ecclésiale n'est pas la première communion. Elle vient en second, avec son calendrier, sa liturgie et son clergé, parachever et exprimer l'expérience intérieure et personnelle de la religion, sans quoi toute pratique religieuse n'est que mensonge.*»

Commentaire

Hubert Aquin semblait oublier que le clergé du Québec était l'un des plus réactionnaires du monde.

En 1961, Hubert Aquin devint directeur de la revue “Liberté”, et allait le rester jusqu'en 1971.

Cette année-là, il fit jouer à la télévision “Yerma” de Federico Garcia Lorca.

Comme, depuis sa lecture de Ramuz, il était fasciné par la Suisse, il vint, le 16 octobre, s'y installer, à Leysin, avec sa femme et ses deux fils. Pourtant, ce jour-là, il écrivit dans son “Journal” : «*Tout sera bientôt à recommencer. Je suis né pour tout gâcher.*» ; et le 25 octobre 1961 : «*Je suis fait pour tout gâcher, je suis prédestiné au désastre comme les élus de Calvin au ciel.*»

Il publia dans “Liberté” :

“L'existence politique”
(numéro 21, janvier 1962)

Article

On y lit :

- «*Jusqu'à maintenant, hélas, le séparatisme allait de soi dans la catégorie de la droite ! Rien n'empêche l'indépendance de se réaliser dans un régime socialiste.*»
- «*Ma plus grande crainte, c'est que les Québécois se contentent d'une révolution dans les mots, c'est-à-dire qu'ils se contentent de changer de vocabulaire au lieu de faire la révolution.*»

Commentaire

On peut s'étonner de la première phrase qui, nonchalamment, transformait le nationalisme de droite en indépendance socialiste, Hubert Aquin semblant avoir repris la terminologie en vogue dans le Tiers-Monde afin de l'appliquer en Amérique du Nord, et, par là-même, réactualiser une thématique archaïque.

Au sujet de la seconde phrase, on peut penser que les Québécois ont effectivement changé d'identité en se renommant «Québécois», en renommant leurs institutions, en reformulant leur vocabulaire politique, tandis qu'au fond les structures fondamentales de la société au sens politique demeuraient inchangées.

“La fatigue culturelle du Canada français”
(numéro 23, mai 1962)

Article

Dans l'introduction, Hubert Aquin refuse de situer sa pensée dans le champ de validité du combat pour l'indépendance, revendique pour elle l'universalité : «*Je confère à l'acte de penser un certain pouvoir d'élucidation que nul conditionnement ne peut résumer.*» Il montre les effets débilissants du fédéralisme sur la psyché collective du Canada anglais et sur celle du Québec. Il définit les raisons de l'existence d'un nationalisme qui n'était pas nécessairement séparatiste, mais était l'expression du vouloir-vivre d'une culture qui se voulait globale. Il constatait l'impossibilité de réaliser cette aspiration à l'intérieur d'une confédération de dix provinces. Devant la résurgence cyclique du nationalisme canadien-français, le peuple majoritaire, malgré toute la bonne volonté qu'il peut avoir, en vient nécessairement à percevoir la minorité comme un obstacle au bon fonctionnement de la machine fédérale. Le minoritaire, pour sa part, «*ainsi accusé d'être un poids mort, assume de plus en plus douloureusement ce mauvais rôle. Invariablement fatigué, il devient fatigant.*» L'auteur reconnaît : «*Je suis moi-même cet homme “typique”, errant, exorbité, fatigué de mon identité atavique et condamné à elle.*» Frappé d'interdit à l'intérieur du système fédéral, le nationalisme devient pour le Canadien français une sorte de péché d'adolescence dont il essaiera de se disculper en accédant à la maturité, mais qu'il ne pourra abandonner qu'au prix d'une brisure intérieure. Il est «*un agent double*», qui «*refuse son centre de gravité, cherche désespérément ailleurs un centre et erre dans tous les labyrinthes qui s'offrent à lui. Ni chassé, ni persécuté, il distance pourtant sans cesse son pays dans un exotisme qui ne le comble jamais.*» - «*Le Canada français, culture agonisante et fatiguée, se trouve au degré zéro de la politique. Ceux qui ont réussi au Canada français, ce sont les a-nationaux, c'est-à-dire ceux qui “représentaient” le mieux ce peuple déréalisé, parcellisé et dépossédé par surcroît.*» - «*Les Canadiens français veulent simultanément céder à la fatigue culturelle et en triompher, ils prêchent dans un même sermon le renoncement et l'ambition, aspirent à la fois à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance*». Le premier pas vers le dépassement de cette ambiguïté serait pour lui «*d'assumer pleinement et douloureusement toute la difficulté de leur identité*».

Commentaire

Ce texte court mais touffu était la réponse d'Hubert Aquin au célèbre article anti-nationaliste de Pierre-Elliott Trudeau, *“La nouvelle trahison des clercs”*, qu'il avait fait paraître dans la revue *“Cité libre”*. Ainsi, deux pensées idéalistes s'affrontaient à coups de concepts. Hubert Aquin ne livrait pas un plaidoyer pour le grand soir de la souveraineté, mais, sur un ton posé qu'il allait abandonner dans ses essais ultérieurs, une réflexion dans le cadre de ce qu'on appelle à l'université la philosophie politique. Il emprunta à Aimé Césaire la notion de *«fatigue»*. Pour la première fois, se trouvait clairement explicité en termes politiques, dans cet article, le phénomène qu'on appelait presque complaisamment *«l'aliénation canadienne-française»*, et dont depuis longtemps on relevait les traces dans la littérature et la société canadiennes-françaises. *«L'ordre constitutionnel»* était remis en cause au nom de Teilhard de Chardin sous le signe duquel était placé cet essai de légitimation du nationalisme canadien-français. Était défendue la nécessité d'un nationalisme moderne fondé non pas sur l'identité ethnique, mais sur une communauté culturelle et linguistique qui ne se réduit d'ailleurs pas au seul Québec, mais englobe tout le Canada français. Tandis que le néonationalisme, associé à la nouvelle génération alors en plein essor, semblait porté par une énergie inépuisable et la confiance dans l'avenir, Hubert Aquin insista sur la nature profondément ambiguë de la culture canadienne-française qui ne cessait de revivre les mêmes déchirements.

Mais son réformisme social demeurait timoré, la question des besoins économiques du peuple québécois semblant lui échapper complètement, comme évidemment à Pierre-Elliott Trudeau. Au premier, l'unique finalité de l'indépendance est de faire du Québec un concept égal au concept Canada, et d'accéder ainsi à l'union planétaire dont parla Teilhard de Chardin.

Par cet article qui fut particulièrement remarqué, qui secoua le milieu intellectuel, Hubert Aquin s'imposa parmi les penseurs politiques québécois. Une génération d'intellectuels fit de cette réponse à Trudeau son bréviaire politique, y acquit une nouvelle conscience politique à l'effet libérateur, mit en branle une réflexion en profondeur sur le nationalisme. Pour Pierre Bourgault, *«C'est le plus beau texte qui n'a jamais été écrit sur le Québec.»*

En novembre 2006, il servit à une relance du débat public sur le nationalisme, à travers l'évènement *“Hubert Aquin, cinq questions aux nationalistes québécois”*, une semaine d'animation et de discussion autour des thèmes de sa réflexion.

En février 1962, dans un colloque organisé par le R.I.N., Hubert Aquin déclara : *«Pour tout dire, j'attache un certain prix aux sentiments que j'éprouve contre les Canadiens anglais, puisque ces sentiments sont à l'origine même de mes convictions séparatistes.»*

En 1962, il tourna sur la piste de Mosport, en Ontario, un très court métrage, *“L'homme vite”*, qui était le reste édulcoré d'un grand projet de film sur la course automobile.

Il fit jouer à la télévision *“Oraison funèbre”*.

En juin et juillet, il fut en Suisse pour une entrevue avec Simenon, qui se déroula au château d'Échandens. Il séjourna alors à l'Hôtel d'Angleterre. Comme ce tournage n'était pas autorisé, il perdit son poste de producteur-délégué à l'Office National du Film.

En septembre, il nota, dans son *“Journal”* : *«C'est dans la langue que je peux forniquer ce pays maudit, irréel en tout sauf dans la langue par laquelle on le décrit.»*

Au début de 1963, il devint courtier en valeurs mobilières. Il allait pouvoir se permettre cette boutade : *«Je suis écrivain faute d'être banquier»*, ce qu'on lui aurait refusé du fait qu'il était québécois, et ce qui aurait fait de lui un révolutionnaire.

En 1963, il se rapprocha brièvement du Parti socialiste et de *“Parti pris”*, revue politique et culturelle de gauche, nettement plus politisée que *“Liberté”* car elle adhérait au marxisme-léninisme, au mouvement de décolonisation et à une forme d'existentialisme sartrien, développait une acerbe critique sociale de la province de Québec, voyant en elle une société rigide et autoritaire, repliée sur elle-même. Souhaitant redéfinir l'idéologie nationaliste dominante, la revue contestait le nationalisme canadien-français, le remplaçait par un nationalisme québécois. Elle joua un rôle politique et social important lors de la Révolution tranquille.

Ce fut dans "Parti pris" qu'il publia :

'Profession : écrivain'

(1963)

Article

Hubert Aquin déclare qu'enfermé dans le «*cercle très vicieux*» de son «*circuit social-biographique*», il est bien obligé d'être écrivain, même s'il voudrait échapper à cette fonction, se soustraire à la tyrannie d'une «*langue à moitié morte*», à son «*incarcération syntaxique*». Il lance avec colère : «*Écrire me tue*», car, «*dans ce pays désagrégé qui ressemble à un bordel en flammes, écrire équivaut à réciter son bréviaire, assis sur une bombe à la nitroglycérine qui attend que la grande aiguille avance de cinq minutes pour étonner*». Il dénonce le «*piège*» dans lequel tombent les écrivains québécois incapables de s'engager politiquement. Il accuse nommément le romancier Jean Simard de se complaire dans «*l'aventure intérieure*», ce qui laisse l'argent et le pouvoir à ceux qui les possèdent déjà, c'est-à-dire surtout aux Canadiens anglais.

Il considère aussi qu'«*il n'y a pas d'originalité*», que «*les œuvres sont des décalques*», que «*seule la mode donne le change*». Il n'est «*doué pour les arts*» que parce que, dans les peuples dominés, l'art est traditionnellement une activité compensatrice («*La domination d'un groupe humain sur un autre survalorise les forces inoffensives du groupe inférieur : sexe, propension aux arts, talents naturels pour la musique ou la création.*»). Il ne peut plus se justifier de poursuivre une vocation artistique parce qu'il «*refuse globalement [sa] domination*», qu'il refuse «*le passeport - exutoire, distraction, exorcisme - que le colonisateur accorde au dominé qui a du talent*». Il veut «*faire la révolution*» pour «*sortir du dialogue dominé-dominateur*». Il espère en un jour où il sera peut-être donné aux Canadiens français «*d'écrire sainement*» «*et que cela soit autre chose qu'un exorcisme et autre chose qu'une distraction désolidarisante.*» Mais il ne prêche pas pour autant «*l'engagement politique obligatoire pour les écrivains*» : il est permis de «*faire de la graphie motuelle à l'aide de phonèmes authentifiés par les dictionnaires*». Il affirme : «*L'écrivain ne choisit pas son pays natal [...] cependant, il vaut mieux s'enraciner et s'enrichir, par symbiose, de ce sol refroidi sur lequel nous circulons depuis notre enfance [...] Il est préférable, somme toute, de détester son pays que de s'en abstraire en espérant quand même l'exprimer.*» Il condamne «*les écrivains qui continuent de gravir, mot à mot, le calvaire laurentien de l'Oeuvre – avec un grand "O" pour obscurisation !*» Il leur ordonne «*de vivre dans [leur] pays, de mourir et de ressusciter avec lui*», de ne point «*persévérer dans [leur] idéal d'œuvre inchangée et prioritaire*», car «*l'œuvre littéraire n'a rien de transcendant, notre aventure collective non plus.*» Il considère qu'«*écrire des romans non-souillés par l'intolérable quotidienneté de notre vie collective et dans un français antiseptique et à l'épreuve du choc précis qui ébranle le sol sous nos pieds, c'est perdre son temps.*» S'il avait obtenu en 1958, un passeport qui portait la mention : «*Profession : écrivain*», il est désormais «*périmé*», et il termine en déclarant : «*Je ne sortirai plus jamais de mon pays natal. Je veux rester ici. J'habite mon pays.*»

Commentaire

Hubert Aquin aurait composé en une nuit ce second volet de son diptyque nationaliste. Tandis que dans «*La fatigue culturelle du Canada français*», il entretenait le dialogue colonisé-colonisateur au nom d'une pensée transcendantale commune aux deux partenaires, «*Profession : écrivain*» inaugurerait le temps du monologue libérateur : le colonisé prenait la parole, et à lui tout seul assumait la vérité qui se confondait donc avec sa volonté.

C'est le texte le plus violent d'Hubert Aquin qui paraissait même vouloir abandonner le rationalisme au profit d'un vitalisme révolutionnaire, le style échevelé de cette profession de foi se portant garant d'une subversion nouvelle.

Mais il sacrifiait encore aux traditionnelles attaques hargneuses des écrivains québécois contre la langue française, et on se demande pourquoi, au lieu de se complaire dans un lexique ultra

sophistiqué, il n'a pas écrit son texte en joul (langue populaire du Québec) afin d'être bien compris de tous les lecteurs québécois !

Surtout, encore une fois, sa pensée achoppa sur l'absence de définition du colonisé : qui est-il, d'où vient-il, où va-t-il? Par contre, une phrase oubliée au hasard des flamboiements insurrectionnels de l'écriture nous met en garde : «*Nul écrivain n'est tenu d'axer son oeuvre selon l'efficacité de tel ou tel régime politique.*» Si l'oeuvre d'art est irréductible à l'engagement de l'écrivain, le thème politique, quand il apparaît, ne serait donc invoqué qu'en fonction de la nécessité esthétique.

C'est un de ses textes les plus célèbres d'Hubert Aquin. Il le reprit dans '*Point de fuite*' en 1971.

L'ironie de l'histoire veut toutefois que ce fut précisément au moment où il dénonçait le statut d'écrivain au Québec qu'il y devint le symbole de l'écrivain véritable.

En 1963, Hubert Aquin fit jouer à la télévision '*La pie-grièche*' de Joseph Kramm (titre original : '*The shrike*').

Cette année-là encore, il célébra la beauté du nouveau bâtiment de la Place Ville-Marie à Montréal, le comparant à un spectacle baroque édifié sur le néant urbain et biculturel, incarnant toute la démesure et l'ambiguïté d'un Montréal divisé, l'exaltation étant provoquée en lui par la correspondance entre ce paysage urbain et son propre état d'âme : «*La Place Ville-Marie est une sorte de concentration exceptionnelle de néant. J'aime le néant. Il me fascine et je ne me lasse jamais de le feuilleter au hasard chaque fois que j'encercle ce quadrilatère, que je plonge dans ses couloirs souterrains ou que, par une contre-plongée du regard, je découvre le ciel colonial de Montréal, minutieusement coincé dans une étreinte d'aluminium et de verre... La Place Ville-Marie est l'enfant naturel de notre biculturalisme : édifée sur pilotis, prête déjà à s'effondrer, elle me fait rêver au spectacle merveilleux de son avalanche... Ambiguïté pour ambiguïté, j'aurai pris la peine, juste avant ce bel éclatement, de soustraire au massacre les jeunes filles que je veux continuer de voir déambuler, voilées par leur beauté éclatante et sombre, soeurs multiples à qui je suis lié, autant de Maries que je ne veux pas voir impliquées dans cette crucifixion alcanique [l'aluminium utilisé ayant été produit par la société Alcan !].*»

Cette année-là, lui qui ne cessait de penser au suicide depuis l'adolescence, fit une tentative, et, pendant les trois mois d'hospitalisation qui suivirent, subit une cure de désintoxication. Il rencontra alors Andrée Yanacopoulo, médecin qui faisait justement une recherche sur le suicide au Québec, Ce fut le coup de foudre pour eux deux, qui laissaient famille et enfants derrière eux. Elle devint sa compagne. Ils conclurent un pacte de non-intervention, si l'un ou l'autre décidait d'en finir. Elle allait lui donner un fils, Emmanuel Aquin.

Cette année-là encore, il fut élu vice-président de la section de Montréal du R.I.N.. Andrée Ferretti put écrire, dans "Le devoir" (samedi 10 mars 2007), que, lors d'une réunion, en septembre 1963, elle avait vu en lui «un prince», «non pas parce qu'il portait avec élégance un complet trois-pièces de coupe anglaise impeccable, non plus parce qu'il avait la démarche majestueuse et le salut d'une parfaite courtoisie, ni même parce qu'il m'enchanta par son extravagance lorsque, ayant à peine pris place autour de la table, il nous invita inopinément à découvrir les Beatles, affirmant que ce groupe était en train de révolutionner la musique populaire, mais parce que tout dans son attitude révélait un homme libre.»

Lors du congrès du R.I.N., il put, devant les membres, avoir cette explosion de lyrisme : «*La révolution est un acte d'amour et de création !*»

Vraisemblablement en automne, il fonda une cellule terroriste.

Le 30 janvier 1964, il participa à un vol d'armes à la caserne des Fusiliers Mont-Royal.

Le 18 juin 1964, jour anniversaire de l'appel du général de Gaulle aux Français de 1940, il fit parvenir aux journaux "Montréal-Matin" et "Le devoir" un communiqué, qui parut le lendemain, où il annonça : «*Je déclare la guerre totale à tous les ennemis de l'indépendance du Québec*». Il s'était nommé «*commandant de l'Organisation spéciale*», indiquait qu'il prenait «*le maquis*» et le nom de «Jean Dubé», qu'il serait «*éloigné quelque temps*» (il vint habiter chez son ami, Louis-Georges Carrier) ; il concluait : «*La révolution s'accomplira. Vive le Québec*». Son but était de joindre cette force à celle du

Front de Libération du Québec dont un des membres, François Schirm, jetait les bases d'une armée révolutionnaire, et ouvrait un camp d'entraînement à la guérilla en Mauricie.

Le 1^{er} juillet, il emménagea chez Andrée Yanacopoulo.

Le dimanche 5 juillet, vers dix heures quarante-cinq, alors qu'il était à bord d'une voiture volée dont le moteur était en marche dans un terrain de stationnement situé derrière l'Oratoire St-Joseph, il fut arrêté pour port illégal d'arme : il avait un Colt .38 ! Mais il avait peur, et se sentit soulagé. Il fut mis en prison. Il fut ainsi coupé de ses amis qui, pour éviter de prolonger son emprisonnement, n'ont pas publiquement affirmé la valeur politique de son acte, ce qui l'a profondément blessé. Comme le ministre de la justice s'opposait à tout cautionnement, ses avocats lui conseillèrent de plaider «la dépression suicidaire», la folie passagère (lâcheté qu'il se reprocha plus tard). Le 15 juillet, il fut transféré de la prison commune de Montréal à l'Institut psychiatrique Albert-Prévost. Le 27 juillet, il commença à y écrire un deuxième roman, cet exercice étant, comme il le confia, devenu pour lui l'acte gratuit et baroque qui exprimait la «*seule passion*» de sa vie, celle de l'«*échec*», l'imaginaire lui paraissant le seul rempart contre toute domination, toute routine. Il se fixait ce programme : «*Écrire comme on assassine ... Créer la beauté homicide.*» Et il aurait écrit pendant quinze ou dix-huit heures par jour, même s'il se faisait «*casser les pieds à longueur de journée par les fous, les infirmières, les infirmiers.*»

Il fut libéré le 22 septembre, et, en décembre 1964, fut acquitté. Il avait continué à travailler sur son roman qu'il envoya à l'éditeur du Cercle du livre de France, Pierre Tisseyre, le 19 janvier 1965. C'est ainsi que parut :

“Prochain épisode”
(1965)

Roman de 180 pages

Le narrateur est un militant révolutionnaire québécois qui, emprisonné dans un institut psychiatrique, trouve dans l'écriture un substitut à l'action politique, veut écrire un roman d'espionnage où il se donnerait une mission glorieuse. Ce névrosé hanté par le suicide, plus esthète que politique, est devenu, un 24 juin, révolutionnaire et amoureux, ayant rencontré une certaine K, maîtresse en fait évanescence. Il la retrouve à Lausanne où elle lui donne la mission d'abattre un agent à la solde du gouvernement canadien, l'historien wallon, professeur à l'université de Bâle, H. de Heutz, alias Carl von Ryndt, alias François-Marc de Saugy. Il le poursuit en voiture, l'attend dans son château, le fait même prisonnier, mais ne parvient pas à le tuer. Ce n'est qu'après bien des retards et des tergiversations qu'il blesse ce mystérieux adversaire qui est associé à une femme blonde dont le narrateur ne cessera de se demander si elle n'est pas K, qu'il n'a jamais pu identifier puisque la seule personne qui pouvait le faire, après l'échec ou la réussite de sa mission, c'était justement K, qui ne l'a pas attendu. Sa défaite est donc totale : il a échoué dans sa mission, et il a perdu son amour. De retour à Montréal, il est arrêté, jeté en prison, et transféré dans un institut psychiatrique où, depuis trois mois, dans l'attente de son procès, il revit son passé par le biais de cette fiction romanesque, afin de déceler la cause de son échec.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “AQUIN - ‘Prochain épisode’”

“Prochain épisode” fit l'effet d'une bombe dans le paysage littéraire de l'époque, Hubert Aquin étant tout de suite considéré comme un écrivain majeur de la littérature québécoise, celui que la nouvelle génération de lecteurs espérait de tout coeur.

Il fit paraître dans “Liberté” :

‘L’art de la défaite. Considérations stylistiques’’
(1965)

Article

Hubert Aquin étudie les Rébellions de 1837-1838. S'appuyant notamment sur le récit que l'historien Lionel Groulx avait fait de ces événements, il souligne la passivité des Patriotes, expliquant que ce n'est pas tant leur échec qui fut un traumatisme que la victoire de Saint-Denis, à laquelle personne n'osait croire, et qui les obligeait à devoir vraiment écrire le «prochain épisode» de l'Histoire : *«Les Patriotes n'ont pas eu un blanc de mémoire à Saint-Denis, mais ils étaient bouleversés par un événement qui n'était pas dans le texte : leur victoire !»* Il souligne que, dans ces circonstances, gagner, qui exige une action ouverte sur l'imprévisible, est plus effrayant que de perdre : *«Ce qui m'afflige, c'est justement cette passivité du vaincu. Passivité noble et désespérée de l'homme qui ne s'étonnera jamais de perdre, mais sera désemparé de gagner. Ce qui m'afflige encore plus, c'est que leur aventure ratée avec insistance véhicule, de génération en génération, l'image du héros vaincu : certains peuples vénèrent un soldat inconnu, nous, nous n'avons pas le choix : c'est un soldat défait et célèbre que nous vénérons, un combattant dont la tristesse incroyable continue d'opérer en nous, comme une force d'inertie».* Au leadership hésitant de Papineau, parti en exil dès avant les troubles, il oppose et préfère la lucidité et la vigueur combative de Chevalier de Lorimier, qui fut pendu. Il voit l'échec comme le fondement même du comportement politique au Québec : *«Ce n'est pas une petite affaire, à ce moment-là, d'entreprendre une révolution nationale que nos ancêtres ont si parfaitement ratée. Ils l'ont même ratée avec un courage exemplaire. Désespérés, les Patriotes l'ont été avec une persévérance aberrante : ils ont fait la guerre, mais jamais on ne pourra leur reprocher d'avoir voulu la victoire à tout prix !»* D'autre part, il reconnaît la carence littéraire du Québec : *«Nous sommes les recordmen mondiaux de la platitude et de la prétention.»*

Commentaire

Hubert Aquin reprenait, mais sous un angle à la fois littéraire et psychanalytique, l'idée qu'il avait déjà exposée dans *‘La fatigue culturelle du Canada français’*, le thème de l'échec, de la défaite, étant au centre de sa pensée, étant la base de son nationalisme.

‘Le calcul différentiel de la contre-révolution’’
(1965)

Article

Hubert Aquin prend plaisir à parodier, à l'aide d'un théorème fictif, l'esprit de scientificité qui permettrait d'expliquer l'inexplicable, c'est-à-dire la possibilité d'une rupture révolutionnaire : *«Non seulement il convient de noter le coefficient “N1” de réussite de chaque révolution, mais encore il faut un coefficient “N2” de puissance invérifiable.»* La part de contingence qui entre dans le calcul révolutionnaire, *«donnée nettement réfractaire à toute transposition mathématique et même à toute prévision fût-elle de type sociographique»*, symbolise l'idée même de ce qui échappe au cadre de la raison. En rendant la réalité imprévisible, la considération du hasard permet d'envisager la possibilité d'une brèche dans le temps, et la sortie d'un ordre défini.

Commentaire

Hubert Aquin se moquait du scientisme et de sa volonté d'encadrer les mouvements de société dans une équation englobante, son rire témoignant d'une méfiance à l'égard des abus de la raison.

Le 30 avril 1966, Hubert Aquin déclara : «*Je n'ai jamais cessé de vivre de mon pays. Je n'ai pas fini d'en mourir non plus. [...] J'ai parfois le sentiment de m'être trompé d'existence, un peu comme on peut se retrouver dans un mauvais train. [...] Il me manque la faculté de vivre déraciné.*»

En mai 1966, las, désireux de ressourcement, avec Andrée Yanacopoulo, il quitta Montréal «*dans le but de prendre congé pendant un an ou deux*». Il gagna la Suisse pour y écrire, s'établit à Nyon, s'intéressa à la volonté de séparation des Jurassiens francophones. Mais, après un interrogatoire, le 29 août, devant un policier qui savait qu'en juillet 1964 il avait «*été arrêté à Montréal et mis en prison*», qu'il appartenait au R.I.N., il fut expulsé en décembre, officiellement à cause d'une surpopulation étrangère. Mais il soutint par écrit que la Gendarmerie royale du Canada y était pour quelque chose. Cette mésaventure, qu'il raconta dans «*Un Canadien errant*», compromit chez lui un équilibre déjà ébranlé.

À cette époque, il ressentit les premiers symptômes de l'épilepsie.

Cette année-là, il fit jouer à la télévision «*La Parisienne*» de Henri Becque.

En septembre, Radio-Canada diffusa le texte qu'il avait écrit pour une émission consacrée à Cervantès.

En 1967, il publia dans «*Liberté*» des articles intitulés «*La francité*» et «*L'âge ingrat*» (on y lit : «*L'érotisme, c'est surtout un commerce qui, comme tout commerce, ne peut se comprendre que dans les termes mêmes que Marx a utilisé pour définir le marché [...] c'est une attitude déconnectée de la vraie passion amoureuse*»).

Il adapta un scénario de Jean-Charles Tacchella :

«Faux bond»

(1967)

Scénario

Deux jeunes spéléologues découvrent un cadavre, ce qui déclenche une enquête policière serrée. L'agent Hubert Desaulniers, espion qui travaille simultanément pour l'Est et pour l'Ouest, s'affilie à la police fédérale canadienne, ce qui fait de lui un agent triple, qui «*rate à peu près toutes ses transactions*» («*Un Canadien errant*»). Les enquêteurs tentent d'établir un lien entre Desaulniers et le cadavre découvert.

Commentaire

Faut-il comprendre «faux bond» comme «faux James Bond»?

Le téléfilm fut tourné par Louis-Georges Carrier, avec, dans le rôle de l'agent Hubert Desaulniers, Hubert Aquin lui-même.

En 1967, son ami, Jacques Languirand, demanda à Hubert Aquin de l'aider à créer, dans l'ancienne Bourse de Montréal, le «Centre culturel du Vieux-Montréal» dont il devint le secrétaire. Mais l'entreprise fut rapidement en faillite.

Cette année-là, il ébaucha, avec le concours de Louis-Georges Carrier, une émission intitulée «**Faites-le vous-même**» (nommée aussi «*Smash*»), émission-surprise qui se voulait évolutive, non arrêtée, l'histoire qui la menait (simple fait divers ou thème autour duquel des invités brodent un récit) se construisant (ou se détruisant...) au fur et à mesure, sous l'effet des transformations et des ajustements que lui insufflent les acteurs. Ce projet multiforme (qui se présente d'ailleurs en différents états dans les archives d'Hubert Aquin), ce «*spectacle total*» mettant à contribution toutes les ressources de la télévision, allier questionnaire, télé-réalité, interaction du public et tension dramatique, devait bouleverser les cadres traditionnels des dramatiques. Mais, à l'image de plusieurs projets d'Hubert Aquin, «*Faites-le vous-même*» n'aboutit pas. Toutefois, l'ambition qu'avait cette esquisse télévisuelle de sortir des conventions du petit écran, et de déranger les attentes du public continua de

hanter l'écrivain qui allait se servir abondamment des possibilités techniques de la télévision afin de parfaire son esthétique téléthéâtrale.

De 1967 à 1969, il fut professeur au collège Sainte-Marie à Montréal.

En 1968, devenu un indépendantiste exacerbé, il n'accepta pas que le R.I.N., auquel il s'était dévoué, fusionne avec le Mouvement Souveraineté-Association de René Lévesque, qu'il s'y dilue en fait, pour former le Parti Québécois. Il y voyait une forme de suicide politique collectif.

Ce fut au moment précis où l'indépendance commença à devenir une possibilité réelle au Québec qu'il se sentit paradoxalement relégué à l'insignifiance. Comme il appartenait à l'aile la plus radicale du R.I.N., il publia, dans le journal "La presse", le 5 novembre 1968, une lettre où il déclarait : *«J'ai milité, durant plusieurs années au sein du Rassemblement pour l'indépendance nationale ; j'ai même occupé différents postes officiels dans ce parti. Je me crois donc autorisé à dénoncer publiquement des hommes que je connais, lorsque ces hommes procèdent publiquement, non seulement au sabotage du R.I.N., mais aussi à son inhumation, sous les yeux épouvantés de leurs anciens associés. / Le serment qui me liait à Pierre Bourgault et André d'Allemagne, respectivement président et vice-président du R.I.N, ne me lie plus désormais à eux, que je tiens pour personnellement responsables de la fin brutale du R.I.N.»* Il importe peu de savoir si Pierre Bourgault et André d'Allemagne eurent raison de céder la place à René Lévesque, car l'Histoire semble leur avoir donné raison, car, de toute façon, une fois son opposition et son refus du compromis exprimés, Hubert Aquin ne se gaspilla pas en récriminations futiles. Mais cet événement marqua une rupture importante dans son rapport avec sa société, fut le début de la brisure qu'il allait si fortement ressentir. Il allait confier : *«Ce n'est pas moi qui ai abandonné la politique, c'est mon parti politique qui m'a abandonné.»* Et il fit cette prédiction : *«Lévesque ne fera jamais l'indépendance ; il va négocier jusqu'à la fin du monde.»*, ce qui allait s'avérer.

Il sollicita un poste de professeur à l'Institut d'études médiévales, mais, s'il impressionna le directeur, il ne put l'obtenir car il n'y avait pas de vacance.

Il écrivit :

“Table tournante”

(1968)

Scénario

Publiciste et célibataire, Omer Sainte-Croix attend dans un bar sa maîtresse, Louise, qui est en retard. Les heures s'écoulent tandis que, vaniteux, désabusé, dégoûté de sa vie ennuyante, il observe les autres clients, *«examine en action des agissements possibles entre différents couples, arrangés par lui, qui s'amuse à combiner leurs intrigues»* : des vies manquées, des alliances extraconjugales ou des frictions amoureuses, autant de mondes possibles qui viennent meubler le temps de son attente. Aidé par le décor où pullulent les miroirs, il leur invente une vie tout droit sortie de son imagination débridée. Il épie en particulier sept convives assis à une table voisine, et s'amuse à les plier à ses fantasmes, à les soumettre à son ironie, à sa moquerie et à ses sarcasmes, se payant le luxe de la gratuité et de l'insolence, d'autant plus que l'ambiance délirante du lieu y aide. Il démasque un mari trompeur, voit des hommes vieillissants côtoyer des femmes d'autant plus provocantes qu'elles sont toutes jeunes. Voilà qu'entre en scène une belle inconnue, qui vient ajouter un surcroît d'intérêt. Le regard de Sainte-Croix la saisit dans une suspension temporelle aguicheuse. Il se rapproche d'elle, qui s'appelle Laurence et devient un deuxième meneur du jeu. Séduite par le monde chaotique que crée Sainte-Croix, elle précipite ses fantasmes en une danse vertigineuse. Il tombe amoureux d'elle, et l'invite à danser. Le couple valse dans une folie hallucinatoire jusqu'à une fin de type hollywoodien se présentant comme le début d'un bonheur.

Commentaire

Hubert Aquin définit ce véritable chassé-croisé ludique entre réel et imaginaire farfelu, réalité et fantasmes, comme «*un spectacle à la fois éblouissant et dépourvu de toute théâtralité*». Il se déclara fier «*d'avoir réussi à produire une émission dramatique vide de tout drame, une forme sans contenu ou plutôt : une forme avec un pseudo-contenu, sans déroulement logique et, à la limite, très loin de la vraisemblance.*»

Le film d'une heure trente fut tourné pour la télévision, par Louis-Georges Carrier, avec Guy Sanche, Monique Miller, Catherine Bégin. Il fut diffusé à Radio-Canada, dans le cadre des "Beaux dimanches", le 22 septembre 1968.

'Trou de mémoire' (1968)

Roman

Un premier récit par ordre d'apparition commence par une lettre envoyée de Côte-d'Ivoire par Olympe Ghezso-Quénum au Québécois P. X. Magnant. Il se présente comme un pharmacien, artisan d'une révolution en son pays, attendant son procès après une harangue révolutionnaire qui aurait été reprise, mot pour mot, par P. X. Magnant, lui aussi pharmacien révolutionnaire, à Montréal. La suite se trouve dans son journal, beaucoup plus loin dans le roman, où nous apprenons qu'il a séjourné à Sion, en Suisse, avec la Canadienne anglaise Rachel Ruskin, et qu'elle a été violée précisément par ce P. X. Magnant, après l'assassinat de sa soeur, Joan. Le récit de ce viol, raconté en état de sub-narcose, est rapporté dans une «*suite du journal de Ghezso-Quénum*».

Entre ces fragments s'intercale le récit de Magnant, qui est également morcelé. Il comporte une première partie autobiographique où il explique qu'il se saoule de mots pour ne pas révéler l'empoisonnement de Joan. Cinq suites, arbitrairement découpées, racontent la préparation d'un discours indépendantiste, prononcé le 18 février 1965, avant l'empoisonnement de Joan avec le poison qu'elle avait elle-même préparé, après un dîner au "Neptune", en cette nuit «*au laboratoire de microbiologie de l'université McGill*», qui lui rappelle une autre nuit, à Londres, où ils avaient fait l'amour devant les grilles de Buckingham Palace. Tout ce récit est entrecoupé constamment de réflexions sur l'écriture («*Je me vois écrire ce que j'écris*»), sur la création littéraire («*Ce roman est plus moi que moi-même*»), sur la révolution («*La révolution dérive ; seule la conquête est permanente*»), sur le pays («*Notre pays est un cadavre encombrant*») qui créent de multiples associations emblématiques, en une sorte de festonnage métaphorique. Le «*cahier noir*» qui clôt ce deuxième récit exhibe deux préoccupations typiques d'Hubert Aquin : l'impuissance («*Mon comportement sexuel est à l'image d'un comportement national frappé d'impuissance*»), et l'exhibition littéraire («*Ce désir subit d'écrire un roman policier aussi invraisemblable que ma propre vie*»).

Ce texte fait lui-même l'objet de commentaires, de «notes» de deux autres narrateurs qui parfois se réfutent l'un l'autre : un énigmatique éditeur et un non moins mystérieux personnage qui se contente de faire suivre ses réflexions de ses seules initiales, R. R. L'éditeur, toutefois, participe au roman en devenant narrateur d'un troisième récit. C'est lui, en effet, qui nous fait connaître l'«*étrange scène d'amour*» qui eut lieu en public, dans le restaurant "Neptune". C'est lui encore qui nous informe de la mort de P. X. Magnant et de celle de Gilles Legault, «*prisonnier politique*». Il narre ces événements en discutant et en commentant divers passages des autres récits dans des notes infrapaginales.

R.R., c'est Rachel Ruskin qui devient, à son tour, narratrice. Dans la section appelée «*Semi-finale*», elle raconte ses amours avec Joan (l'éditeur dénonce ce récit comme un faux témoignage, et elle le reconnaît dans «*Note finale*»). Son intervention dans le roman se centre sur une réflexion sur l'esthétique baroque, au théâtre et dans la peinture, mais elle clôture les quatre récits en révélant le suicide d'Olympe après sa rencontre avec P. X. Magnant. Elle est devenue l'éditrice qui a révisé tous les récits, et qui peut rétablir des faits ou ajouter des événements posthumes, «*selon l'ordre que je lui ai inculqué, dit-elle, et dans la succession que j'ai choisie*». Finalement, on apprend qu'elle, qui, dans

le récit d'Olympe, avait été violée par P. X. Magnant, est guérie de ce viol ; qu'enceinte elle porte un enfant qui s'appellera Magnant. Elle comble le «*trou de mémoire*» en regardant l'histoire d'un point de vue final et total (auteur, éditeur, lecteur) comme un produit artificiel démystifié. Une cinquième instance narrative est mise à contribution dans la personne d'un certain Mullahy qui fait une brève apparition dans les dernières pages du roman.

Commentaire

Après "*Prochain épisode*", roman dans lequel Hubert Aquin avait déjà fait éclater les formes romanesques en entremêlant deux récits, "*Trou de mémoire*", roman discontinu, théâtral, énigmatique, présentait une machinerie plus complexe, puisque, cette fois-ci, ce sont quatre récits qui s'entremêlent et qui réagissent les uns sur les autres.

'*Trou de mémoire*' était apparenté à '*Prochain épisode*' par :

- Sa structure para-policrière : il est encore question de poursuite, de dédoublement, d'impuissance et d'écriture ; l'intrigue se noue autour d'un «crime parfait» : l'empoisonnement par le héros de son amante canadienne-anglaise, doublé d'un viol par impuissance ; les effets de «suspense» sont nombreux. Dans "*Écrivain faute d'être banquier*", Hubert Aquin prétendit : «"*Trou de mémoire*" raconte des histoires simplistes de relation amoureuse. Les personnages se fuient et se poursuivent. Il y a chez eux volonté de se rejoindre, mais incapacité de se trouver.»
- Ses personnages qui se présentent comme des doubles. Olympe Ghezso-Quénum est le double africain de Pierre X. Magnant : ils sont tous deux pharmaciens, narcomanes, révolutionnaires et écrivains ; ils sont symétriques mais chronologiquement inverses, reflétés. De même, RR est le double féminin de l'éditeur, et tous deux ont en commun de chercher à s'approprier le récit.
- Sa thématique nationaliste, même si la signification politique ne s'impose plus de façon aussi évidente. La violence meurtrière y prend sa source dans des pulsions d'ordre sexuel plutôt que révolutionnaire. La présence de l'Africain permet d'évoquer la question de la décolonisation qui constitue un des thèmes importants chez Hubert Aquin
- Son esthétique de «*la fureur et de l'incantation*». Ce qui était recherche de style et recherche de vocabulaire dans "*Prochain épisode*" était devenu, dans cette œuvre maniérisme et préciosité. Ce roman policier version baroque est un original et ingénieux récit labyrinthique, tout en trompe-l'œil et en jeux de miroirs, où les divers narrateurs commentent les textes des uns et des autres. Si bien qu'il est extrêmement difficile de repérer le véritable meneur de jeu du récit. Difficulté première que vient aggraver le statut indifférencié des narrateurs qui, à l'exception de R. R., ne constituent peut-être qu'un seul et même personnage. Hubert Aquin décrit lui-même son roman comme «*une suite enchevêtrée de récits qui permettent de réévaluer complètement les événements de la première partie [...] Tout est axé sur l'attente de ce qui va arriver par le fait de la transformation des événements, de la modification de l'identité de celui qui raconte, du déroulement ininterrompu, repris*». Sa hantise de la forme lui fit même considérer la page comme «*une scène doublée d'une avant-scène, d'une contre-avant-scène*», par l'accumulation de notes attribuées successivement à l'auteur, à l'éditeur et à Rachel Ruskin, et qui donnent au livre sa distanciation brechtienne. Les récits (lettres, journaux) de l'Africain Ghezso-Quénum et du Montréalais Pierre X. Magnant, tous deux pharmaciens, narcomanes, révolutionnaires et écrivains, sont symétriques mais chronologiquement inverses, reflétés. Les notes et commentaires d'un éditeur pédant donnent au livre sa distanciation brechtienne. Hubert Aquin décrit longuement sa technique de l'anamorphose, directement associée à l'âge baroque et aux lois de la perspective, et selon laquelle un élément d'un tableau peut n'être visible que selon un certain angle. La cohérence du tableau dépend étroitement de la position du spectateur ou, par analogie, du lecteur. La participation de ce dernier est donc cruciale pour donner un sens à l'oeuvre. La perspective en trompe-l'oeil est signifiée par le tableau de Holbein, "*Les ambassadeurs*" (de France et d'Angleterre) : au crâne correspond le «*cadavre encombrant*» de Joan (et du «*fédéralisme copulateur*») ; au tapis oriental, correspond la «*pièce de toile damassée d'hyperboles et de syncopes*» du texte. "*Trou de mémoire*", en opposition au tableau de Holbein, représente un immense blasphème. À l'occasion du lancement du livre, Hubert Aquin affirma : «*Pour moi, aujourd'hui, c'est un problème d'esthétique pure. Je ne suis en aucun cas un écrivain engagé, mais je*

véhicule forcément la réalité, celle qui m'entoure et donc la réalité politique.» ("La presse", 13 avril 1968).

Le roman tendant à devenir inintelligible, indéchiffrable, la lecture laisse une impression étrange et un goût amer. On ne sait trop quoi en penser précisément. Et cela tient surtout à deux facteurs principaux : l'un est la surabondance de culture qui dérouté et qui marginalise le lecteur ; l'autre est l'histoire elle-même, d'une rare violence, le meurtre d'un sadisme consommé, pénible à supporter. "*Trou de mémoire*" est, en quelque sorte, le carnet de bord d'un esprit qui se désintègre et chute vertigineusement vers la mort. En 1976, Hubert Aquin admit avoir essayé «*d'êtreindre le lecteur littéralement dans "Trou de mémoire" ou de le violer même, à la limite, et de l'agresser pour ensuite le relâcher et le reprendre indéfiniment.*»

Publié en 1968, "*Trou de mémoire*" valut à Hubert Aquin le prix du Gouverneur général (2500 \$), mais il le refusa par fidélité à son option nationaliste ("Le devoir", 2 mai 1969).

En 1974, il fut traduit en anglais par Alan Brown sous le titre "*Blackout*".

Il fut réédité en 1993, et accompagné alors de nombreuses annexes et d'une intelligente introduction qui aident grandement à la compréhension de cette oeuvre qui est difficile d'accès et regorge de pistes déroutantes.

Le sujet de l'indépendance du Québec, très présent dans "*Prochain épisode*" et encore dans "*Trou de mémoire*", allait disparaître presque totalement dans les romans suivants, le révolutionnaire arrêté dans son élan touchant au désespoir de se voir satisfait.

Il publia :

'Littérature et aliénation'
(1968)

Article

On y lit : «*Tout est en berne au Québec ; et tout sera en berne jusqu'à ce que le patriote fantôme, costumé en écrivain, revienne au foyer, tel un spectre. Il n'y a plus d'intrigue possible hors de cette hantise collective qui ressemble à l'espérance et au bonheur.*»

Commentaire

L'article parut dans la revue "Mosaic".

"L'antiphonaire"
(1969)

Roman de 250 pages

Un antiphonaire étant un livre liturgique catholique présentant en deux colonnes les antiennes et les répons chantés au cours de l'office, l'alternance des voix débouchant sur leur nécessaire réunion, le roman entrelace pour mieux les fondre deux intrigues séparées dans l'espace et le temps, et qui regorgent de péripéties.

Situé dans l'Amérique du Nord contemporaine, le premier récit est la transcription que donne Christine Forestier, médecin montréalaise, de son itinéraire extérieur (elle fuit, de Los Angeles à Montréal, un mari épileptique et violent, Jean-William, avec lequel elle a rompu, mais qui la rejoint, qui blesse son amant, Robert Bernatchez, qui tue un pharmacien de San Diego qui l'a violée en la droguant au

préalable, et se suicide ; elle est violée par le médecin traitant de son amant, le séduisant dr Franconi, et se suicide à son tour) et son itinéraire intérieur (elle a décidé, pour mieux se distancier d'un réel trop pénible, de cesser de pratiquer la médecine pour se consacrer à la rédaction d'une thèse de doctorat sur la science médicale au XVI^e siècle, s'intéressant notamment à l'alchimiste et médecin Jules-César Beausang, travail qui, s'il est sapé par ses relations tumultueuses avec ses proches, n'empêche pas une véritable «*désintégration psychique*» que sanctionnent en surface les étapes brutales d'un outrancier chemin de croix).

Le second récit (situé dans l'Europe de la Renaissance, secrété par l'imaginaire créateur de Christine, et s'enchantant dans son histoire) présente Renata Belmissieri, jeune Italienne épileptique, qui, étant contrebandière de manuscrits, en apporte un, de Jules-César Beausang ('*Le traité des maladies nouvelles*'), à l'imprimeur Carlo Zimara qui la viole en profitant du fait qu'elle est victime d'une de ses crises. Sa femme, Antonella, l'ayant pris en flagrant délit, le tue, et accuse de ce meurtre Renata, dans le dessein d'éliminer cette rivale auprès de l'abbé Chigi, autre violeur de Renata. Chigi usurpe l'identité de Beausang, fuit à Genève avec Antonella, mais finit par l'assassiner du fait de ses infidélités, pour se réfugier à Lyon, où il meurt, victime de la syphilis.

Commentaire

Les thèmes du viol, du meurtre et du suicide, déjà présents dans "*Trou de mémoire*", se déploient de façon presque mécanique dans "*L'antiphonaire*".

Le roman se présente au départ selon une structure binaire, comme un chant alterné de deux voix, celles de deux femmes, Christine et celle dont elle fait son double, Renata. Elles sont toutes deux violées, et le violeur, dans les deux cas, est assassiné. Mais Renata est rapidement écartée du tableau, et laisse la place à une galerie de personnages secondaires pendant que Christine fait alterner le récit de ceux-ci et celui de sa propre histoire. Les deux pôles sont aussi fragiles l'un que l'autre, soumis à un anachronisme constant. Les intrigues respectives importent d'ailleurs moins que la superposition des voix anciennes et contemporaines, les allers-retours entre le manuscrit d'un médecin du XVI^e siècle et celui de Christine.

Dans ce roman touffu, les deux histoires, disséminées à travers quarante-trois séquences juxtaposées, s'enchevêtrent, alternent, se correspondent, s'opposent, au gré d'un tissage savamment agencé qui provoque l'analogie tout en affichant la différence. La lutte, inscrite jusque dans le corps des personnages, entre la quête et la dissociation, s'incarne dans une composition savamment labyrinthique. Une écriture syncopée maintient de bout en bout l'équilibre fragile entre fusion et déconstruction.

On peut considérer que, dans "*L'antiphonaire*", on trouve une prodigieuse réalisation du «roman dans le roman», de ce qu'André Gide appelait une «mise en abîme», la partie du roman «en abîme» apparaissant dans une certaine mesure autonome, indépendante du récit premier dans lequel elle est enchaînée, possédant son intérêt propre. En tant qu'entité distincte, elle est d'ailleurs de facture assez traditionnelle ; elle est cependant dynamisée et modernisée par les considérations de la narratrice, Christine Forestier, héroïne du récit premier qui se projette et se reconnaît dans différents personnages du récit second : Renata Belmissieri, Jean-Étienne de Calcar, son «*double masculin*», Antonella Zimara. Ce phénomène de dédoublement se produit aussi à l'intérieur même du récit second, le théoricien Beausang se prolongeant dans les personnes des abbés Chigi et Zimara. Par cette dimension, "*L'antiphonaire*" se rattache de près, malgré ses innovations, aux romans précédents.

On a donc toujours affaire à un texte marqué par la fragmentation, le morcellement, la discontinuité, le découpage brutal, les jeux de miroirs, les dédoublements, car, en plus de plonger le lecteur dans deux époques historiques, de multiplier les recoupements et les chevauchements entre l'histoire des héros contemporains et celle des héros de la Renaissance, ces séquences juxtaposent des sujets apparemment disparates. Au plan spatio-temporel, la désintégration se traduit dans la création d'un espace-temps susceptible de dilatation et de contraction. L'évanescence des frontières géographiques et historiques se fait grâce à la superposition des lieux et des époques, grâce au dédoublement des épisodes et des personnages. Semblable chassé-croisé provoque rencontres et

comparaisons, instaure relativité et réversibilité, d'où une projection du roman dans l'univers du miroir et dans un monde de la distance. C'est à ce monde qu'appartient cette mémoire des temps qui s'inscrit dans le roman, inscription qui emprunte soit la voie des énumérations répétées de noms, soit celle de l'intégration de la tradition philosophique au fondement de la pensée moderne.

Le texte fut délibérément surchargé de tout un appareil ornemental formé ici pour l'essentiel d'une débauche d'une troublante érudition. On a droit à la nomenclature pharmaceutique, à un tableau de la dense et riche période de la Renaissance, à de multiples emprunts à l'héritage culturel de l'Occident :

- des extraits du "*Cantique des Cantiques*", les dernières pages, qui en sont inspirées, faisant culminer une mystique du corps qui provoque une extase physique mise en parallèle avec la transe mystique ;

- des citations (vraies ou fausses, en latin ou en allemand) de théologiens et de philosophes, Christine reprenant, au moment de se suicider, les paroles d'un théologien mystique du Moyen Âge : « "*Mourons et entrons dans l'obscurité*", a dit saint Bonaventure quelque part. Noire et douce "*exhortatio*" que je n'avais jamais comprise vraiment ! » ;

- une contestation de l'aristotélisme ;

- des commentaires des Pères de l'Église ;

- quelques touches de thomisme, Thomas d'Aquin s'imposant subrepticement comme le double latent de l'écrivain ;

- de magnifiques descriptions de la femme par les moines du Moyen Âge ;

- l'esquisse d'une encyclopédie médicale au XVI^e siècle ;

- de l'ésotérisme :

- nombreuses références à l'alchimie, Hubert Aquin ayant d'ailleurs alors repris les idées de Jung ; ces références invoquent, d'une part, la quête de l'union des contraires inhérente à la poursuite alchimique de l'androgynie, et suggèrent, d'autre part, le travail souterrain constitutif de l'oeuvre au noir en cours chez Christine Forestier qui, fort éloquemment, se nourrit des théories de Theophrastus Bombastus von Hohenheim, dit Paracelse, pour fins de thèse de doctorat. Toutefois, l'oeuvre au noir demeure inachevée parce qu'elle n'ouvre pas sur la totalité anticipée, qu'elle s'interrompt par suite du suicide ;

- un brin de numérologie ;

- des réflexions sur le style et sur la théorie du roman ;

- une apologie de la relativité de l'être et de la connaissance ;

- un "*Traité de la femme*", la narration étant l'apanage d'une femme, tandis que court en filigrane un réquisitoire féministe qui dénonce l'oppression et le sexisme de l'homme.

L'auteur voulut, avec ces insertions, surprendre le lecteur, l'épater, lui donner le vertige, et, ce faisant, de lui montrer concrètement que le roman est d'abord et avant tout une fiction, un texte, cet étalage de connaissances ayant d'abord une valeur ironique. On voit que ce troisième roman à la fois prolongeait et dépassait dans une structure nouvelle les romans précédents.

La désintégration, thème central du livre, est incarnée par le couple Forestier, elle est à la fois physiologique (à travers l'épilepsie de Jean-William, en particulier sa neuvième crise qui prend « *l'allure animale et obscène d'une tempête de violence dirigée contre [sa femme]* ») et psychologique (dans les absences de Christine et les états oniriques, confusionnels et crépusculaires décrits dans son « autobiographie »). Au fur et à mesure que se développe le récit, le conflit sous-jacent à la désintégration se dessine de plus en plus nettement : conflit entre le diurne et le nocturne de l'être, entre son principe masculin et son principe féminin, entre son esprit et son corps, ou encore entre le monde de l'ordre et celui de la lumière, entre celui du chaos et celui des ténèbres. Inhibée, pareille tension tantôt se défole dans la jouissance sexuelle, tantôt se sublime dans l'ivresse intellectuelle, tantôt s'occulte dans l'opposition réitérée entre partenaires d'un couple, tantôt se détourne dans les viols et les meurtres qui jalonnent le récit.

Au plan stylistique, la désintégration relève du mélange des langages littéraire, scientifique et familier, et de l'omniprésence de l'hyperbole. C'est, en effet, à cette dernière que s'associent les fréquentes

citations latines, les nombreux étalages de «*la pléthore théorique du Moyen Âge*», les évidents «*dérèglements scripturaires asianiques*» et les courantes accumulations verbales, le «*nombre incalculable de mots s'agglutin[a]nt en une poudrerie*».

Avec ce texte syncrétiste, Hubert Aquin poursuit donc la quête amorcée dans «*Prochain épisode*» et dans «*Trou de mémoire*», quête de transformation et de totalité. Mais, une fois de plus, en s'enfonçant dans ses propres labyrinthes, il s'éloigna de la majorité des lecteurs. L'érudition historique étant portée à son comble, elle découragea plusieurs critiques qui jugèrent sévèrement l'œuvre : André Lamontagne parla ainsi d'une «*construction funèbre*» et d'une «*autoréférentialité narcissique*».

En 1973, le livre fut traduit en anglais par Alan Brown sous le titre «*The antiphony*».

«*Vingt-quatre heures de trop*»

(1969)

Téléthéâtre de 87 minutes

Un samedi matin, à 11 heures, l'avocat Henri Dupuy s'éveille dans un appartement qu'il ne connaît pas, et se découvre partiellement amnésique. Ses dernières vingt-quatre heures forment un trou angoissant dans sa mémoire. Son dernier souvenir remonte à la veille, à son retour au bureau, après une visite au Palais de justice, à 10 heures du matin. Il mène toute la journée une enquête méticuleuse, cherche à remonter le temps pour trouver des indices révélateurs sur son activité et sur les raisons possibles de son amnésie. Assumant avec aisance plusieurs personnalités factices, il tente discrètement d'établir un lien avec ce passé oublié, part à la poursuite d'une journée disparue, et reconstitue l'enfilade de ses faits et gestes. Les souvenirs surgissent laborieusement dans un ordre relativement chronologique. S'étant découvert amoureux de Nathalie Beaulieu, une jeune secrétaire qui allait quitter son service, il avait tenu, le jour précédent, à lui rendre service. La frêle jeune fille révéla qu'elle était la victime «innocente» de Bruno, un avocat soupçonné de relations avec la pègre. Décidé à empêcher le mariage forcé de Nathalie avec ce juriste véreux, Henri Dupuy se fit son chevalier servant. Très vite filé par l'amant bafoué, le couple brouilla les pistes, multiplia les déplacements jusqu'à ce qu'elle se décide à affronter son fiancé, laissant hors du coup le trop fragile Henri Dupuy. Il subit cette grande déconvenue : Nathalie allait partir au bras de son fiancé à la fin du «party» donné en son honneur. Incapable d'accepter cette dure réalité, il avala une excessive quantité de calmants, sombra endormi dans l'appartement inoccupé qui leur servait de cachette. C'est cette dose massive de barbituriques alliée à un état émotif trop profond qui fut la cause de son trou de mémoire. Cependant, Nathalie, ayant constaté qu'elle ne pouvait vivre avec Bruno, lui revient, et l'histoire se termine sur la perspective heureuse d'un «*amour éternel*». Seule ombre au tableau : la présence inquiétante d'un cadavre sur la banquette arrière de la voiture d'Henri Dupuy !

Commentaire

Hubert Aquin s'intéressait ici aux mécanismes de la mémoire, étudiait, étape par étape et avec des retouches, des manifestations d'interaction humaine, montrait une évasion dans une personnalité d'emprunt.

Il appliqua son style nerveux au langage cinématographique, avec une technique sûre. Malgré quelques incohérences dans les petits détails, le drame est rondement mené. À partir de la situation liminale, il instaura un climat de mystère sur une trame somme toute assez banale. Son récit, en superposant les temporalités, fractionne la «continuité des apparences», multiplie les fragments des différentes trames narratives et les perspectives en miroir. Les retours de mémoire sont rendus par la diffraction totale des événements. Les images se brisent, brèves et farouches ; chaque remémoration est une conquête sur le vide, qu'Henri Dupuy, être aléatoire, fait à son réveil. Seul, le cadavre en porte-à-faux maintient sa note discordante. Ce cadavre est-il celui du temps que le spectateur aura

tué tout au long de la projection? D'aucuns préférèrent alors faire, à la suite de certaines tentatives de suicide de l'auteur, une lecture intertextuelle. On pourrait tout aussi bien y voir un pied-de-nez de l'écrivain car il y a chez lui le plaisir de l'énigme pour l'énigme.

Le téléthéâtre fut réalisé par Louis-Georges Carrier, avec Marjolaine Hébert, Jean Duceppe, Anne Pauzé. Il fut diffusé par Radio-Canada le 9 mars 1969.

Hubert Aquin le jugea dans *"Le cadavre d'une émission"* (1969) : «*Sachez que l'allure dantesque de cette émission n'est pas dantesque sans raison ! Le cadavre en question descend aux enfers et n'en remontera que lorsqu'un spectateur, connaissant la clé de cette énigme, voudra l'en faire revenir...*»

Durant les années 1970, Hubert Aquin enseigna à l'université du Québec à Montréal, où il fut directeur du département d'études littéraires (1969-1970), ainsi qu'aux universités de New York à Buffalo (1972-1973) et Carleton à Ottawa (1973-1974).

En 1970, il publia, dans le recueil de P. Pagé et R. Legris, *"L'œuvre littéraire et ses significations"* :

"Considération sur la forme romanesque d'"Ulysse"

(1970)

Article

Pour Hubert Aquin, le livre de Joyce est une somme totalisante, une synthèse sans fin, une vision einsteinienne de la réalité. Il se demande : «*Comment lire cette floraison désordonnée de symboles, et comment démêler ces inextricables réseaux de signifiants déconnectés et d'indications faussées, de pistes en trompe-l'oeil, de sens déviés, de mots désarticulés, de phrases entrelacées qui s'entrecoupent mutuellement et qui s'interrompent sans préavis, de thèmes brisés, de confidences banalement horribles, puis d'énormes farces plates, vraiment et irréversiblement plates*». Il s'écria d'un ton péremptoire que Joyce est le génie du siècle, mais sans plus, ajoutant alors une foule de détails culturels, de références plus ou moins appropriées.

Commentaire

Le jugement au brio étincelant porté par Hubert Aquin sur James Joyce semble pouvoir valoir pour sa propre œuvre aussi.

En 1970, Hubert Aquin signa la traduction et l'adaptation de *"Sunrise on Sarah"* de George Ryga, qui allait être présenté à Radio-Canada, en 1974 sous le titre *"Une femme en bleu au fond d'un jardin de pluie"*.

La même année, il obtint le prix Athanase-David du gouvernement du Québec.

En 1971, il démissionna du comité de rédaction de "Liberté", prétextant que le périodique avait passé sous silence les événements de la Crise d'octobre 70 pour ne pas perdre les subventions du Conseil des Arts du Canada.

Il publia :

"Point de fuite"

(1971)

Recueil de textes de 150 pages

“Préface”

Se prétendant d’abord un «*gars bien ordinaire*», Hubert Aquin parle de sa «*plongée abyssale dans le gouffre du passé occidental*», se demande : «*Pourrai-je, un jour, utiliser tout ce que je découvre en descendant dans l’enfer dantesque? Je ne sais pas. Je crois même que la société dans laquelle je vis n’est nullement intéressée à profiter du savoir non immédiatement utilitaire.*», constate : «*Je suis d’une génération avide de savoir et soucieuse de discipline formatrice. Les jeunes saint-ciboires d’aujourd’hui ne veulent plus rien savoir et font table rase avec une jubilation inégalée*», reconnaît son «*superbe déphasage*» : «*Je fonctionne sur une longueur d’ondes mystifiante qui ne mystifie que moi.*»

Commentaire

Hubert Aquin accentuait les traits de sa solitude larvée. La transmission lui paraissait brouillée, les aînés et les jeunes ne parlant plus le même langage, les premiers ne voyant dans les seconds non plus la promesse d’un avenir, mais le rejet d’un passé. D’ailleurs, lui, qui avait exercé le métier d’enseignant, admettait qu’il ne trouvait guère de satisfaction dans ses contacts avec la jeunesse : il lui parlait en français, elle lui répondait en joual, cette violence dans la langue masquant mal, sous les apparences d’une libération, une autoflagellation moins combattue qu’exacerbée.

“Écrivain faute d’être banquier”

Article

Le journaliste Jean Bouthillette interviewe Hubert Aquin, qui vient de faire paraître “*Prochain épisode*”. L’écrivain déclare en particulier : «*Ma langue est épurée parce que je refuse de folkloriser mon langage. Si j’écris, disons fabuleusement, c’est par réaction contre ce que je suis, Canadien français. La véritable difficulté, ici, est au niveau du parler, non de l’écriture.*»

Commentaire

Le titre, qui n’est justifié que par le fait que l’entretien ait eu lieu «*dans l’ancienne Bourse de Montréal*» et que le journaliste ait eu l’impression d’être accueilli comme s’il se présentait «*à un conseil d’administration*», est évidemment la marque d’une protestation d’une ironie mordante. L’article avait paru dans “*Perspectives*”, le 14 octobre 1967.

“L’Alexandrine” (1969)

Nouvelle de huit pages

Le narrateur a connu un certain Edgar Pirelli, de Buffalo, et a vu les photos qu’il avait prises d’une certaine Denise Levasseur, «*déesse lascive*» à la «*beauté affolante*», photos dont le souvenir ne cessa de le poursuivre, même lorsque son ami lui fit visiter la “*Lockwood Memorial Library*”, «*immense sarcophage dorique à la gloire et au triomphe eucharistique de James Joyce*». Aussi en veut-il à Edgar Pirelli car c’est le retour de l’épouse de celui-ci qui provoqua la mort de Denise Levasseur sur l’autoroute.

Commentaire

Le titre s’explique par la mention, dans la citation de James Joyce qui sert d’épigraphe, de la Bibliothèque Alexandrine.

À la "Lockwood Memorial Library" de Buffalo se trouvent vingt mille pages de manuscrits et de lettres de James Joyce.

**"Un Canadien errant"
(1967)**

Autobiographie

Hubert Aquin rappelle son origine, ses études, sa carrière, pour en arriver à raconter de façon détaillée la mésaventure qu'il avait connue en Suisse en 1966.

Commentaire

Le titre est la reprise de celui d'une célèbre chanson folklorique dont les paroles furent écrites en 1842 par Antoine Gérin-Lajoie, pour rappeler les malheurs des Patriotes de 1837-1838 qui avaient été exilés : «Un Canadien errant, / Banni des ses foyers, / Parcourait en pleurant / Des pays étrangers...»

**"Profession : écrivain"
(1963)**

voir plus haut

**"Le cadavre d'une émission"
(1969)**

Autobiographie

Cette émission est "Vingt-quatre heures de trop" (voir plus haut).

**"Éloge des États-Unis"
(1961)**

Le texte débute par une description révélatrice : «*Les États-Unis sont parcourus de longues routes plates, où il est interdit de faire de la vitesse, et couverts d'une végétation innombrable de motels.*» En effet, les limitations de vitesse font de la route le «*synonyme d'une vaste organisation punitive*», donnent «*le sentiment de vivre dans l'univers morbide de la faute*», équivalent «*à un freinage systématique des instincts*». Inversement, «*le motel est une surcompensation au long refoulement de l'automobiliste*» car «*tout est permis*». Enfin, Hubert Aquin confesse : «*J'aime aussi les jeunes filles américaines*» ; elles lui semblent «*toutes jolies, imbattables dans la course à obstacles et dans la pureté du cœur*».

**"Nos cousins de France"
(1966)**

C'est le compte rendu d'un «*déjeuner-colloque*» donné à Paris, le 12 décembre 1966, «*sous les auspices de France-Canada*», qui réunissait des écrivains québécois (Hubert Aquin, Marie-Claire Blais, Jean Basile, Naïm Kattan) et des écrivains français (André Chamson, Yves Berger). Il y est

répété que les Québécois en ont assez «*de se faire cousinier par les Français*», que les Français sont étonnés de ne plus avoir «*les Québécois qu'ils avaient*», etc..

Commentaire

Dans ce billet du style «coup de pied dans la fourmilière» ou «crachat dans la soupe», Hubert Aquin se montre, évidemment, insatisfait de l'intérêt que les Français portent au Québec. Pourtant, il avait bien tenu à y faire éditer '*Prochain épisode*' chez Robert Laffont, imitant en cela : Léo-Paul Desrosiers, Ringuet, Gabrielle Roy, Anne Hébert, Jacques Godbout, Marie-Claire Blais, Jean Basile, Jacques Brault, Réjean Ducharme, etc..

'Auto critique (1966)'

Hubert Aquin conteste le fait que la puissance des automobiles soit réfrénée par le contrôle qu'impose le policier que peuvent cependant amadouer les jambes de «*la jolie blonde*» qui est la passagère, car «*les filles sont vraiment sensationnelles en tant que passagères, elles bénéficient d'une sorte d'immunité plus au moins secrète.*» Par contre, «*au volant, les filles sont une plaie d'Égypte*» car «*elles conduisent mal*», et causent des accidents. C'est la conséquence de «*l'émancipation simone-de-bovariste*» qui est «*le drame numéro un du vingtième siècle*». Aussi, en matière d'automobile, l'homme montre-t-il «*un penchant marqué pour les monoplaces*» car «*le moteur est identifiable à la libido trop longtemps refoulée de l'homme moyen*», et qui l'est encore plus dans les embouteillages où il ne peut «*employer toute l'écurie-vapeur qui piaffe sous le capot*». L'automobile est donc une sorte d'«*allumeuse qui vous fait courir – jusqu'au jour où l'on comprend qu'elle vous fait marcher. [...]* C'est sans doute cela la civilisation : il fallait inventer les chevaux-vapeurs pour le seul plaisir de ne pas s'en servir – sinon dans le plus grand secret et avec l'angoisse consécutive à ce genre de péchés dont la seule virtualité nous donne des fourmis dans les jambes.»

Commentaire

Faut-il prendre au sérieux cette réflexion qui se veut sociologique, mais manifeste une assez adolescente revendication de liberté dans la conduite automobile, assaisonnée d'un très traditionnel machisme?

'Jules César Projet TV'

Ce sont des lettres envoyées par Hubert Aquin, en 1960 puis 1962, en vue d'«*un original de 90 minutes*» consacré à «*la mort de César*», qui se serait détaché du '*Jules César*' de Shakespeare et du «*philosophisme de Camus dans "Caligula"*», qu'il décida ensuite de transposer «*dans notre époque*», indiquant alors l'«*enchaînement des scènes*».

'La scène du lit. Projet TV (1969-70)'

Hubert Aquin adresse une lettre à un «*cher Comte*» où est présentée «*la scène du lit*», «*une scène importante d'un téléthéâtre*» intitulé "*Smash*", «*où deux comédiens s'aiment sur un lit devant les cameramen et autres techniciens*» tandis que seraient faites «*quelques allusions bien placées à la philosophie du lien amoureux dans l'œuvre du Marquis*».

**‘Table tournante
(1968)’**

Hubert Aquin se dit satisfait de l'émission qu'il avait produite. Il constate la grande «*distance*» entre cette œuvre et ‘*Trou de mémoire*’, affirmant «*le droit inaliénable des écrivains à orbiter en secret et comme bon leur semble.*» Il répète être fier «*d'avoir réussi à produire une émission dramatique vide de tout drame, une forme sans contenu ou plutôt : une forme avec un pseudo-contenu, sans déroulement logique et, à la limite, très loin de la vraisemblance.*»

‘Un drôle de souvenir’

Ce sont deux brèves notes au sujet de P.X. Magnant, prises lors de la préparation de ‘*Trou de mémoire*’.

**‘Plan partiel de ‘L’antiphonaire’
(Mai 1969)’**

**‘Après ‘L’antiphonaire’
(1969)’**

Hubert Aquin confie : «*Je me sens vide, prédisposé - donc - à me nourrir des obsessions nouvelles associées à mon futur roman. [...] Cela voudrait peut-être dire que j'accède enfin aux grandes récoltes de la maturité.*»

**‘Temps mort
(1970)’**

C'est une brève note qui porte sur un «*roman dévasté, poussiéreux (dusty...), déprimant.*» qui devrait être ‘*Trou de mémoire*’.

**‘Lettres à Louis-Georges Carrier
(1952 à 1970)’**

Le 30 octobre 1951, Hubert Aquin constate : «*Plus on devient conscient, plus on s'éloigne de l'acte.*» Il apprécie «*l'intensité de la vie théâtrale à Paris.*»

Le 25 novembre 1951, il conseille à son ami, qui se plaignait de son «*ennui profond*», de se découvrir «*une passion secrète*». Il loue «*l'univers dramatique de Henry James qui est celui du mystère*», parlant d'une pièce intitulée ‘*Les innocents*’ (dont il ne semble pas savoir qu'il s'agit de l'adaptation du roman ‘*Le tour d'écrou*’).

Le 8 janvier 1952, il revient de voyage, et se réjouit : «*Quel luxe que voyager ; j'en suis tellement grisé que je me demande comment il se fait que je supporte de demeurer quelque part.*»

Le 3 mars 1952, à «*la philosophie de l'échec*» que lui proposait son ami, il oppose «*une philosophie de la consolation*». Il ajoute : «*Il m'arrive maintenant à Paris de travailler d'une façon inespérée aux choses que j'aime.*»

Le 10 mars 1952, il se dit «*désemparé [...] dans cet étrange désert qu'est Paris*», se voyant condamné à rester «*devant les plaines stériles de la lucidité et du "désespoir indifférent"*», étant «*de ces errants qui cherchent en vain leur patrie*».

Le 29 mars 1952, il se réjouit de retrouver son ami «*changé*», car «*il n'est pas de plus grande ni de plus facile erreur que de s'arrêter sur son propre chemin, quand les gens autour de soi attendent que nous avancions.*»

Le 7 avril 1952, il indique à son ami sur quel budget il pourra vivre à Paris où il compte séjourner, tandis que, pour sa part, il ne pourra le faire que si sa bourse lui est «*ré-octroyée*».

Le 24 avril 1952, il s'inquiète de «*l'insatisfaction ou de la tristesse*» que ressent son ami, et déclare que sa propre vie «*est vide d'amour*».

Le 24 juillet 1952, de Berne, il se dit «*ravi*» que «*Les rédempteurs*» aient été compris par son ami, mais ajoute : «*Je crains de ne jamais pouvoir écrire quoi que ce soit qui ne reprenne fatalement "Les rédempteurs". Prisonnier de ma propre histoire, cela me paraît inévitable.*»

Le 1^{er} septembre 1952, d'Athènes, il célèbre Delphes, «*lieu pathétique et inoubliable*».

Le 2 mars 1970, de Laval (Québec), il lance une phrase énigmatique, en référence à un non moins énigmatique «*Feliciano*».

Survient un texte intitulé «*Le cadavre froid*» qui traite d'«*une machine à vapeur inventée par un italien du nom de F. Ciano*».

Le 13 mars 1970, de «*Nowhere, Qué.*», il est question de ce Ciano.

À la date du 15 mars 1970, apparaît un «*projet final*» au sujet d'Ulysse, mais l'auteur laisse vite s'exprimer son découragement dans un langage assez québécoisement ordurier !

Les jours suivants (jusqu'au 20 mars), la description du projet est continuée, avec encore des accès de bonne ou de mauvaise humeur.

Le 9 avril 1970, de «*Trou*», est donné «*DDD*», texte incohérent.

Le 10 avril 1970, est envoyé un «*projet*» qui tourne autour d'«*Hamlet*».

Le 10 août 1970, à l'ami traité d'«*Hostie crémeuse*», il indique qu'un nouveau titre (lequel?) a été trouvé pour le téléthéâtre (lequel?).

Commentaire

Louis-Georges Carrier (né en 1933) était un scénariste et réalisateur.

Ces lettres sont restées longtemps les seules pièces accessibles d'une volumineuse correspondance s'étendant sur une trentaine d'années. Elles témoignent d'un fascinant et dangereux jeu de réfractions réciproques entre les deux amis, jeu qui se jouait dans le sillage du théâtre, passion partagée (voir encore «*Le cadavre d'une émission*» et «*Table tournante*»). D'un intérêt particulier sont les lettres d'Hubert Aquin envoyées de Paris à l'époque de ses vingt ans (1951 et 1952) : y percent l'exaltation du jeune intellectuel québécois prenant un bain de culture après la longue marche en son pays désertique, l'idéalisme et le romantisme des deux amis en quête d'absolu, avides d'introspection, aux désirs inassouvis, en proie à la solitude et à l'angoisse.

«*De retour le 11 avril*» (1967)

Nouvelle de 14 pages

Le narrateur, s'adressant à son «*amour*», lui raconte ce qui lui est «*arrivé au cours de l'hiver*» à Montréal, depuis le soir où elle est partie de Dorval, tandis que, dans la neige, il eut du mal à conduire sa Mustang. Il a tenté deux fois de se suicider. Il s'inquiète de ce qu'elle a vécu pendant ce temps à Amsterdam, admet qu'elle ait pu le tromper car il est trop «*envahi par des pensées noires*». Le lendemain de son départ, il essaya de se procurer du «*phénobarbital*». Comme il ne pouvait pas en avoir sans ordonnance, il fit des recherches dans des livres de pharmacologie.

Il obtint un rendez-vous avec un médecin qui était un ami qu'il n'avait pas revu depuis longtemps.

Ce jour-là, il profita d'une absence du médecin pour s'emparer du «*bloc d'ordonnances*». Cet ami lui confiant qu'étant débordé de travail, seule sa femme pouvait prendre des vacances en Europe, le narrateur se demanda à quel endroit pouvait bien être son amante. Chez lui, il s'employa à rédiger de fausses ordonnances d'«*amobarbital sodique*», mais passa des jours étranges en n'utilisant pas ses «*réserves de mort*», se trouvant «*sûr de [lui] et presque en harmonie avec la vie*».

Même s'il reçut de son amante sa «*lettre du 16 novembre*», il voulait «*encore en finir avec la vie*», d'autant plus qu'il avait appris qu'elle était allée à Utrecht, «*petite ville où fut signé le traité qui ratifia la conquête du Canada français*», et qu'il était tourmenté par la jalousie.

Le 28 novembre, il était décidé à entrer dans «*la nuit sans fin*», à ne plus dépendre des «*intermittences*» de son amante. Ayant pris un bain, écoutant de la musique, il avala les «*petits cylindres bleu ciel*» avec du Chivas Regal. Il s'endormit sans peur, «*recouvert par la solennité de [sa] solitude*», en rêvant des robes et des déshabillés de son amante. Mais, s'il écrit «*cette lettre d'outre-tombe*», c'est qu'il a échoué, ce qui «*suffirait à [lui] démontrer [sa] faiblesse – cette infirmité diffuse que nulle science ne peut qualifier et qui [le] conditionne à tout gâcher, sans cesse, sans répit, sans aucune exception !*»

Il se retrouva «*encore vivant*», à l'hôpital, et songeant à son amante en Europe. C'est qu'on lui avait livré à domicile un télégramme émis par elle, à Bruges, que le concierge l'avait alors trouvé avec son «*visage de mort*», qu'on l'avait transporté à l'hôpital où il était «*resté plusieurs jours sous une tente d'oxygène*», et où il avait «*subi une trachéotomie*». Et il se souvient de Bruges, ce «*sanctuaire amoureux*», «*cette ville à moitié morte*».

On le déclara «*guéri*», mais «*guéri d'avoir voulu mourir, est-ce seulement possible?*» Il se sentait «*comme un revenant*», condamné aux «*nuits blanches*» puisqu'il avait «*gaspillé toutes [ses] ordonnances*». Il savait qu'elle serait de retour le 11 avril, et il imaginait leurs retrouvailles. Il lui écrit cette lettre, qu'elle recevra au moment de quitter l'Europe, pour lui dire qu'il avait «*raté [sa] première tentative de suicide en novembre*», «*première*» car «*il y en aura une deuxième*».

Déjà sa «*main tremble*», le «*néant*» le «*gagne*», et il espère qu'on le trouvera «*noyé*» dans son «*bain*».

Commentaire

Dans cette nouvelle, où, après de trop longs préliminaires, se présente enfin une finale saisissante, Hubert Aquin traitait encore le thème du suicide, central dans son oeuvre, mais avec un sentimentalisme rare chez lui.

Commentaire sur le recueil

Ce recueil regroupe des textes de longueurs et de valeur inégales, des fictions côtoyant des articles politiques et des données biographiques. Hubert Aquin indiqua que, pour ce livre décousu et disparate, il avait préféré une «*mise en scène*» des textes à leur mise en ordre chronologique.

Le titre émane de la mention qu'il fait du «*point de fuite de [sa] perspective vasarienne*» (page 130), c'est-à-dire, dans le cadre de la représentation de la réalité en perspective conique, le point imaginaire destiné à aider le dessinateur à construire son oeuvre en perspective. La maquette baroque de l'édition originale de 1971, qu'il conçut, donne aussitôt le ton : elle représente, sur la couverture, l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis pour l'entrée de Charles IX à Paris, le 6 mars 1571, tandis qu'en quatrième de couverture, on aperçoit dans une perspective renversée (sur le principe de la chambre noire), au bout d'un corridor désert, le point de fuite invoqué. On peut penser que ce titre a un double sens : d'une part, la notion d'esthétique, d'autre part, l'interdiction de toute échappatoire (à la «*vocation*» d'écrivain, à la conscience de soi).

Il faut encore remarquer l'effet de dédoublement présent dans les photos-illustrations.

Le livre a pour épigraphe : «*N'écris rien sur la neige (Pythagore)*». Or le traverse le motif de la neige froide et blafarde, source d'ennui et d'angoisse, évocatrice d'«*antarctique*», de tempêtes, de

«*glaciation totale*» et d'hiver interminable, qui ouvre sur le néant, ce qui dénonce d'ailleurs un dégoût viscéral du pays que viennent contredire d'hypocrites déclarations patriotiques.

Ce livre est la réflexion d'un être qui se pose le problème de son identité, qui est aliéné, divisé, protéiforme, déraciné, contradictoire, désireux de changer l'ordre des choses, de s'opposer à ceux qui ont tracé la route pour lui avant lui. Diverses composantes de ces «*oeuvres mêlées*» répercutent le discours de la folie : propos délirants de certaines lettres à Carrier, obsession sexuelle et hantise de l'autodestruction («*L'Alexandrine*», fin de «*Éloge des États-Unis*», «*La scène du lit*», «*De retour le 11 avril*»), émergence de l'interdit (meurtre du père dans «*Jules César*») et fragment XIX du «*Plan partiel de "L'antiphonaire"*», appel à Hamlet, à la déraison et à l'incohérence («*Profession : écrivain*»). La trajectoire d'une vie se dessine à travers ces pages. Et la hantise du suicide allait se réinscrire sans cesse dans l'oeuvre de fiction à venir.

Le recueil donne aussi un tableau de l'esthétique littéraire de l'écrivain, qui était dominée par le baroque et l'outrance. Et il y fit encore preuve de sa virtuosité sémiologique.

Ce petit livre provocateur, qui est peut-être celui où la solitude d'Hubert Aquin, dressée contre une multitude jugée «contre-culturelle», s'exprima le mieux, est un précieux auxiliaire pour qui s'intéresse aux conditions dans lesquelles vivaient et écrivaient les intellectuels québécois dans les années soixante.

En 1971, Hubert Aquin fit le projet d'un téléthéâtre intitulé «**Œdipe**», oeuvre à caractère policier, où le personnage aurait été un juge assistant à son propre procès pour meurtre, où aurait été poussé encore plus loin le recours aux artifices visuels, où auraient été multipliés les effets spéciaux, les déformations, les défocalisations, les surimpressions et les emplois inopinés de la bande sonore, pour créer un univers trouble à l'image du héros.

Le 29 mars, il tenta de se suicider à l'hôtel Reine-Elizabeth en ingurgitant une dose massive de pilules. À cette occasion, il avait laissé un message à sa compagne, Andrée Yanacopoulo, avec laquelle il vivait des relations tendues : «*Trop, c'est trop ! Tu le reconnaîtras toi-même. Je n'avais pas besoin d'avaler tant de néant. Maintenant que cela est fait, je ne vois rien d'autre à faire que la suite et la fin ! Ma tristesse trop commode, si je puis dire, n'est pas si grande que je l'aurais pensé. Hélas, je n'ai pas à te demander pardon, pour ce qui s'en vient, ni à te réitérer un amour dans lequel tu ne crois plus. La vie est courte ; si c'était à refaire, je ferais l'impossible pour ne pas vivre. Tu dois me comprendre un peu : cette possible (et, peut-être, dérisoire) compréhension est et sera notre dernière forme d'union - si tant est que cela nous unisse. La nuit est longue. Tu as froid, moi aussi. Mais nous tiendrons bon, chacun de notre côté, jusqu'à l'aube.*» (G. Sheppard et A. Yanacopoulo, «*Signé Hubert Aquin. Enquête sur le suicide d'un écrivain*» [1985]).

Il avait écrit :

"**Double sens**"

(1972)

Scénario

Intellectuel se passionnant pour des recherches sur le Bas Empire romain, Jean Gerson n'a pas seulement une double, mais une triple personnalité. Revêtant un masque, il devient tantôt Joseph de Garlande, personnage beau et séduisant qu'il aimerait être en réalité, tantôt le voyeur Guillaume de Meung, personnage abject, friand de pornographie et d'érotisme.

Commentaire

C'est un conte fantastique moderne sur le thème du dédoublement de la personnalité.

Le film de deux heures trente fut tourné par Louis-Georges Carrier. Il passa à la télévision de Radio-Canada le 30 janvier 1972.

En 1972, Hubert Aquin obtint le prix Athanase-David du gouvernement du Québec, pour l'ensemble de son oeuvre.

Il publia :

‘‘Une phénoménologie du sport’’
(1972)

Article

Hubert Aquin s’intéresse au spectacle du sport, se demande comment les formes de ce spectacle peuvent influencer sur le contenu sportif.

En 1972, Hubert Aquin perdit mystérieusement l’œil gauche, et considéra la cicatrice comme oedipienne et mystique. Cet œil fut remplacé par un œil de verre qu’il lui arriva, pour s’amuser de jeter à son fils, Emmanuel.

Il publia :

‘‘Neige noire’’
(1974)

Roman de 254 pages

En 1973, à Montréal, Nicolas Vanesse est un jeune comédien, qui, alors qu’il joue le rôle de Fortinbras dans un téléthéâtre consacré à *‘‘Hamlet’’*, avec Linda Noble qui a celui d’Ophélie, veut devenir cinéaste, et écrire un scénario (qui, avec des commentaires intercalés, est le texte qu’on va lire), pour lequel il s’inspirera de sa propre vie avec sa femme, Sylvie Dubuque. Ils partent au Svalbard pour un voyage de noces retardé. Mais, dans l’avion, il l’oblige à lui livrer le nom de l’amant qu’elle eut auparavant : Michel Lewandowski.

À Oslo, ils sont accueillis par une Norvégienne, Eva Vos, qui est déjà venue à Montréal où elle a connu Sylvie. Ils se rendent au Svalbard, Nicolas tantôt ressentant *«quelque chose qui ressemble au goût de vivre»*, tantôt se disant *«meurtri par... cet épisode de Michel Lewandowski.»* On les dépose sur une île où ils gagnent un refuge. Soudain est montré Nicolas se précipitant vers un canot, et demandant à ses occupants de venir au secours de Sylvie qui, tombée au fond d’un ravin au cours d’une ascension, serait gravement blessée, mais n’est pas retrouvée.

Revenu à Oslo, il prétend à Eva que Sylvie s’est suicidée. Si Eva a peur de lui, ils ne tardent cependant pas à s’êtreindre fougueusement. Constatant *«cette intrusion de la réalité dans l’imaginaire»*, Nicolas, qui écrit le scénario *«à mesure qu’il le vit»*, y introduit donc Eva Vos, et veut qu’elle joue son rôle.

Elle revient avec lui à Montréal où ils voient à la télévision le *‘‘Hamlet’’* dans lequel il avait joué. Un jour, dans la rue, Michel Lewandowski rencontre Eva, qui lui apprend que Nicolas sait ce qui s’est passé entre Sylvie et lui. Comme il a pu avoir connaissance du synopsis du scénario, Michel Lewandowski pense que la scène de la mort de Sylvie fait plutôt penser à un meurtre. Eva révèle à Nicolas que Sylvie était la fille de Michel, sans pourtant qu’il réagisse. Au cours de repérages en vue du film, il découvre la maison de Michel où celui-ci se trouve enlacé avec Sylvie qui lui dit : *«Cela ne peut plus durer, papa»*. À l’appartement de la rue Berri, alors que Nicolas est endormi, Eva découvre que, dans ses notes, il a écrit : *«Sylvie mourra comme elle est morte»*. Excitant son désir mais se refusant à lui, elle l’oblige ainsi à indiquer de quelle façon il fera mourir Sylvie, qui sera interprétée par Linda Noble ; il avoue qu’il la poignardera avant de la jeter dans le précipice.

On voit alors le couple dans le refuge du Svalbard où Nicolas ligote Sylvie, la supplicie en lui assénant qu'il sait que Michel est son père, qu'après le divorce de ses parents elle a pris le nom de sa mère : Dubuque, la tue, ficèle son corps dans une toile, le jette dans un précipice.

Eva apporte le scénario à Linda Noble pour la préserver d'un danger car Nicolas «*veut commencer le tournage par la scène finale*». Et les deux femmes s'unissent, charnellement aussi, contre Nicolas. Tandis qu'il entreprend de réaliser son film à Repulse Bay, elles se rendent en Norvège, à la recherche d'Undensacre, lieu où se trouverait le tombeau de Fortinbras, s'unissant encore avec une exaltation mystique où Linda voit en Eva «*le Christ de la Révélation*».

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "AQUIN - 'Neige noire'"

En 1974, «*Neige noire*» reçut le prix du journal «La presse».

Cette année-là, Hubert Aquin, qui avait quarante-cinq ans, décrivit Montréal en constatant le décalage entre sa ville natale et son propre état d'esprit : «*À mesure que je vieillis, Montréal rajeunit. Oui, tandis que je décline, ma ville se développe, se multiplie, s'étend, se perfectionne. Ma genèse est chose passée, l'épigenèse de Montréal se poursuit indéfiniment.*» Venant d'un auteur dont toute l'oeuvre parle de mobilité et de création continue, ces mots contenaient un aveu dont aucun lecteur de l'époque ne saisit toute l'horreur. Pourtant, quand nous les relisons aujourd'hui, nous y percevons les signes d'une brisure.

Cette année-là encore, il entra aux Éditions «La presse», à titre de directeur littéraire, le directeur du journal, Roger Lemelin, lui ayant proposé de mettre sur pied une N.R.F. québécoise. Certains virent dans cette démarche une contradiction avec ses anciennes convictions de révolutionnaire puisque «La presse» est la propriété de «Power Corporation», une société de gestion et de portefeuille engagée dans la défense du fédéralisme au Québec.

En 1975, il reçut le grand prix littéraire de la ville de Montréal.

En août 1976, du fait que ses idées de grandeur l'avaient conduit à investir dans des entreprises littéraires peu rentables, et flamber le budget de la collection qui lui avait été confiée, que ses frais de représentation ainsi que sa paranoïa étaient exorbitants, il démissionna de son poste aux Éditions «La presse», en accusant Roger Lemelin de «*coloniser le Québec de l'intérieur*».

Après le succès du Parti Québécois aux élections du 15 novembre 1976, qui laissait entrevoir la naissance prochaine du pays qu'il avait tant annoncée, il aurait voulu qu'on fasse appel à ses services, en particulier le dr Camille Laurin, son confrère d'université et nouveau ministre de la Culture et des Communications ; mais il ne donna pas suite à sa demande d'un gagne-pain.

On le trompa avec la supposée relance du journal «Le jour» dont on fit, en 1977, un hebdomadaire national, qui n'eut cependant que trois numéros.

Il organisa et donna son titre à :

«Blocs erratiques»
(posthume, 1977)

Recueil de textes

Ils sont très divers :

- œuvres de fiction comme «*La toile d'araignée*», «*Confession d'un héros*», «*Les fiancés ennuyés*» ;
- textes politiques et polémiques, où Hubert Aquin ne cesse de reprendre la question de la condition du sujet canadien-français, en particulier :

- «*L'art de la défaite*», où il revient sur la rébellion manquée des Patriotes en 1837-1838, réexamine les événements à travers une perspective tragique nouvelle qui arrache le sujet canadien-français aux déterminismes qui le plaçaient en position de subordination. Mieux qu'une leçon d'Histoire, il propose une reconfiguration de la mémoire et de l'imaginaire collectifs que seule une sensibilité aux arts du récit est à même de produire. Il vise par ce retour dans le temps à préparer

l'avenir, car il termine par une ouverture imprévue permettant d'activer un rapport dynamique à une Histoire qui demeure à écrire. S'il insiste sur l'importance de la défaite dans la culture identitaire des siens, il n'y voit pas pour autant une fatalité.

- "*Le joual-refuge*", article célèbre où il dénonce tous ceux qui font l'éloge du joual, qui le considèrent comme une nouvelle langue «révolutionnaire», alors qu'il ne s'agit, écrit-il, que d'un «*refuge*», d'un «*maquis linguistique*» ou, mieux encore, de l'emblème du «*conquis humilié, contrarié, irritable, ombrageux*» qui, en subvertissant la parole, se donne l'illusion de subvertir l'ordre politique.

- La lettre adressée à André d'Allemagne et Pierre Bourgault pour protester contre le sabordement du R.I.N., texte bref montrant, «comme tant d'autres, la clairvoyance de cet intellectuel engagé et aussi la consternation douloureuse dans laquelle le plongeaient les turpitudes qu'elle lui permettait de voir avant tout le monde» (Andrée Ferretti).

- "*Le bonheur d'expression*", où il lie la question de l'héroïsme à celle du malheur. Le héros, dans sa perspective, est tiraillé entre un idéal et la réalité qui le lui refuse ; la pureté de ses aspirations, la hauteur de ses ambitions, donnent la mesure du personnage, à jamais condamné à l'insatisfaction et à la perpétuation de son combat : «*Le malheur équivaut, selon moi, à un mode supérieur de connaissance et devient, par conséquent, la voie royale de l'artiste qui veut exprimer la réalité, la recréer, l'enfanter une seconde fois sous une forme nouvelle !*» Le malheur lui inspire la possibilité d'un apprentissage, figure comme un élément proactif menant le héros à la transformation de sa situation. Loin d'être un état paralysant, il annonce une action aux visées créatrices. L'art devient alors moteur du changement social, ouvrant le monde à ses possibles. Le rôle de l'écrivain est combatif ; il vise à la production d'une réalité différente contestant l'ordre établi. L'artiste doit produire un écart ouvrant à la possibilité d'un autre monde.

Le 4 octobre 1977 fut diffusé à la télévision le documentaire '*Nabokov ou l'exil*' qu'Hubert Aquin avait écrit avec Pierre Turgeon.

Pour ses amis, il était toujours gai, exubérant, plein d'énergie. En fait, il était en proie à un désenchantement généralisé, à une dépression profonde, auxquels on peut trouver différentes raisons directes :

- l'absence de relations satisfaisantes avec ses deux fils, depuis qu'il avait quitté sa première femme. Pour Marc Chabot : «Il était père de rien. Un père sans enfants.» ('*Hubert Aquin ou les dernières minutes d'un écrivain*') ;

- les crises d'épilepsie qui le tourmentaient depuis une dizaine d'années ;

- l'insécurité financière depuis son congédiement du poste de directeur littéraire des éditions La Presse ;

- le dépit de cet ambitieux à se voir écarté du premier plan ;

- la déception de voir sa vision politique du Québec vouée à un échec absolu depuis que, quelques mois auparavant, le Parti Québécois avait pris le pouvoir ;

- l'incapacité à terminer son dernier roman, "*Obombre*", qui devait faire une grande place à la musique, mais qui, l'écriture ne repartant pas, était finalement resté en chantier ;

- l'arrivée au terme d'une trajectoire intérieure dont sa vie comme ses écrits, «tentation surhumaine de transformer le destin en liberté», avaient déjà esquissé le mouvement.

Il était décidé à se suicider. Mais seule son épouse, Andrée Yanacopoulo, était au courant, et c'est avec elle qu'il en avait déterminé les circonstances. Préparant son départ depuis le mois de septembre 1976, en février, il refit son pèlerinage italien (Rome, Naples, Palerme), avec une compagne restée anonyme. Il revint, et Andrée Yanacopoulo révéla : «Je commençai à sentir le moment venu. J'ai dit : "N'aie pas peur de me dire ce que tu veux me dire ; tu sais que je suis prête à t'entendre." Alors il a enchaîné : "*Finalement, selon nos conventions, je te donne vingt-quatre heures de préavis. Je suis déterminé... je me tuerai demain.*"» Ce jour-là, le 15 mars (jour anniversaire de la mort de César, celui dit des «ides de Mars»), il lui écrivit : «*Je n'ai plus aucune réserve en moi. Je me sens détruit. Je n'arrive pas à me reconstruire et je ne veux pas me reconstruire. C'est un choix. Je me sens paisible, mon acte est positif, c'est l'acte d'un vivant. N'oublie pas en plus que j'ai toujours su*

que c'est moi qui choisirais le moment. Ma vie a atteint son terme. J'ai vécu intensément. C'en est fini.»

Il laissait aussi des lettres d'adieu à des amis. Dans celle envoyée à Jacques Godbout, il demeurait très ouvertement optimiste : *«Mon cher Jacques, Je suis très heureux avec ma femme, très content de mon fils Emmanuel et réjoui du brassage socio-politique dont le Québec est le lieu. Pourtant je me suicide tout en étant - je crois - relativement sain d'esprit. L'Uneq [l'Union des écrivains du Québec] doit continuer. J'y ai cru, j'y crois. Salut aux copains, à tous. Mes hommages à ta femme, à toi, mon amitié.»* Par contre, celle adressée à Christian Benoit faisait état d'une dépression non contrôlée : *«Mon cher Christian, Il m'importe de t'écrire cette lettre, étant donné toute l'affection que j'ai pour toi. Tu avais sûrement compris, quand on s'est rencontré à Lyon, que j'étais allé en Europe soigner quelque chose comme une dépression. C'est le cas. Et, une fois de retour à Montréal, j'ai rejoint ta mère, Emmanuel et Claude, avec beaucoup de joie. Toutefois, j'avais craqué à l'automne et mon séjour en Europe n'a pas réparé la blessure. Depuis mon retour, somme toute, je prends conscience que la cassure se propage, et que ma vie est révolue. Ma plus grande joie aura été de retrouver ta mère et de vivre très près d'elle ces derniers jours. Je vais me tuer. Mais sache bien qu'en me suicidant, je ne me sépare pas d'elle, ni ne cesse de l'aimer. Cela, elle le sait, elle aussi. Je ne serai donc pas à Lyon en mai. Je t'embrasse et souhaite de persévérer et de réussir.»* Dans sa lettre à Yvon Rivard, dont il venait de publier le premier roman : *«Mort et naissance de Christophe Ulric»*, il disait sa sérénité, son bonheur familial, sa santé mentale, sa joie du *«brassage socio-politique dont le Québec est le lieu»*, sa confiance dans l'avenir littéraire de l'écrivain. Reçut aussi une lettre Louis-Georges Carrier.

Dans l'après-midi, impeccablement rasé, portant un costume sombre, une cravate rouge et bleue sur une chemise bleue, après avoir embrassé son épouse, il monta dans sa voiture avec le fusil de chasse, un 12, hérité de son père, mort en 1974, et dont il avait scié le canon. Il se rendit dans le parc du collège Villa Maria, à Montréal, collège jadis fréquenté par sa première épouse, Thérèse Larouche. Il sortit rapidement de la voiture, referma la portière, et se tint debout contre elle. Il plaça le canon en pleine bouche, et tira une balle.

Le 18 mars, à l'église Notre-Dame-de-Grâce, une messe fut célébrée en présence de deux cents personnes.

En 1979, l'écrivain et cinéaste Jacques Godbout réalisa, sous le titre *«Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin»*, un documentaire qui n'est ni une biographie, ni une œuvre critique, mais une évocation de quelques aspects de l'univers de celui qui, vivant, était un personnage éblouissant et hors de l'ordinaire ; qui, mort, était déjà légendaire. Le film montre le mélange du réel et de l'imaginaire chez l'homme et l'auteur à l'aide d'extraits de *«Faux bond»*, film dans lequel il jouait le personnage principal de son scénario, correspondant à l'image qu'il aimait projeter de lui-même (héroïque, révolutionnaire...). Le documentaire présente les témoignages de son ami, Louis-Georges Carrier, de son psychiatre, Pierre Lefebvre, de son éditeur, Pierre Tisseyre, enfin, de sa compagne et complice de douze ans, Andrée Yanacopoulo, qui raconte son suicide, et le présente comme un décision lucide, *«sa dernière oeuvre»*.

La même année, un pavillon de l'Université du Québec à Montréal reçut le nom d'Hubert Aquin.

En 1981, la revue *«Liberté»* publia le dernier roman inachevé, qu'il avait commencé en 1976, qui avait d'abord été appelé *«Joue, Frédéric, joue»* (Frédéric étant à la fois Chopin et celui de Léveillé), et finalement :

«Obombre»
(1981)

Ébauche de roman de 21 pages

Réfugié dans le «Park Lane Hotel» de Chicago, un écrivain malade rêve devant la tempête de neige qui souffle sur le Michigan et dans les rues de la ville, avoue son impuissance, se butte à la

«pénible démarche de l'écrivain qui cherche à reconstituer le roman qu'il a perdu et continue de perdre tout en l'inventant». Ce serait l'histoire d'Adriaen et Maria, qui, en 1837, se cherchent «sur les bords voûtés de l'Oudegracht» ou dans les rues d'Utrecht, histoire qui aurait été écrite en 1842 par A.W. Nordenskiöld.

Commentaire

«Obombre» vient du verbe latin «obumbro», qui signifie «couvert d'ombre», «obscurci».

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 oeuvre inachevée. Dans ces quelques pages, Hubert Aquin désacralisa 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 Dieu». Obéissant à sa volonté suicidaire, il affirma ici son impuissance : «J'ai perdu le goût d'affabuler et me voici nu d'une nudité plate et essentielle. J'ai fini de plastronner, ami, car j'entreprends à l'instant même mon dernier livre. Quand tu liras ces lignes, je serai déjà absent ; et si je n'ai pas encore décroché, ce sera tout au plus une question d'heures ou de jours, car, à vrai dire, il me presse de te trahir.» - «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.» - «Ma conscience produit sa propre réverbération et moi, pris de vertige, je perçois que l'incertitude qui me détruit est la modalité prévalente de mon incarnation».

Tout en voulant faire une sorte d'oeuvre-synthèse, Hubert Aquin s'y révéla, plus que jamais, un collectionneur d'informations et de matériaux hétérogènes en vue d'un «projet artistique total» qui ne prit jamais forme.

On ne saura jamais si l'élan de l'oeuvre d'Hubert Aquin ouverte a été brutalement interrompu, ou si elle avait trouvé avec «Obombre» le terme de son itinéraire.

Le suicide d'Hubert Aquin, qui avait tout pour troubler et tisser autour de lui une aura de mystère et de grande noirceur, provoqua une onde de choc dans le milieu littéraire, hanta les esprits comme aucun autre au Québec. En 1985, le réalisateur Gordon Sheppard en écrivit, avec sa veuve, Andrée Yanacopoulo, un récit sous le titre de «*Signé Hubert Aquin*» où ils tentèrent de savoir pourquoi il avait eu lieu, leur enquête reconstituant avec minutie toutes les circonstances immédiates de l'événement, se penchant sur la moindre parole, la moindre lettre, le moindre signe susceptibles d'éclairer la signification de cet acte.

En 1992 fut publié le «*Journal*» d'Hubert Aquin, qu'il avait poursuivi de façon irrégulière. S'y montrant d'une lucidité incroyable à l'égard de lui-même, il y avoua «une vocation au doute et à l'hésitation» - «J'ai utilisé mon cerveau comme les putains dépensent leur sexe.»

En 1995, Yvon Rivard oublia «*Le milieu du jour*», roman où le narrateur est un écrivain qui a pour ami un autre écrivain, Nicolas : on peut y reconnaître Hubert Aquin.

En 1999, Andrée Yanacopoulo fonda la maison d'édition «Point de fuite» afin de transmettre l'héritage spirituel d'Hubert Aquin, de «créer des ponts entre les générations pour que puisse vivre notre mémoire».

En 2003, Gordon Sheppard signa seul «*HA ! A self-murder mystery*», un ouvrage de près de 900 pages qui ne fut plus seulement une enquête de type journalistique constituée d'entrevues et de témoignages sur le suicide, mais tout à la fois un roman à suspens, un essai biographique et un scénario de film avec une bande sonore délirante résumée au début de chaque séquence, épousant ainsi la forme du scénario filmique de «*Neige noire*».

Hubert Aquin fut un homme hors du commun, dont émanait une espèce de puissance plus que naturelle tant il était séduisant, brillant, raffiné, doté d'un grand amour de la vie dans toutes ses manifestations, d'une immense capacité de jouissance. Mais il fut aussi un homme mystérieux, complexe, tourmenté. Sa brève vie ne fut faite que d'affaissements et de sursauts. En effet, ce maniaco-dépressif, toujours habité par la pensée de la mort, par l'obsession du suicide, eut à combattre constamment le sentiment de déréalisation dont il était la proie, à ressentir toujours une aspiration à l'infini, à la totalité, forcément insatisfaite. Il fut à la fois un romantique qui aurait été plus à l'aise dans le siècle de Byron, et un esprit archi-moderne qui cherchait une nouvelle voie pour la littérature dans l'âge de la phénoménologie, du cinéma et de la science einsteinienne. Très excessif, doué d'un goût du spectaculaire et des manifestations publiques, il fut un temps une des vedettes médiatiques du Québec, et alla jusqu'à déclarer : « *C'est ma vie qui deviendra mon oeuvre suprême* ». Bon élève des collègues classiques passé par la France, il aurait été, selon Jacques Godbout, un éternel « retour d'Europe », constamment déçu par son pays. Aussi exprima-t-il, avec une lucidité percutante, la nécessité d'une rupture dans ce Québec victime de la colonisation britannique, de l'hégémonie politique, économique et culturelle des Anglo-Saxons, et de la domination étouffante de l'Église catholique. Il espéra voir naître un nouvel ordre par l'accession du pays à l'indépendance, dont il fut longtemps un ardent partisan, formulant de façon éclatante cette revendication, cette volonté de voir apparaître une grande nation. Par amour du « *pays désagrégé* », il fut, véritable agent provocateur, un des libérateurs de la conscience nationale, obligea la génération de la révolution tranquille à faire face à la contradiction de son écartèlement entre le Québec et le Canada. Avec un courage fou, il sut diagnostiquer les maux d'une société qui, tout en vivant son histoire certes dramatique avec des sursauts de lucidité, n'emprunta jamais d'une manière décidée la voie de l'autocritique. Autrement dit, il fut authentique. Mais, par une suprême ironie, en assumant pleinement l'ambiguïté de cette période de transition, il préparait une société confiante et déculpabilisée dans laquelle il ne pouvait pas, par définition, trouver sa place.

Et, s'il voulut modeler son destin sur celui même des Québécois, il eut avec le Québec des rapports toujours hautement paradoxaux. D'une part, comme il possédait une très grande culture, il ne manqua pas d'impressionner, sinon d'agresser, le public (d'où une relation chargée d'énergie entre texte et lecteur), en encombrant son oeuvre de références si érudites qu'elles pourraient faire de lui le tenant d'une idéologie élitiste coupée de la réalité. Même s'il était nationaliste, il était doué d'une vision cosmopolite, puisant dans toutes les géographies et dans toutes les histoires, se donnant des maîtres étrangers : Flaubert, Joyce, Kafka, Faulkner, Borges ou Nabokov, parmi d'autres. D'autre part, à l'opposé du misérabilisme entretenu par les auteurs québécois, il montra constamment un monde au luxe ostentatoire, dominé par des valeurs au fond bourgeoises et américaines, en proie aussi à une violence aux différentes formes car il était lui-même animé d'une pulsion vers le crime et le sadisme.

Ainsi, l'engagement politique de ce révolutionnaire passionné mais inquiet resta sous-tendu par le sentiment d'un tragique personnel, et il conjugua, dans son écriture, sa propre destinée individuelle au devenir historique de la société québécoise. Semble donc s'appliquer parfaitement à lui l'explication, donnée par le critique marxiste Lucien Goldmann, de la question complexe du rapport d'un créateur avec son milieu et son moment historique : l'être de génie serait celui qui vit de façon intime, dans les conflits même de sa vie personnelle, les contradictions majeures de sa société et de son époque.

Mais, s'il rêva de servir la cause nationale, de lancer de vastes projets, il devinait que l'engluement du pays est fatal ; il souffrait de voir s'estomper la certitude de la possibilité de son action sur lui. Aussi s'est-il complu dans la pensée romantique du « tout ou rien », dans « la dialectique de l'échec », adopta-t-il une stratégie qui consistait à saboter tout ce qui était sur le point de réussir, demeura-t-il de ce fait inapte à l'action malgré toutes ses velléités de s'incarner. Ce sentiment pouvait être conjuré pendant un certain temps par l'écriture, mais pas indéfiniment.

Démesuré et inclassable, il fut un étranger dans son propre pays qui ne l'a pas reconnu. Il dérangeait trop pour pouvoir être un écrivain national. Aussi cette figure majeure du panthéon littéraire québécois, peut-être le plus grand écrivain du pays, reste-t-elle des plus insolites, des plus énigmatiques. L'essentiel de l'oeuvre de ce créateur ardent, téméraire, audacieux et intransigeant, s'étant déployée sur une décennie (de 1965 à 1975), il fut l'auteur d'une douzaine de films, d'une

trentaine de dramatiques pour la radio et pour la télévision, d'articles et d'essais par lesquels il se fit d'abord connaître au début des années 1960 en tant que polémiste, l'auteur encore de quatre romans. Mais, au sujet de ces derniers, on peut se demander si son génie est bien celui d'un romancier. En effet, si *"Prochain épisode"* est l'expression pathétique d'un drame réellement vécu, les autres romans sont des constructions très intellectuelles. Peut-être le meilleur de sa production se trouve-t-il ailleurs, notamment dans ses essais et dans son *"Journal 1948-1971"* qu'il rédigea de façon irrégulière mais qui est une entrée privilégiée dans son univers. Et ne tint-il pas à *«réaffirmer le droit inaliénable des écrivains à orbiter en secret»* avec un radicalisme qui lui fit créer, en rupture avec le jodel et le thème du terroir, une littérature où la liberté créatrice, les audaces rhétoriques, l'esthétique baroque, se mêlent aux craintes d'une époque de bouleversement.

Malgré la facture très moderne de ses romans, leur réception en France fut très limitée pour ne pas dire inexistante. Il s'offusqua du silence de ses *«cousins de France»* (dont il s'était allègrement moqué dans son texte de 1966 !) : n'avait-il pas évité tous les clichés folkloriques qu'on reprochait aux littératures francophones émergentes? ne s'était-il pas attaqué à la «crise du sujet» romanesque, problématique européenne s'il en est, avec une virtuosité stylistique, une accélération de la phrase propre à lui mériter une des toutes premières places parmi les adeptes du Nouveau Roman?

On peut constater qu'à travers les récurrences, les répétitions et reprises de thèmes privilégiés, de modèles ou de procédés, qui s'accompagnèrent de transformations, de déplacements d'accents, l'évolution de l'œuvre se dessine nettement. On remarque le reflux de l'intertexte religieux (qui était dominant dans *"Les rédempteurs"* ou *"L'invention de la mort"*), la montée du parodique, l'exaspération de procédés de construction textuelle qui semblent avoir été de plus en plus lucidement et consciemment appliqués, un souci du détail qui s'exprime dans le soin apporté aux pages de couverture (*"L'antiphonaire"* ou *"Point de fuite"*) assorti d'une hâte, d'une fièvre dont les signes sont multiples, et qui semble placer sa pratique textuelle sur fond constant d'inachèvement.

Il avait le don non d'aligner les mots, de faire ce qu'il appelait de *«la graphie motuelle à l'aide de phénomènes authentifiés par les dictionnaires»*. Cependant, son écriture est à ce point composée d'une succession de prouesses linguistiques qu'on peut n'y voir qu'une technique poussée à bout, sinon une préciosité gratuite. Ces prodiges formels fascinent les spécialistes, les théoriciens de la littérature, les exégètes, qui, multipliant gloses et élucubrations plus ou moins universitaires, firent de lui un cas «littéraire» afin de le confiner sur leur terrain. En témoigne le nombre très élevé d'articles savants, de mémoires et de thèses qui lui sont consacrés. Aussi, bien qu'elle fasse l'objet d'une large reconnaissance, l'œuvre reste-t-elle davantage analysée que lue. Sauf *"Prochain épisode"* et quelques essais publiés au même moment que ce roman, elle rejoint difficilement un public plus large. C'est regrettable car il reste l'écrivain qui a le plus et le mieux senti, vécu et représenté la difficulté d'être moderne et Québécois, qui a incarné le drame de la modernité fuyante et hors d'atteinte, qui a profondément marqué la conscience littéraire du Québec par son questionnement politique, esthétique et philosophique, qui fut le plus désespéré des écrivains de la Révolution tranquille.

Le critique Jean-Éthier Blais accueille son œuvre avec enthousiasme. Pour le romancier Jacques Folch-Ribas, il «est peut-être le premier écrivain qu'il faudrait lire pour saisir la complexité du Québec.» Bernard Landry, ancien premier ministre, estima qu'il est encore «le penseur le plus profond, le plus fondamental du Québec.»

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)