Document generated on 07/06/2025 6:31 p.m.

Études françaises

Hubert Aquin *fade out*
Excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens

François Harvey

Volume 55, Number 2, 2019

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1061910ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1061910ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Harvey, F. (2019). Hubert Aquin *fade out* : excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens. *Études françaises*, *55*(2), 137–157. https://doi.org/10.7202/1061910ar

Article abstract

This article will examine Hubert Aquin's late essays and televisual writings, in which the writer deploys an "aesthetic of the margin" that manifests itself both formally in his writing and in its content. In light of his essay Le texte ou le silence marginal *(1976), we will perform a reading of Aquin's last two teletheatrical projects:* La mort de Charité *(1973) and* Les plaisirs de la mort *(1974). We will then remark how Aquinian writing is directed principally by three preoccupations: first, a desire to decompartmentalize artistic practices, marked by intertextual, intergeneric and intermedial considerations; next, a falsification of the subject which aims to efface his identity, nay to banish of his being; finally, a shift from the "author-function" (Foucault) to the reader that leads to a Teilhardian-inspired conception of the relationship between the writer and his readership, in which the role of the former is to coalesce the possible readings of his work. By studying the different processes of "marginalification" that characterize Aquin's late writings, we will seek to demonstrate that his work responds to the eccentric desire for the dynamization of meaning, the establishment of a divine writing subject, and to a sacred commun(icat)ion with the reader.*

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Hubert Aquin *fade out*
Excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens

FRANÇOIS HARVEY

> Le fini est bordé délicatement par son propre infini ; c'est comme si une ombre lumineuse enveloppait la lumière assombrissante de l'intelligence.
>
> Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal[1] »

« Le texte ou le silence marginal » est un des derniers écrits publiés par Hubert Aquin, quelques mois avant son suicide. Dans ce court essai, composé sous la forme d'une lettre, l'écrivain expose ses idées sur la porosité des frontières de l'écriture, sur les limites de l'être et sur la relation entre l'individu et la collectivité. Essai à l'allure frangée et au contenu débordé, « Le texte ou le silence marginal » constitue une sorte de prisme au travers duquel transparaissent plusieurs des obsessions manifestées par Aquin tout au long de sa carrière, touchant tant à l'expérience personnelle qu'à la politique et à l'esthétique.

Or à la source de ce texte se trouve une des grandes préoccupations d'Aquin, que résume bien la citation placée en exergue : « *Toute spécialisation atrophie*[2]. » Attribuée à un certain « T. W. », cette épigraphe provient en fait du *Journal* de Pierre Teilhard de Chardin, philosophe chrétien cher à Aquin[3]. Dans sa forme originale, elle se donne à lire

1. Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal », *Blocs erratiques*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1998 [1977], p. 321-322. Désormais abrégé en *TSM*, suivi du numéro de la page.

2. *Ibid.*, p. 319. Nous respectons, dans toutes les citations, la typographie d'origine, notamment dans les extraits tirés des téléthéâtres aquiniens où l'italique signifie une écriture manuscrite et le barré un passage biffé.

3. Aquin s'est familiarisé avec la doctrine de Teilhard de Chardin dès les années 1950, comme le démontre un compte rendu de ses *Lettres de voyage* publié dans le journal *Vrai* le 12 janvier 1957 (Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard

ainsi : « Toute spécialisation atrophie, *sauf* celle en Dieu, le Centre où tout se fond[4]… » Synthétisant en quelques mots l'opposition entre la démarche analytique propre aux sciences et la quête mystique développée par le philosophe, notamment dans *Science et Christ* et *Le phénomène humain*[5], cette inscription suggère que la segmentation des connaissances en champs distincts et définitivement différenciés est contraire à l'expérience divine, où le « multiple » (*TSM*, 321) se concentre vers le « Centre unique des Choses[6] » :

> L'explication et la consistance du Monde sont à chercher dans une Âme supérieure d'attraction et de solidification progressives, sans laquelle la radicale pluralité de l'Univers ne serait jamais sortie de poussière[7].

À l'échelle humaine, les mots empruntés à Teilhard de Chardin expriment l'aversion d'Aquin pour l'étanchéité des disciplines, ainsi que son intérêt pour l'excentrement et les croisements identitaires, culturels et artistiques – en somme, pour les marges, « motif » qui détermine en particulier les derniers écrits de l'auteur, où se décèle une logique du *déplacement*, voire de la *dissémination*, qui dépossède le centre de son être et le disperse parmi ses franges. Présent dès les premiers écrits

Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 300, n. 277), repris dans Hubert Aquin, « *Lettres de voyage* de Pierre Teilhard de Chardin », *Mélanges littéraires I. Profession : écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 99-101. L'entrée du 18 décembre 1960 du journal d'Aquin fait également montre de son intérêt pour Teilhard de Chardin puisque son nom apparaît dans une liste de « [l]ivres à lire » (Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 186). Fort présent dans « La fatigue culturelle du Canada français » (Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 65-110), le philosophe apparaît aussi dans plusieurs passages du dernier roman d'Aquin, *Neige noire*, notamment lorsqu'il est question du « point oméga » dans les dernières pages du récit (Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. 278).

4. Pierre Teilhard de Chardin, *Journal, Tome I (cahiers 1-5), (26 août 1915 - 4 janvier 1919)*, Paris, Fayard, 1975, p. 275 (c'est l'auteur qui souligne). Selon les informations consignées par Guylaine Massoutre dans *Itinéraires d'Hubert Aquin*, la bibliothèque d'Aquin comprenait un exemplaire de cet ouvrage, qu'il aurait lu au cours de l'année 1976 (Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 92 et 330).

5. Pierre Teilhard de Chardin, *Science et Christ*, Paris, Seuil, 1965 ; *Le phénomène humain*, Paris, Seuil, 1955, désormais abrégé en *PH*, suivi du numéro de la page. Selon Guylaine Massoutre, Aquin avait un exemplaire de ce dernier ouvrage dans sa bibliothèque (Guylaine Massoutre, *op. cit.*, p. 330).

6. Pierre Teilhard de Chardin, « Science et Christ ou analyse et synthèse », *Science et Christ*, p. 48.

7. *Ibid.*, p. 57.

d'Aquin, notamment dans *L'invention de la mort*[8] et dans son essai « La fatigue culturelle du Canada français », ce paradigme s'intensifie vers la fin de la carrière de l'écrivain, jusqu'à atteindre une forme particulièrement éloquente dans ses derniers projets télévisuels inachevés, *La mort de Charité* (1973) et *Les plaisirs de la mort* (1974), où se manifeste d'abord une volonté de décloisonner les pratiques artistiques, marquée par des considérations intertextuelles, intergénériques et intermédiales ; ensuite une dynamique de la falsification qui vise à l'effacement des caractéristiques identitaires du sujet, voire à la mise au ban de son être ; enfin un déplacement de la « fonction-auteur » (Michel Foucault) vers le lecteur, qui mène à une conception d'inspiration à la fois (post)structurale et teilhardienne de la relation entre l'écrivain et son lectorat, où le rôle du premier est de coaliser les lectures possibles de son œuvre.

« [S]i le texte est excentration, il ne tient donc qu'à sa propre marge[9] »

L'écriture aquinienne est déterminée par ce que l'on pourrait nommer une « esthétique de la marge », dont les données essentielles transparaissent avec évidence dans « Le texte ou le silence marginal », où l'écrivain fait état de la porosité du texte littéraire, de son aspect indéterminé et de ses frontières incertaines qui le constituent comme un objet d'« excentration » :

> À force d'être imprégné par la marge qui le guette, le texte écrit ne fait plus figure d'insertion, mais d'exsertion. On peut toujours décentrer un peu plus ou un peu moins vers la gauche ou vers la droite, mais si le texte est excentration, il ne tient donc qu'à sa propre marge. (*TSM*, 321)

Les références aux œuvres teilhardienne et sartrienne insérées dans « Le texte ou le silence marginal », faussement attribuées à « T. W. » et « O. S. »[10], participent de cette volonté de remettre en cause les frontières du récit au moyen d'une pratique citationnelle essentiellement falsificatrice. La forme même de l'article contribue à cette indétermination : empruntant à la fois au genre de l'essai et de la lettre, ou encore

8. *L'invention de la mort* a été publié à titre posthume en 1991. Hubert Aquin, *L'invention de la mort*, édition critique établie par Manon Dumais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001.

9. Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal », p. 321.

10. Voir *infra*, p. 146.

de l'iconotexte[11], « Le texte ou le silence marginal » se situe à la limite floue entre différentes formes génériques et médiatiques, œuvrant ainsi sur le terrain vague de l'hétérogénéité textuelle. Touchant d'un côté à l'intertextualité[12], de l'autre à l'impureté[13], cet essai pose les principaux repères de la poétique aquinienne.

La problématique de l'originalité apparaît tôt dans l'œuvre d'Aquin. Dès « Profession : écrivain », il émet des réserves au sujet du mythe romantique de la création inspirée, en des termes qui ne sont pas sans rappeler certains projets littéraires et médiatiques qu'il élaborera au cours des années 1970 :

> l'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs. Il n'y a pas d'originalité : les œuvres sont des décalques […] tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres « originaux » décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes[14].

Présente également dans *Prochain épisode*, où le narrateur « dénonce […] la vanité fondamentale de l'entreprise d'originalité[15] », la critique aquinienne de la création inspirée devient de plus en plus importante

11. Lors de sa parution dans *Mainmise* en novembre 1976, l'essai d'Aquin était accompagné d'illustrations qui dialoguaient avec le texte (voir le document reproduit en annexe, p. 156-157). Frank Wagner définit l'iconotexte, dans son sens large, comme étant « *the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa* ». Nous traduisons : « l'utilisation (par référence ou allusion, de manière explicite ou implicite) d'une image dans un texte ou vice versa ». Frank Wagner, « *Ekphrasis*, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) », dans Peter Wagner (dir.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, coll. « European Cultures. Studies in Literature and the Arts », 1996, p. 15. Sur la notion d'iconotexte, voir aussi l'article de Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », dans Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, OPHRYS, 1990, p. 255-302.

12. Selon Gérard Genette, l'intertextualité désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992 [1982], p. 13.

13. Le mot est de Guy Scarpetta et concerne les pratiques postmodernes visant à amalgamer différents matériaux artistiques, dans *L'impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

14. Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1971], p. 47.

15. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1965], p. 87. L'écrivain ajoute : « Le romancier pseudo-créateur ne fait que puiser, à même un vieux répertoire, le gestuaire de ses personnages et leur système relationnel. » (*Idem*.) Aquin développe une conception similaire de la création littéraire dans son article « L'originalité » publié initialement dans *Le Quartier latin* en février 1966 (Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I. Profession : écrivain*, p. 75-77).

au fur et à mesure que son œuvre se construit, l'écrivain valorisant progressivement une esthétique de la réécriture et du collage intertextuel. Comme l'a démontré André Lamontagne[16], l'œuvre d'Aquin est pénétrée de références à des récits antérieurs, et ce, tant dans ses écrits littéraires (pensons aux passages du *Cantique des cantiques* insérés dans *L'antiphonaire*[17]) que médiatiques. En effet, lorsqu'elles ne constituent pas des adaptations d'ouvrages emblématiques de la littérature occidentale (comme *Ulysse*, *Hamlet* et *Œdipe*, composés au tournant des années 1970), les créations télévisuelles d'Aquin se présentent soit comme des patchworks de citations, soit comme des transpositions d'œuvres factices. *Double sens*[18], par exemple, est en grande partie composé de fragments non référencés tirés des écrits d'Épicure, de Lucrèce et de Catulle. Pour emprunter les mots de l'écrivain (adressés à son complice Louis-Georges Carrier au sujet des multiples intertextes dissimulés dans son adaptation télévisuelle d'*Œdipe*[19]), dans l'œuvre d'Aquin, « on a l'impression […] que le centre (ou l'essence) est fatalement margi-~~n~~ nal. Le centre a pété en l'air ; tout est mardement marginalifié[20] ! »

L'effet produit par cette « marginalification » excessive est à rapprocher des observations que fait Aquin au sujet du caractère éclaté de l'esthétique joycienne, dans laquelle il décèle non pas un désir de fondre ensemble les différents éléments mis en présence, mais bien plutôt, sur le modèle relativiste, une volonté de dynamiser ces éléments. Ce faisant, l'auteur d'*Ulysse* crée des œuvres mouvantes, baroques, dont la richesse des « chaînes référentielles » signale à la fois la profondeur encyclopédique de son écriture et le mouvement perpétuel qui en caractérise le sens :

16. André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992.

17. Hubert Aquin, *L'antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1969].

18. *Double sens* est le dernier téléthéâtre d'Aquin à avoir été porté au petit écran. Réalisé par Louis-Georges Carrier, il a été diffusé le 30 janvier 1972.

19. Hubert Aquin, *Œdipe* et *Œdipe recommencé*, édition critique établie par Renald Bérubé, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017.

20. Hubert Aquin, *Téléthéâtres*, édition critique établie par François Harvey, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 1057. Désormais abrégé en *T*, suivi du numéro de la page. Le néologisme « marginalifié » signifie bien ici « excentré dans les marges ». Le mot connote aussi l'idée de « falsification » chère à Aquin sur le plan de sa pratique citationnelle.

> La question, j'ose croire, n'était pas pour Joyce de se consacrer à la revalorisation de l'imitation ; mais d'écrire un roman qui soit une somme (au sens médiéval) dont les chaînes référentielles apparaissent comme infiniment extensibles dans le temps et dans l'espace, une somme – quoi… – non pas de type thomiste, mais apparemment thomiste et organiquement einsteinienne[21].

Les pratiques intertextuelles aquiniennes se couplent d'un important souci de décloisonner les œuvres littéraires et médiatiques au moyen de stratégies d'écriture qui se situent au croisement des esthétiques postcoloniale et postmoderne[22]. Les combinaisons et les transformations génériques[23], les références interartiales et les transferts intermédiaux[24] constituent les assises (non exhaustives) des procédés d'hybridation, voire de « créolisation[25] » de matériaux divers propres à Aquin, et tendent à véhiculer une conception essentiellement interdisciplinaire de la création. Cette logique de « l'*hétérogène accentué*[26] » est contraire à une certaine vision moderne de l'art valorisant la pureté des formes esthétiques – comme certains l'ont constaté, par exemple,

21. Hubert Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'"Ulysse", de James Joyce », *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, p. 270. Cet article est paru initialement dans *Les Cahiers de l'Université du Québec* en 1970. Sur le travail des références dans l'œuvre aquinienne, voir l'ouvrage d'Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Les Éditions Balzac, « L'Univers des discours », 1991.

22. Voir, à ce sujet, mon article : « Hubert Aquin postcolonial : l'intertextualité générique dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* », *Québec Studies*, nº 48, automne 2009-hiver 2010, p. 67-84.

23. L'intergénéricité comprend toute modalité de mise en relation d'un texte avec les genres. Elle recoupe deux types de relation, la plupart du temps complémentaires : l'hybridation, pratique polymorphe qui consiste à combiner différentes identités génériques au sein d'un même corps textuel, et l'intertextualité générique, qui est une pratique d'imitation ou de transformation des normes génériques (comme la parodie et le pastiche de genre).

24. L'intermédialité se définit globalement, selon les mots d'André Gaudreault, comme « le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus ». André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1999, p. 175. Voir également mon ouvrage *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011, où les notions d'intergénéricité et d'intermédialité sont exposées en détail.

25. Selon la nuance apportée par Édouard Glissant, chez qui la créolisation est une pratique d'hybridation distincte du métissage : « Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents [*sic*], la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore. » Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

26. Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 364.

chez les écrivains du nouveau roman, ou encore dans l'art suprématiste. Comme le soutient Janet M. Paterson :

> On peut affirmer qu'une pratique littéraire est « postmoderne » lorsqu'elle remet en question au niveau de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. Car selon Lyotard, le postmoderne est avant tout un savoir hétérogène qui n'est plus lié à une autorité antérieure, mais à une nouvelle légitimation fondée sur la reconnaissance de l'hétérogénéité des jeux de langage[27].

C'est cette « multiplicité active[28] » que met en œuvre Aquin dans sa production artistique, faisant dialoguer différents matériaux textuels au sein de ses récits hybrides, contestant l'autorité de certains modèles génériques, ou encore conviant son lecteur à un choc interartial par l'évocation, à même les matériaux scripturaire et télévisuel, de différents codes médiatiques. En ce sens, il apparaît que l'œuvre aquinienne, « bordé[e] délicatement par son propre infini » (*TSM*, 322), est en grande partie composée depuis ses marges, tant intertextuelles et intergénériques qu'intermédiales.

« [T]out plagier, ne rien inventer »

La mort de Charité et *Les plaisirs de la mort* forment deux états d'un même projet téléthéâtral élaboré au début des années 1970. Ils présentent un héros nommé Cornélis (aussi appelé Gérard dans *Les plaisirs de la mort*) qui fuit ses créanciers en simulant sa mort et en épousant une nouvelle identité. Bien que *La mort de Charité* et *Les plaisirs de la mort* reposent sur un même canevas intertextuel, intergénérique et intermédial, ces pratiques discursives sont surtout envisagées dans le premier de ces deux projets télévisuels.

Les références intertextuelles n'apparaissent pas avec évidence dans *La mort de Charité*. Néanmoins, à l'image des récits littéraires d'Aquin, qui se présentent le plus souvent comme des réécritures de textes antérieurs (songeons aux intertextes œdipiens et hamlétiens dans *Neige noire*), cette dramatique participe, à sa manière, d'une visée palimpseste,

27. Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 2. Dans les mots de Scarpetta : « [à] l'opposé de la façon dont l'avant-gardisme s'était épuisé dans la quête d'une spécificité radicale de chaque code, il […] est apparu que nombre de créations actuelles visaient une sorte de confrontation, de décloisonnement, de contamination des arts les uns par les autres ». Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 380.

28. *Idem*.

puisqu'elle se montre comme la reprise d'un roman composé par l'écrivaine suédoise Selma Lagerlöf, traduit et adapté par Hubert Aquin et Louis-Georges Carrier[29]. Rien ne nous est dit au sujet de ce texte source, ni de son auteure, d'ailleurs peu connue au Québec. Là n'est pas l'intérêt de la démarche intertextuelle d'Aquin, puisque ce texte, en fait, n'existe tout simplement pas. Qui plus est, Aquin souhaite en présenter le « *titre = en anglais* » (*T*, 1017), soulignant ainsi avec force l'étrangeté du récit d'« origine », dont les mots se perdent en traductions. Œuvre simulacre, *La mort de Charité* incarne une vision paroxystique de l'intertextualité où le texte est toujours déjà un intertexte dont la source, qui s'efface dans la facticité d'un monde à jamais incréé, ne peut être identifiée :

> *l'homme de théâtre*
> *ou l'histoire d'un plagiaire / tout plagier, ne rien inventer, ne jamais créer, ni modifier — mais accumuler*
> *Mais, écrivant Amlød, le plagiaire débouche quand même sur autre.* (*T*, 1013-1014)

Cette indiscernabilité de l'origine se reproduit sur le plan générique de la dramatique. D'abord biographique bien que fictif (« *plus factice que les extraits de films vrais ou les interviews* » [*T*, 1013]), puis franchement autobiographique bien que nécrologique[30], le récit en arrive à se coupler à la formule du « *reportage* » (*T*, 1017). Par ces mélanges génériques paradoxaux, dont certains sont issus du média journalistique, et par ce « je » autobiographique qui doit sous-tendre la dramatique (et qui obtiendra, dans *Les plaisirs de la mort*, le statut d'une voix *off*), Aquin manifeste le désir d'ancrer son récit dans le réel, de lui offrir une garantie d'authenticité qui transparaisse clairement aux yeux du téléspectateur. Mais cela ne saurait exister sans qu'à la source du téléthéâtre, il y ait ce « roman » adapté, celui de Lagerlöf, œuvre qui, si elle avait réellement été composée, serait classée dans la catégorie des « fictions ». Un mélange de réalité et d'invention anime ainsi *La mort de Charité*,

29. Selma Lagerlöf (1858-1940) a publié en 1912 une nouvelle dont le titre français rappelle celui de *La mort de Charité* : *Le charretier de la mort* (Paris, Librairie Académique Perrin, 1961, p. 7-149). Bien que ce récit fantastique, proche de *A Christmas Carol* de Charles Dickens, diffère sensiblement du téléthéâtre d'Aquin, son intrigue n'est pas sans affinités avec *La mort de Charité*, puisqu'elle met en scène un homme de mauvaises mœurs à qui la Mort offre une seconde chance. Dans le projet de dramatique *Les plaisirs de la mort*, Aquin prévoyait aussi attribuer à l'écrivain fictif Carlo Genovese la paternité du texte d'origine. Voir : Hubert Aquin, *Téléthéâtres*, p. 1025.

30. Aquin inscrit : « notice nécrologique ». *Ibid.*, p. 1016.

suivant une volonté certaine de brouiller leurs espaces respectifs. Roman autobiographique, réalité fictionnelle, *La mort de Charité* est une œuvre oxymorique qui vit dans le cadre de limites incertaines, faisant évoluer son histoire dans les espaces propres à l'intergénéricité.

À cette hybridation des genres s'ajoute une problématique liée à la transposition linguistique et médiatique. En effet, *La mort de Charité* se présente simultanément comme le résultat de deux transferts : une traduction, d'abord, du texte de Lagerlöf (soi-disant effectuée par Hubert Aquin et Louis-Georges Carrier), puis une adaptation télévisuelle d'un roman, qui implique une activité de « transcodage » permettant, comme le souligne Irina O. Rajewsky, le passage d'un médium à un autre : « *the "original" text, film, etc., is the "source" of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process*[31] ». Ces échanges linguistiques et médiatiques ouvrent un espace de l'entre-deux, de l'« inter », où s'active la signification[32], permettant, par exemple, à une narration de type autodiégétique, propre au genre autobiographique, d'être adaptée à l'écran sur un mode proprement télévisuel.

Le projet de téléthéâtre *La mort de Charité* s'élabore ainsi à partir d'une esthétique de la transgression où les données textuelles, génériques et médiatiques s'entrechoquent et s'entremêlent au sein de frontières partagées, présentant, sur le plan compositionnel, un mouvement incessant des identités qui peut mener, dans certains cas, à l'oblitération de leurs caractéristiques d'origine.

« Je ne suis pas ce que je suis[33] *»*

Une des analogies créées par Aquin dans « Le silence ou le texte marginal » touche à l'irréductible « opposition de l'ego et de l'infini » (*TSM*, 320) et laisse transparaître une des plus importantes préoccupations de

31. Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, nº 6, automne 2005, p. 51. Nous traduisons : « Le texte ou le film "original", par exemple, est la "source" du nouveau produit médiatique, dont la formation repose sur un processus de transformation intermédiale à la fois obligatoire et spécifique au média. »

32. Comme le soutient Éric Méchoulan, « [l']*être-entre* serait donc ce qui *produit de la présence*, des *valeurs comparées* entre les personnes ou les objets mis en présence, ainsi que des *différences matérielles ou idéelles* entre ces personnes ou ces objets présentés. » Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, nº 1, printemps 2003, p. 11.

33. Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal », p. 320.

l'écrivain : son intérêt pour les frontières de l'existence. Mettant en relation le texte et la marge d'un côté, la vie et le néant de l'autre, Aquin soutient qu'à l'image des caractères disposés sur la page d'un livre, l'existence est bordée par le vide. Or, paradoxalement, c'est ce vide qui permet à ce qu'il enceint d'acquérir une certaine « présence » – à l'image des mots qui puisent leur source dans le silence :

> Le texte ne remplit pas la page, pas plus que l'être humain n'occupe la plénitude de son champ existentiel. Pense à toute l'étendue stressante qui étrangle chaque caractère imprimé, chaque mot, chaque sanglot de Musset, chaque phrase interminable et divinement embrouillée de Proust. En fin de compte et somme toute, c'est le néant qui différencie l'être et non pas l'être le néant. La vie n'émerge vraiment que de son contraire absolu. Le néant distingue, tout comme la marge invente le texte. (*TSM*, 320)

L'influence de la pensée de Jean-Paul Sartre sur la réflexion d'Aquin est confirmée par une citation faussement attribuée à un auteur nommé « O. S. » : « *Je ne suis pas ce que je suis.* » (*TSM*, 320). Dans *L'être et le néant*, cette phrase aux accents hamlétiens s'inscrit au sein d'une digression sur les frontières du moi dans sa relation avec autrui. Sartre y décrit un homme seul regardant par le trou d'une serrure et dont la conscience s'avère, par conséquent, entièrement tournée vers l'extérieur. L'absence de témoin(s) et le manque de réflexivité qui caractérisent cette position particulière font en sorte que le « moi » se voit momentanément mis entre parenthèses, réduisant, du coup, la conscience au seul spectacle observé – ce qui pousse Sartre à énoncer que dans un tel contexte, « je suis ce que je ne suis pas[,] je ne suis pas ce que je suis[34] », c'est-à-dire « non seulement je ne puis me *connaître*, mais mon être même m'échappe[35] ». Si elle émane d'une réflexion sur les limites de la conscience et sur les frontières qui distinguent l'individu de la collectivité[36], la citation de Sartre, dans son aspect tronqué par Aquin, met aussi (et peut-être surtout) l'accent sur le défaut d'être du sujet représenté, se fuyant lui-même. Elle acquiert ainsi une connotation existentielle, à portée individuelle, et qui se manifeste chez

34. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1943], p. 299.

35. *Idem*.

36. Au sujet de la citation de Sartre, Aquin émet d'ailleurs le commentaire suivant : « Cette dernière phrase, il faut bien l'admettre, confine au meurtre, à moins qu'elle n'en masque un – celui de l'un par le collectif. » Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal », p. 320.

Aquin par une puissante hantise de la mort, expérience limite omniprésente dans son œuvre et à laquelle font écho, à nouveau, les mots de Sartre : « je suis mon propre néant[37] ».

La problématique de la mort volontaire apparaît tôt dans la vie d'Aquin. Dès ses premiers écrits en tant que diariste, le suicide hante le jeune étudiant de l'Université de Montréal : « J'ai de profondes visions de notre crépuscule inévitable. Depuis longtemps je me débats pour renflouer un soleil couchant. En vain. Je suis tourné vers notre occident[38]. » L'œuvre littéraire aquinienne, en cela autofictionnelle, s'est amplement nourrie des sombres intentions de l'écrivain, de *L'invention de la mort*, roman qui met en scène un antihéros aux propensions autodestructrices nommé René Lallemant, jusqu'à *Obombre*[39], texte inachevé qualifié de « pré-posthume » par Gilles Dupuis, en raison de « l'extrême lucidité avec laquelle l'auteur était conscient d'écrire là son testament littéraire : l'œuvre nécessairement inachevable[40] ». Cette tension mortifère se double d'une conception paradoxale de l'existence où la vie et la mort interagissent selon un impossible désir de conciliation – comme en rend compte, à nouveau, la citation sartrienne « *Je ne suis pas ce que je suis* ». La coexistence de l'être et du non-être se décline en de multiples figures dans l'œuvre d'Aquin, où la question de l'authenticité et de l'identité se voit fréquemment soulevée – songeons aux thèmes du double et du faux qui structurent une grande partie de la production télévisuelle et romanesque de l'écrivain[41], ou encore à l'ambivalence existentielle sous-tendue par l'exergue kierkegaardien de *Neige noire*, « [j]e dois à la fois être et ne pas être[42] », dont l'aspect conjonctif s'oppose au fameux « être ou ne pas être » shakespearien, comme l'a bien relevé la critique[43]. Cette volonté de concilier la vie et

37. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 299. Leitmotiv dans l'œuvre aquinienne, cette phrase apparaît dans son œuvre médiatique dès *Oraison funèbre* (diffusé à la télévision de Radio-Canada en 1962), au moment où le personnage de Charles confie à son collègue René : « Ma vie est une grande duperie, je suis un néant. » Hubert Aquin, *Téléthéâtres*, p. 317.

38. Entrée du 10 mars 1949, dans Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 62.

39. Hubert Aquin, « Obombre », *Mélanges littéraires I. Profession : écrivain*, p. 337-380.

40. Gilles Dupuis, « Hubert Aquin ou le voile coupable », dans Franca Zanelli Quarantini (dir.), *Il Velo Dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofonia*, Bologne, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB), 2001, p. 163, n. 18.

41. Voir à cet effet l'article de Gilles Dupuis, « F… pour faux : Hubert Aquin à l'écran », *Québec Studies*, nº 57, printemps-été 2014, p. 113-129.

42. Hubert Aquin, *Neige noire,* p. 3.

43. Selon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « "Je dois à la fois être et ne pas être" : l'exergue de Kierkegaard, comme le titre même du livre, devra donc s'entendre à la lettre de la contradiction qu'il véhicule ; transformer l'alternative d'Hamlet en un cercle vicieux

la mort est symptomatique d'une certaine façon de concevoir l'existence chez Aquin, lui-même s'étant souvent pensé comme « mort déjà », comme un suicidé en sursis, condamné à survivre jusqu'au moment fatidique[44]. Ainsi, l'entrée du 11 septembre 1968 du journal d'Aquin est particulièrement éloquente :

> Pauvre Philippe ; pauvre Stéphane ; pauvre Emmanuel : pauvres orphelins de naissance ! C'est à vous que je pense, quand je vois clair, parce que je vous aime. Sans doute, souffrirez-vous (hélas) comme moi… Cela est bien dommage. Demain et après-demain, je terminerai le texte que j'ai promis : *24 heures de trop*. Je mangerai trois repas, je serai poli, correct, paisible même ! Je vais me coucher sept ou huit heures, puis je me lèverai. Personne ne s'apercevra que je vis mort : du moins, je le souhaite, car je ne veux pas troubler les vrais vivants ! Je n'ai pas ce droit – et je n'en ai pas l'intention. Pour la première fois, je prends conscience de ma mort invisible[45] !

Poreuse, l'identité aquinienne est tout entière pénétrée par la mort, par cette marge inconcevable de la vie ; travaillant l'écrivain jusqu'à l'obsession, elle a laissé des traces indélébiles dans ses écrits, qui en déterminent en grande partie la portée esthétique et idéologique.

L'écrivaine et essayiste Catherine Mavrikakis a bien cerné la propension des personnages aquiniens, notamment celle de René Lallemant, à se penser sur le mode de l'antériorité : « la mort ne peut être chez Aquin qu'un futur toujours déjà conclu qui se donne au présent et le livre ne peut s'écrire que dans la perspective d'une fin toujours donnée[46] ». Bien que certaines œuvres de l'écrivain soient davantage marquées par un esprit comique ou ludique, dont les téléthéâtres *Table tournante* et *24 heures de trop* où règnent le jeu et le stéréotype hollywoodien, il n'en demeure pas moins que les personnages aquiniens font fréquemment figure de morts-vivants, comme le démontrent les

– et la disjonction exclusive *(ou)* en disjonction non exclusive *(et)* – c'est engager, dans la reprise d'*Hamlet*, une inversion fondamentale, qui loin de viser la réconciliation dialectique des contraires pariera sur le défi logique impliqué dans une synthèse à maintenir comme perpétuellement disjonctive : la neige noire ne sera telle qu'à être à la fois neige et noire. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le spectateur masqué : étude du simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Littérature*, nº 63, octobre 1986, p. 43-44.

44. En entrevue avec Maryse Barbance, Andrée Yanacopoulo soutient que « Hubert, lui, se levait chaque matin avec le sentiment qu'il devait renouveler son contrat avec la vie… » Maryse Barbance, « Hubert Aquin : une "fulguration entre deux néants" : entrevue avec Andrée Yanacopoulo », *Nuit blanche*, nº 70, printemps 1998, p. 68.

45. Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, p. 272.

46. Catherine Mavrikakis, « La mort en quatrième vitesse », *Frontières*, vol. 14, nº 2, printemps 2002, p. 24.

dernières esquisses télévisuelles composées par l'écrivain, où se manifestent des êtres sans identité propre, contraints à errer indéfiniment entre le réel et la fiction qu'ils se sont inventée. *Double sens* met ainsi en scène Jean Gerson, personnage à la personnalité triple dont la passion pour la littérature antique le mène à rejouer les drames de Catulle et de Lucrèce, ce qui, inévitablement, le conduit au désenchantement amoureux, puis au suicide. Mais c'est d'abord le projet de téléthéâtre *Les plaisirs de la mort* qui met le mieux de l'avant, et de manière radicale, les motifs de la falsification, de l'indétermination et de la néantisation de l'être.

« [L]'immunité […] des trépassés[47] *»*

Exploitant le thème de l'usurpation identitaire, à l'image de *La mort de Charité* dont il poursuit le schéma, le projet de dramatique *Les plaisirs de la mort* relate l'histoire d'un homme d'affaires montréalais lourdement endetté[48], qui quitte sa femme qu'il croit adultère et fuit son travail afin d'adopter la personnalité « *d'un noyé non identifié* » (*T*, 1021), « *cet être sans nom, sans visage et sans ~~marque~~ dette* […]. *Cet autre qui allait me permettre d'être hypocritement le même tout en me métamorphosant ~~rétroactivement~~ paradoxalement ~~en mort~~ en son néant* » (*T*, 1025-1026).

Cette falsification identitaire se double d'une altération des caractéristiques physiques de Cornélis, puisque celui-ci, lors d'un pèlerinage dans la ville de Chicago, recourt à la chirurgie plastique afin de camoufler sa personnalité antérieure :

> *~~Avion~~*
> *Chicago : Clinique de chirurgie esthétique.*
> *~~Salle~~*
> *Bloc opératoire.*
> *Séquence détaillée en VO →*
>
> *(VO)*
> *Le trijumeau, c'est cette grande bandelette ~~qui~~ qui tend ou détend les traits ; il suffit de le ~~sectionner à la base pour que l'expressi~~ ligaturer à la base, après avoir fait une coche de quelques centimètres, pour modifier l'expression. ~~Ici,~~ Ici la pince touche, en un de ses points, le muscle orbiculaire de la bouche : ~~une~~*

47. Hubert Aquin, *Téléthéâtres*, p. 1026.

48. « *À 30 ans, on aspire généralement à une certaine reconnaissance. Moi, c'est le contraire. ~~J'aime~~ Je voulais sournoisement me faire oublier par un certain nombre de huissiers, de ~~témoins à témoins à charge,~~ juges, de créanciers, d'associés* ». *Ibid.*, p. 1027.

> ~~légère~~ *l'insertion d'une prothèse minuscule altère* ~~*son f*~~ *sa vitesse de contraction* ~~*et défigure*~~ *et désidentifie* ~~*facialement celui*~~. *Ce n'est pas magique,* ~~*ni m*~~ *mais délicat. Cela, en tout cas, n'est pas assimilable au lifting* ~~*que*~~ *que certaines femmes subissent après 45 ou 50 ans et qui ne se fait qu'en* ~~*relev*~~ *tendant les peauciers de la tête et* ~~*qu'en*~~ *les suspenseurs des joues*. (*T*, 1027-1028)

« Désidentifié », masqué (le thème du théâtre apparaît déjà dans *La mort de Charité* où le personnage principal est qualifié d'« *homme de théâtre* » [*T*, 1013]), voire transfiguré (au sens christique), Cornélis revient à Montréal où « *il découvre le mal, l'orgie, les plaisirs de la mort* » (*T*, 1023).

Mais Cornélis se lasse rapidement de sa nouvelle personnalité ; anti-Dante (« *Il ne s'agit pas de remonter l'Hadès ou de suivre Dante* ~~*dans les dans sa forêt obscure*~~ *dans sa course létale* » [*T*, 1025]), il entreprend « *le contraire d'un voyage aux enfers* » (*T*, 1021) et souhaite recouvrer à la fois sa femme et son ancienne identité. Or, cette « pseudo-résurrection » (*T*, 1029) lui est irrémédiablement refusée : incrédule, sa femme le renvoie à son faux décès. « [C]oincé dans sa mort » (*idem*), Cornélis « *frappe le néant (car il ne peut plus vivre, ni mourir)* » (*T*, 1021) et se voit donc pris dans un espace interstitiel, un lieu intermédiaire fatal et inconciliable, qu'Aquin représente par un chiasme éloquent :

> *il ne peut vivre et ne peut revenir*
> *il peut revenir mais se tue* (*T*, 1030)

Ce trépassé parmi les vivants, Christ ressuscité entre deux morts, est un visage emblématique des derniers textes d'Aquin – songeons au narrateur « incarné » mais à l'identité indéterminée de *Neige noire* –, voire de l'auteur lui-même dont le « projet[49] » de mort volontaire, après une longue succession d'ajournements, s'est finalement concrétisé le 15 mars 1977. À l'image des personnages qu'il s'est créés, à force de frayer avec les marges de l'existence, Aquin s'y est engouffré.

49. C'est ainsi qu'il qualifie son idée de suicide dans une lettre à Andrée Yanacopoulo datée du 26 février 1977 : « On ne peut pas vivre tout cela, être qui je suis (malade, fragile, asthénique, légèrement enclin à la mélancolie, épileptique…) et ne pas crever ! C'est mon projet. Tu n'iras quand même pas jusqu'à souhaiter que je traîne comme mon père et connaisse, au terme de quel cheminement, la déchéance physique et morale des dernières années de sa vie ? » Gordon Sheppard et Andrée Yanacopoulo, *Signé Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2002 [Boréal Express, 1985], p. 469.

« Disparaître, c'est mourir un peu[50] »

Œuvres d'artifices, réécritures factices marquées par les interférences génériques et médiatiques, *La mort de Charité* et *Les plaisirs de la mort* sont des récits limites où évoluent des héros écartelés, captifs d'un entre-deux incessant. Si, dans ces dramatiques, les interactions intertextuelles et formelles permettent un certain dynamisme du sens, il s'en dégage néanmoins une figure particulière du sujet, éminemment paradoxale, où celui-ci se voit prisonnier d'une situation ontologique intenable où se conjuguent l'être et le non-être, et qui le mène nécessairement à une présence oblitérée au monde.

Est-ce à dire que le sujet aquinien, tel qu'il se manifeste dans les derniers projets de l'écrivain, est fatalement destiné à errer jusqu'à s'abolir dans les marges[51] ? Le propos d'Aquin dans « Le texte ou le silence marginal » au sujet de « la problématique de l'individu et du collectif » est à cet effet éclairant, dans la mesure où l'écrivain, jugeant « l'histoire individuelle indissociable de l'aventure cosmique » (*TSM*, 322), y « rêve » de dessiner une nouvelle frontière, celle, « aqueuse qui sépare le moi de l'autre, l'individu de sa propre et grisante dissolution dans le groupe » (*TSM*, 320).

Après quelques considérations sur la félicité paulinienne (« Saint Paul a dit : *"Heureux le monde qui finira dans l'extase"*[52] » [*TSM*, 322]),

50. Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) », *Blocs erratiques*, p. 318.

51. Comme le soutient le narrateur d'*Obombre* : « Ma frange me tient lieu d'être ; je ne suis que mon halo, réduit à quelque chose d'aussi flottant que ma propre marge hylétique. Là encore je délire un peu, car ce que je perçois maintenant comme une dentelle vaporeuse dans laquelle je nage est peut-être la seule forme de réalité à laquelle je n'ai jamais accédé. » Hubert Aquin, « Obombre », p. 340.

52. Cette phrase est tirée d'un texte de Teilhard de Chardin intitulé « La grande Monade » publié dans *Écrits du temps de la guerre (1916-1919)*, Paris, Grasset, 1965, p. 233-248. Le concept de « grande Monade » est une des premières manifestations chez Teilhard de Chardin de l'idée de noosphère : « Ici-bas, la chair, élaborée par l'esprit pour agir et se développer, devient fatalement, tôt ou tard, une prison où l'âme étouffe. Pour les organismes naturels, qu'ils appartiennent à l'individu ou à l'Humanité, il n'y a, par suite, qu'une seule issue ouverte vers la plus grande vie, — et c'est la Mort. Incessamment, comme une buée qui tremble et s'évanouit, un peu d'esprit libéré monte et s'évapore autour de la Terre : l'âme des trépassés. Par ce même chemin doit s'en aller l'Esprit achevé et mûri de la grande Monade. Chaque astre (s'il est vrai que tous vivent, chacun à leur tour) connaîtra sa mort particulière : dans le froid ou dans l'embrasement, dans les luttes intestines ou dans le bonheur assoupi… La seule vraie mort, la bonne mort, est un paroxysme de vie : elle s'obtient par un effort acharné des vivants pour être plus purs, plus nus, plus tendus hors de la zone où ils sont confinés. Heureux le Monde qui finira dans l'extase !… » (p. 246).

Aquin clôt « Le texte ou le silence marginal » sur ces mots : « Dieu seul est devant et autour. Et, comme le dit Schiller, *"le milieu est plus consistant que les centres"* » (*idem*). Cette citation attribuée au poète allemand est en fait tirée du *Journal* de Teilhard de Chardin[53] et renvoie aux concepts de « noosphère » et de « point Oméga » développés par le philosophe dans *Le phénomène humain*.

La noosphère préfigure, en quelque sorte, la mondialisation actuelle. Conséquence de la « Planétisation humaine » (*PH*, 269, n. 1), c'est-à-dire de « l'expansion des vagues humaines sur la superficie du Globe » (*PH*, 266), et de l'intensification des interactions entre individus, « races, peuples et nations » (*PH*, 269), la noosphère est une couche supérieure d'activité intellectuelle, une « nappe pensante » (*PH*, 201) qui entoure la terre, où se regroupe la « pluralité des réflexions individuelles » (*PH*, 279) et où s'harmonisent les consciences « dans l'acte d'une seule Réflexion unanime » (*idem*). Évolutive, à la manière des composantes de la biosphère, elle tend à se resserrer et à « culminer en avant dans quelque Conscience suprême » (*PH*, 287), que le philosophe nomme « point Oméga », lieu où « s'additionne et se ramasse, dans sa fleur et son intégrité, la quantité de conscience peu à peu dégagée sur Terre par la Noogénèse » (*PH*, 289). Lieu de rencontre des consciences plurielles, « état final d'un Monde en voie de concentration psychique » (*PH*, 291), le point Oméga est le « Pôle supérieur de l'Évolution » (*PH*, 289), centre transcendant assimilable au Christ, à Dieu. Bien qu'il soit de nature synthétique, le point Oméga n'effectue toutefois pas la fusion des consciences mises en présence, bien au contraire : suivant le postulat selon lequel « l'*Union différencie* » (*PH*, 291), Teilhard de Chardin soutient que le point Oméga a pour nature

> un système dont l'unité coïncide avec un paroxysme de complexité harmonisée. Il serait donc faux de se représenter simplement Oméga comme un Centre naissant de la fusion des éléments qu'il rassemble ou les annulant en soi. Par structure, Oméga, considéré dans son dernier principe, ne peut être qu'un *Centre distinct rayonnant au cœur d'un système de centres*. Un groupement où personnalisation du Tout et personnalisations élémentaires atteignent leur maximum, sans mélange et simultanément, sous l'influence d'un foyer d'union suprêmement autonome, – telle est la seule image qui se dessine si nous essayons d'appliquer logiquement, jusqu'au

53. Pierre Teilhard de Chardin, *Journal, Tome I (cahiers 1-5), (26 août 1915 - 4 janvier 1919)*, p. 185.

> bout, à un ensemble granulaire de pensées, la notion de Collectivité. (*PH*, 291-292, l'auteur souligne.)

Ce modèle, caractérisé par une humanité « abandonn[ant] son support organo-planétaire pour s'excentrer sur le Centre transcendant de sa concentration grandissante » (*PH*, 320), sous-tend en grande partie la production artistique d'Aquin où, bien souvent, se dessine la promesse d'une genèse seconde. Favorisant la conjonction du multiple, la coalescence du pluriel, l'œuvre aquinienne est à l'image du point Oméga teilhardien : elle est un lieu de rencontre des centres où s'articulent et interagissent les identités plurielles au sein d'une totalité différentielle infinie, gravitant autour d'un foyer unificateur qui, dans l'espace du texte, s'assimile à l'auteur, dans ses rapports avec la communauté des lecteurs.

La question de la relation entre l'auteur et le lecteur devient une réelle obsession dans les dernières années de la vie d'Aquin. Lieu de rencontre, le texte permet une forme de symbiose relationnelle, de communication génésiaque entre l'écrivain et son double, ce dernier acquérant le statut de co-créateur de l'œuvre :

> La littérature jaillit, pour ainsi dire, de cette union entre un écrivain et un lecteur. Au mieux, cette rencontre ressemble à un coup de foudre, à un accouplement fulgurant qui dure le temps de la lecture. Cette conjonction revêt un caractère sacré. C'est l'événement originaire de la littérature, le choc instaurateur de joie, d'exaltation, de pensée[54].

Or une image singulière de l'écrivain se dégage des réflexions qui ont animé la prose et les idées d'Aquin vers la fin de sa vie, et qui n'est pas sans rappeler la posture qu'adoptent les personnages et les narrateurs qui animent ses derniers projets d'écriture. Aquin remarque ainsi, tant chez Mallarmé[55] que chez Gustave Flaubert (cet auteur qui a « disparu dans ses livres »), le désir « d'une écriture impersonnelle où l'écrivain aurait été comme un Dieu hors de la création, manipulant toutes ses créatures, mais étant légèrement absent, mais pas trop quand même

54. Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) », p. 315. Dans ce texte, Aquin opère un décentrement de l'écriture vers le lecteur : « Ainsi, la littérature existe pleinement non pas quand l'œuvre est écrite, mais quand un lecteur remonte le cours des phrases et des mots pour devenir, par ce moyen, cocréateur de l'œuvre. » *Ibid.*, p. 316.

55. « La tension de tout écrit vers son terminus exerce une pression morale sur l'écrivain et l'incline à ce que Mallarmé appelle "l'omission de soi" ou, en termes plus enchanteurs, "la disparition élocutoire du poète". » *Ibid.*, p. 314.

parce qu'on sent toujours Dieu derrière cette création qu'est le livre[56] ». Ces propos sur l'effacement de l'auteur font évidemment penser aux positions défendues par la critique (post)structurale des années 1960, d'abord chez Roland Barthes, qui dans « La mort de l'auteur » soutient que « [l]'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit[57] », mais aussi chez Michel Foucault, qui pose en des termes similaires à ceux d'Aquin la question de « l'auctorialité », constatant que « [d]ans l'écriture, […] il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître[58] » :

> l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie ; effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli dans l'existence même de l'écrivain. L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. Voyez Flaubert, Proust, Kafka. Mais il y a autre chose : ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant ; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivant déroute tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l'écrivain n'est plus

56. Hubert Aquin, en entrevue à l'émission « Horizons. Plaisirs à Flaubert » diffusée à la radio de Radio-Canada le 4 avril 1976. Aquin se réfère vraisemblablement à une lettre que Flaubert a envoyée à mademoiselle Leroyer de Chantepie, le 18 mars 1857 : « *Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totalement inventée* ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'*impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. » Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome II, juillet 1851 -décembre 1858, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 691. Dans le même ordre d'idées, Flaubert écrit à Louise Colet, le 27 mars 1852 : « Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante. – Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin ; l'homme, le milieu. – L'Art, comme Lui dans l'espace, doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur. » *Ibid.*, p. 62. Marina Girardin, qui s'est intéressée aux liens qu'entretiennent la biographie et la critique littéraire au XIX^e^ siècle, souligne les multiples paradoxes d'une critique biographique flaubertienne qui s'érige alors que « le programme esthétique et critique que Flaubert décrit à ses correspondants et qu'il réalise dans ses œuvres nient la pertinence même du biographique ». Marina Girardin, *Flaubert : critique biographique, biographie critique. La mise en place d'un savoir au XIX^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2017, p. 20.

57. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61 [première publication : *Manteia*, n° 5, 1968, p. 12-17].

58. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Littoral*, n° 9, juin 1983, p. 7 [recueilli dans *Dits et écrits. 1954-1988*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, t. I (1954-1969), p. 789-821].

> que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture[59].

Mais si, dans l'œuvre aquinienne, l'écrivain est une figure qui tend à s'effacer « derrière cet écran de décombres[60] » qu'est le texte, la « fonction-auteur[61] », de son côté, ne disparaît pas pour autant ; elle se voit même en grande partie réinvestie dans la figure du lecteur qui donne « vie » au texte, par la pluralité des lectures qu'il produit : « Chaque nouvelle lecture d'un livre en constitue une célébration nouvelle et ajoute au livre un peu plus de valeur ; en quelque sorte, chaque nouvelle lecture rejaillit sur l'œuvre[62]. » Chez Aquin, l'« auctorialité » procède ainsi d'une relation privilégiée entre le texte et le lecteur, érigeant le premier au rang de principe « unificateur » autour duquel s'« organise » la somme de ses lectures ; « [L]a naissance du lecteur, soutient Barthes, doit se payer de la mort de l'Auteur[63] »…

À l'image de Cornélis, héros de *La mort de Charité* et des *Plaisirs de la mort*, l'auteur est pour Aquin une figure paradoxale, à la fois présente et absente de son œuvre, tel un Dieu qui hante son récit à la manière d'un spectre, s'y disséminant jusqu'à « encre[r] chaque caractère[64] ». Agent de la signification, aspirant à une genèse plurielle, l'écrivain, chez Aquin, permet une commun(icat)ion sacrée avec le lecteur, cet « officiant […] [d']une célébration nouvelle[65] », rassemblant autour de son centre fuyant la somme des interprétations qu'il occasionne : « le sens mystique se glisse précisément à la charnière du moi et du collectif… » (*TSM*, 322).

59. *Idem*.
60. Hubert Aquin, « Obombre », p. 338.
61. Michel Foucault, art. cit., p. 28.
62. Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) », p. 316.
63. Roland Barthes, art. cit., p. 67.
64. Hubert Aquin, « Obombre », p. 340.
65. Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) », p. 316.

2

Le texte ou le silence marginal ?

Suite aux évènements que l'on sait, son départ de La Presse - et son arrivée au Jour (pour une nuit !), j'ai demandé à Hubert Aquin d'écrire pour Mainmise un article de fond où, par delà les contingences du Système, il "partirait" à la recherche de son moi absolu, dostoievskien !
Je me suis dit "dans la situation inconfortable où il se trouve, ou bien il est trop déprimé, ou trop occupé à des réglements légaux, et il va refuser, ou bien il va sauter sur l'occasion de faire le point, non plus en tant qu'individu coincé dans la gamique mais en tant qu'Hubert Aquin, se retrouvant, comme dirait Satprem "seul sous les étoiles devant le mystère de la Terre."
Il n'a pas dit non. Mais il n'a pas écrit l'article. Paradoxe bien aquinien. Coup de théâtre : comme dans ses livres, le personnage (lui) s'est dérobé à l'observateur-inquisiteur-détective tout ce qu'on voudra (encore lui).
Eloge de la fuite ! Voici la lettre qu'il nous a écrite, et qui nous a émus... d'autant plus qu'elle a été précédée d'un souper très joyeux à Mainmise, où entre lui et nous, "le contact a été mis".

Michèle Favreau.

"Toute spécialisation atrophie" (T.W.)

Michèle,

Il me presse de te faire part de ce texte que tu m'as demandé pour MAINMISE. "Faire part" n'est pas une expression choisie au hasard puisque mon texte est mort en chemin et je n'en finis plus d'en ramasser les débris chaque fois que je me penche. Tu ne peux pas savoir.

Au tout début, je rêvais de produire une glose énorme et affriolante sur l'ennui, mais, mine de rien, l'ennui conjure les raccourcis et contraint à une sorte d'étirement longitudinal dont la progression me semble en contradiction formelle avec l'idéologie de MAINMISE. Et quel labeur après tout ! Pourquoi mettre une telle énergie digitale à n'exprimer que soi ? Pourquoi ne pas se retâcher et devenir les autres tout simplement ? Ce serait tellement plus simple, plus facile et, sait-on jamais ?, plus exaltant ? On ne dénoncera jamais assez le prix exorbitant de l'individuation.

Tu viens de comprendre ou plutôt de deviner, Michèle, que je voulais situer mon texte dans la problématique de l'individu et du collectif. En effet, je rêvais de toucher du bout de mes doigts pensants cette jointure entre le moi et le néant, et de dessiner la frontière qui sépare le moi de l'autre, l'individu de sa propre et grisante dissolution dans le groupe.

Mais soudain me frappe l'analogie entre cette opposition de l'ego et de l'infini et celle, typographique, du texte au silence marginal qui le presse, le cerne et bientôt le dévorera. Le texte ne remplit pas la page, pas plus que l'être humain n'occupe la plénitude de son champ existentiel. Pense à toute l'étendue stressante qui étrangle chaque caractère imprimé, chaque mot, chaque sanglot de Musset, chaque phrase interminable et divinement embrouillée de Proust. En fin de compte et somme toute, c'est le néant qui différencie l'être et non pas l'être le néant. La vie n'émerge vraiment que de son contraire absolu. Le néant distingue, tout comme la marge invente le texte.

L'existence est une interpolation.

"Je ne suis pas ce que je suis" (O.S.)

Cette dernière phrase, il faut bien l'admettre, confine au meurtre, à moins qu'elle n'en masque un - celui de l'un par le collectif.

C'est pour te retrouver que je pars et pour te réinventer que je fais semblant de te perdre. Rideau.

.....

Deuxième acte. Oui, il y a une suite. Et je comptais, Michèle, attaquer la deuxième partie de mon texte en démontrant que le collectif agrandit le moi et transforme la perception du réel. Cela paraît simpliste, ainsi formulé, et pourtant il faut reformuler l'équation un nombre incommensurable de fois pour éprouver ce vertige de l'intellection. Imagine un pauvre type investi soudain par le multiple : d'un seul coup ses sensations privilégiées se dissolvent, ses pensées originales s'émoussent, ses goûts subtils s'évaporent. Plus rien. Une fumée déguisée en roseau pensant. Viande avariée pour végétariens. Christ de christ de christ.

Pis encore, Michèle, imagine que l'être personnel ne transcende jamais le hasard, et que cette entité aléatoire qui domine et corrompt tout est nombre. Ça recommence encore à ressembler à cette omniprésente et omnijoyeuse marge qui finalement est la seule structure décelable de tout texte imprimé. A force d'être imprégné par la marge qui le partie, le texte écrit ne fait plus figure d'insertion, mais d'exsertion. On peut toujours décentrer un peu plus ou un peu moins vers la gauche ou vers la droite, mais si le texte est excentration, il ne tient donc qu'à sa propre marge.

Le texte s'écrit continuellement dans le texte ou le long des marges d'un autre texte. Le moi est un intertexte, la conscience du moi un commentaire désordonné - marginalia parfois indiscernable mais pourtant toujours formante, instauratrice. Le fini est bordé délicatement par son propre infini ; c'est comme si une ombre lumineuse enveloppait la lumière assombrissante de l'intelligence.

Il faut parfois se taire, mais je continue de laisser libre cours à cette parole superflue. Le superflu est le signe indélébile de la pauvreté et je me sens démesurément pauvre.

Ce que je voulais te dire, en fin de compte, Michèle, c'est que l'histoire individuelle est indissociable de l'aventure cosmique et que le sens mystique se glisse précisément à la charnière du moi et du collectif... Les mutations de la perceptions qu'on peut attribuer à l'imprégnation du moi par le collectif ne sont rien à comparer à la révolution opérée par la résurgence du mystique dans l'existence individuelle. Saint-Paul a dit : *"Heureux le monde qui finira dans l'extase"*.

Entre cette notion paulinienne de l'extase et l'hypertrophie de l'idée contemporaine de l'orgasme extatique, il y a une différence non pas de nature mais d'intensité. Extase, selon Saint-Paul, est synonyme de douceur ; rien de moins orgastique que cette joie inondante, rien de moins trippatif que ce voyage ralenti vers le nucleus du moi.

Dieu seul est devant et autour. Et, comme le dit Schiller, *"le milieu est plus consistant que les centres"*. On n'en sort pas et c'est pourquoi j'y reste. J'y reste en attendant la fin d'une fuite sans fin.

Hubert Aquin