

## Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin

Guy Scarpetta et Robert Richard

Volume 51, numéro 3 (287), février 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63796ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Scarpetta, G. & Richard, R. (2010). Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin. *Liberté*, 51(3), 103–140.

# DIALOGUE SUR *NEIGE NOIRE* D'HUBERT AQUIN

Le 8 octobre 2009, Guy Scarpetta et Robert Richard ont tenu un dialogue public sur l'ultime roman de 1974, *Neige noire* d'Hubert Aquin. L'événement avait lieu à l'Université de Montréal, au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Nous en présentons ici la transcription telle que revue par les deux intervenants. Gilles Dupuis agissait comme modérateur.

**Guy Scarpetta** — D'abord, je te [Gilles Dupuis] remercie pour ton invitation à venir participer avec Robert à ce dialogue public sur Hubert Aquin. Mais je voudrais prévenir quand même les gens qu'il y a une certaine témérité de ma part, et peut-être même une certaine outrecuidance, à venir parler d'un auteur que j'ai lu, mais sans bien connaître l'énorme appareil critique qui a entouré son œuvre, ce qui m'expose à la situation ridicule de prendre un ton pénétrant pour enfoncer des portes ouvertes; ça peut arriver, dans ce genre de situation.

Je voudrais simplement peut-être commencer par quelque chose d'un petit peu provocant : dire qu'il est dommage qu'Hubert Aquin soit pour l'essentiel associé à la littérature québécoise et au centre

de recherche sur la littérature québécoise, parce qu'à mon avis, un écrivain de cette ampleur-là mérite d'être arraché au petit contexte, local, qui ne peut en général que limiter le point de vue qu'on a sur l'œuvre. C'est une thèse de Kundera : une œuvre littéraire — mais je crois qu'on peut dire ça de toutes les œuvres artistiques, de la musique ou de la peinture —, une œuvre littéraire en tout cas ne peut être évaluée, c'est-à-dire appréciée à sa valeur, que si on l'arrache du petit contexte local pour la confronter au grand contexte mondial de son art. Je crois que cela est d'autant plus vrai quand il s'agit d'une petite nation. Je crois par exemple qu'un écrivain comme Danilo Kis, qui a été, je crois, le plus grand écrivain yougoslave à l'époque où la Yougoslavie existait, en tout cas le plus grand écrivain à écrire en serbo-croate, si on le ramène au petit contexte yougoslave, on n'en voit pas l'ampleur, on n'en voit pas la prépondérance. Je dirais même qu'un écrivain italien comme Calvino, on ne peut l'apprécier que si on le situe dans le contexte mondial de l'art du roman et pas uniquement dans le petit contexte italien.

Or je crois, moi, d'après ce que je sais d'Aquin — et qui est peu, encore une fois, par rapport à tous les discours spécialisés qui ont fleuri ici —, je crois qu'on ne peut pas vraiment évaluer Aquin si on ne rattache pas son œuvre d'une certaine manière, pas forcément de manière comparatiste, mais pour marquer des connexions, des liens, à Cervantès, d'abord — référence qui, me semble-t-il, est assez peu fréquente. C'est quand même au début de la deuxième partie du *Quichotte* que Quichotte pénètre dans une imprimerie où il s'aperçoit qu'un faussaire est en train d'écrire les aventures de Don Quichotte, de les imprimer, et il réagit contre ça. C'est la première fois dans la littérature qu'un personnage se sait lu. Et je crois qu'il y a chez Aquin, en ce sens, ce que Goytisoló appellerait une « veine *cervantine* », puisque la plupart des narrateurs dans les romans d'Aquin que j'ai lus s'inscrivent dans une perspective où ils sont eux-mêmes lus, ou en position d'être lus.

Évidemment, je crois que, si l'on veut apprécier l'ampleur d'Aquin, il faut savoir aussi faire la corrélation avec Faulkner — mais, ça, je crois que c'est beaucoup plus banal —, ne serait-ce que par la maîtrise extraordinaire qu'Aquin a dans la variation des points de vue, et dans la fonction qu'il donne à la variation des points de vue, qui n'est pas seulement de relativiser la vérité en la montrant depuis différentes visions, mais de la rendre de plus en plus fuyante, de plus en plus incertaine.

On pourrait faire ensuite une corrélation entre Aquin, à mon avis, et Hemingway, autre référence peut-être un peu plus insolite, ne serait-ce que parce qu'Hemingway avait plus que tout autre le sens de l'ellipse, c'est-à-dire du fait que l'essentiel dans un roman était ce qui devait être deviné. Hemingway avait cette métaphore de l'iceberg : dans un roman, les pages qu'on lit, c'est la partie émergée, mais, le vrai roman, il est dans l'invisible. Évidemment, chez Aquin, il y a non seulement les ellipses explicites comme, dans le début de *Neige noire*, l'ellipse de la mort de Sylvie, mais aussi les ellipses implicites, c'est-à-dire les choses qu'on devine et qui ne sont jamais exprimées en tant que telles, et qui, du coup, impliquent une participation active du lecteur. C'est le lecteur qui construit la fiction à travers ce qu'il devine ou ce qui lui est simplement suggéré.

On pourrait rattacher Aquin, par ailleurs, à la grande veine baroque des romanciers d'Amérique latine, ne serait-ce que par le jeu des contrepoints historiques qui, dans *L'antiphonaire*, est explicite, et qui est quelque chose qu'ont pratiqué aussi des gens comme Alejo Carpentier, Carlos Fuentes. Il y a en outre chez lui quelque chose qui l'apparente d'une certaine manière à des gens comme Mario Vargas Llosa ou Philip Roth, c'est-à-dire le fait qu'il y a des énigmes, parfois même prenant la forme on ne peut plus conventionnelle d'une énigme policière, mais qu'au fur et à mesure que des informations nouvelles sont données, les énigmes s'obscurcissent au lieu de s'éclaircir. Et, ça, c'est quelque chose qu'on trouve chez Roth, qu'on trouve chez Vargas Llosa et qu'on trouve aussi chez Aquin.

Enfin, je dirais à propos de *Neige noire* que la première, non pas comparaison, qui m'est venue à l'esprit, mais la première envie de confronter ce livre à quelque chose d'un peu parent, d'un peu apparenté, pour voir comment ça fonctionnait, et peut-être même d'ailleurs pour voir en quoi Aquin était profondément original, je dirais que c'est par rapport à Marguerite Duras. Ce qui peut paraître là aussi un peu bizarre, mais... je rappellerai que Marguerite Duras a écrit un roman qui s'appelle *L'amant*, qui a eu un énorme succès populaire, peut-être parce que c'est un roman où Marguerite Duras rompt un peu avec son style et ses codes antérieurs où, la plupart du temps, elle se contentait de présenter les choses de l'extérieur, elle laissait au lecteur le soin de deviner toute la passion terrible, les tourments, qu'il y avait derrière. Et là, dans *L'amant*, on entre complètement dans l'intériorité des personnages, et c'est à la fois une magnifique histoire sentimentale et une histoire de transgressions,

ce qui par rapport à Aquin n'est pas rien — s'il y a un écrivain de la transgression, c'est Aquin, c'est évident. *L'amant*, c'est tout de même l'histoire d'une jeune fille qui commet une triple transgression. C'est une Blanche qui est l'amante d'un Chinois : transgression par rapport au code racial du monde colonial où ça se situe. C'est une pauvre qui se fait entretenir par un homme riche, donc dimension prostitutionnelle affirmée. Et, enfin, c'est une enfant qui vit une histoire avec un homme mûr, donc transgression générationnelle et probablement, de manière latente, incestueuse, ce qui ne nous éloigne pas complètement d'Hubert Aquin. Mais, surtout, Marguerite Duras a fait ce roman, et un cinéaste commercial a voulu en faire un film. Elle a cédé au mirage, parce que, dans ce cas-là, la seule chose à faire quand quelque chose comme ça vous tombe dessus, c'est d'appliquer la formule de Woody Allen « prends l'oseille et tire-toi », il n'y a que ça à faire. Puis elle a été, comme tous les gens à qui cela est arrivé, catastrophée par le résultat, évidemment. Et, ce qui est extraordinaire, c'est qu'elle a écrit une riposte à cette trahison d'adaptation cinématographique, riposte qui s'appelle *L'amant de la Chine du Nord* et qui est une réécriture de *L'amant* dans le code d'un scénario de cinéma. Du coup, non seulement ça détruit le film réel, mais ça fait apparaître le code de l'écriture du scénario comme une variante littéraire permettant de produire des effets que ne produit pas le texte, disons, plus conventionnel, plus réaliste, de la première version, c'est-à-dire de *L'amant*. Et je trouve que, cette utilisation du code cinématographique comme ayant une fonction littéraire et pas du tout une fonction cinématographique, c'est quelque chose qui, disons, touche à, je ne sais pas si c'est ce qu'a voulu Aquin, mais touche en tout cas aux effets de lecture que peut produire un livre comme *Neige noire*. Donc tout ça pour dire que, ce qui m'intéresse aussi, c'est qu'on situe Aquin dans un contexte un peu large, et pas uniquement comme le représentant d'un terroir.

**Robert Richard** — Je constatais que cela faisait exactement 25 ans depuis que j'avais lu *Neige noire*. Je l'avais d'ailleurs lu dans l'édition qui est là, sur la table, édition de 1978.

**G. S.** — Que tu m'as donnée...

**R. R.** — J'ai lu l'œuvre d'Aquin pour la première fois en décembre 1978. J'ai alors lu les quatre romans d'affilée, à raison d'un roman par

jour. J'ai été marqué profondément par cette lecture très condensée dans le temps. Je me demande si ce n'est pas là la façon idéale de prendre contact avec une œuvre de ce type, d'une densité et d'une étonnante intensité dans l'écriture. C'est tout juste si, après une telle lecture en rafale, vous n'en sortez pas en ayant reçu les stigmates ! En tout cas, ça ne vous lâche plus !

Cette lecture que j'amorçais ainsi, je la faisais en vue de ma thèse de doctorat, que j'ai soutenue en avril 1984. Ce fut d'ailleurs une soutenance très houleuse. Déjà à l'époque, des soutenances houleuses, ça ne se voyait plus. On ne permettait pas qu'un candidat puisse se rendre jusqu'à l'étape finale — la soutenance n'étant plus qu'une formalité — sans que la chose, c'est-à-dire le diplôme, soit d'une certaine manière déjà dans le sac. Or, dans mon cas, ce fut orageux. Un des membres du jury s'est mis à hurler, il était hors de lui, exaspéré. Se levant et fendant l'air à longs coups de bras, il m'a accusé d'être — je vous le donne en mille — *croyant*, ce qui expliquait, selon lui, que mon interprétation de l'œuvre d'Aquin fût si fautive et de ce fait inadmissible. (*For the record*, j'étais à l'époque et suis toujours ce qu'on appelle communément un « athée ».) J'avais d'ailleurs déjà éprouvé ce type de réaction viscérale, au tout début des années 1980, quand j'avais eu l'occasion d'exposer les résultats de mes recherches en cours, dans deux ou trois colloques. On m'avait opposé une fin de non-recevoir sans équivoque. En fait, la réaction était — comme pour ma soutenance — ni plus ni moins agressive. Pourquoi une telle violence ? Ce qui heurtait le public de ces quelques colloques et le jury de ma soutenance, c'était la composante religieuse de l'œuvre d'Aquin que je mettais au jour. Voilà ce qui agressait les gens. Et cela n'aidait pas mon cas que j'insistais pour dire que cette composante religieuse ne consistait pas en quelques allusions fines, faites par cet homme cultivé qu'était Hubert Aquin, mais au contraire que la référence à la Bible et au catholicisme était soutenue et pire encore qu'elle faisait *système*, dans l'œuvre romanesque de la maturité. On peut quand même demander, étonné : mais où était le problème ? Après tout, on pouvait, à l'époque, parler de la dimension religieuse chez Péguy ou chez Claudel sans provoquer une telle levée des boucliers. Pourquoi était-on si vexé quand il s'agissait de lever le couvercle sur l'inter-texte biblique et évangélique dans l'œuvre d'Aquin ? La réponse est simple : ceux qui m'écoutaient — mes juges, d'une certaine façon — avaient été, c'était le cas de beaucoup d'entre eux, parmi les artisans de la Révolution tranquille au Québec. Il leur était donc intolérable

qu'un blanc-bec comme moi vienne leur dire qu'un des hérauts de leur Québec moderne et laïque avait produit une œuvre saturée de références au catholicisme. Voilà pour l'histoire ancienne, c'est-à-dire mes débuts dans les études aquiniennes.

Je vais commencer en faisant un commentaire critique sur le colloque qui s'est tenu à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) à l'automne 2006, colloque de cinq jours sur l'œuvre d'Aquin. Malgré la remarque critique que je vais faire, on doit tout de même se réjouir qu'un tel colloque, qui fut très médiatisé, ait eu lieu. Radio-Canada avait d'ailleurs retransmis de larges extraits des débats sur ses ondes. Une chose toutefois m'avait déçu dans ce colloque : l'effort déployé par presque tous les intervenants pour caser Hubert Aquin dans le moule de la bienséance multiculturelle. On se plaisait à citer, comme s'il en allait d'un mantra, cette phrase tirée de « La fatigue culturelle du Canada français » — texte qui, on le sait, est de 1962 :

Il suffit de regarder autour de soi, parmi les gens qu'on connaît, pour dénombrer rapidement le nombre de Canadiens français pure laine : ils ne sont pas les seuls « vrais » Canadiens français ! Les Mackay, les Johnson, les Elliott, les Aquin, les Molinari, les O'Harley, les Spénart, les Esposito, les Globenski, etc., en disent long sur l'ethnie-nation canadienne-française<sup>1</sup>.

Pour beaucoup d'intervenants à ce colloque, on croyait tenir dans cette citation la preuve qu'Hubert Aquin était déjà, en 1962, un adepte du multiculturalisme — ou de l'interculturalisme, ce qui est strictement la même chose —, et donc bien avant que cela ne soit à la mode. Mais *quid* des romans ?

Car l'erreur était de s'en tenir à cet article — article brillant — de 1962, et de ne pas avoir tenté d'envisager qu'Hubert Aquin ait pu pousser cette question beaucoup plus loin, dans les romans de la maturité. Voilà donc ce que je veux soutenir ici, aujourd'hui, à savoir qu'entre 1962 et 1965, qui est la date du premier roman, *Prochain épisode*, il y aurait eu, chez Aquin, non pas un changement ou un revirement de position, mais plutôt la volonté d'aggraver ses intuitions. Alors... que s'est-il passé, dans cette période entre 1962 et 1965 ? Il y a eu un *approfondissement* radical et vertigineux de ces deux questions jumelles de l'identité et de l'altérité. C'est comme si Aquin sentait qu'on ne devait même pas permettre qu'on puisse flirter avec l'idée

1. Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, Montréal, BQ, 1998 [1977], p. 90.

d'un Québec qui serait à l'image d'une belle courtepoinette multiculturelle. Déjà les Canadiens anglais parlaient de la *Canadian Mosaic*, d'après le titre du livre de 1938 de John Murray Gibbon. Cette notion d'une *Canadian Mosaic* allait d'ailleurs influencer les politiques multiculturelles de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qu'Hubert Aquin couvait de véritablement *nouveau*, en 1962, va émerger dans les romans de la maturité. C'est à partir de *Prochain épisode* qu'Hubert Aquin va s'employer à exacerber la question de l'étrangeté, la poussant à l'extrême, obligeant pour ainsi dire le lecteur à *se jeter* dans le flux ou dans le choc même de l'étrangeté. À compter de 1965, il n'y aura plus de *ground*, même pas de langue commune (ceci est important), qui puisse faire tenir ensemble les différences. On peut parler, chez Aquin, d'une *libération* de la différence — de sa délivrance, de son affranchissement, voire de son déchaînement (au sens violent du terme). Un tel déchaînement de la différence constituerait, pour Aquin, un motif de réjouissance, de cette réjouissance sacrée, presque mystique, que l'on voit affleurer dans les ultimes paragraphes de *Neige noire*.

La critique aquinienne en général (je ne parle plus du colloque) a, selon moi, commis deux erreurs : erreur sur la question du politique, erreur sur la question du religieux. On a fini par reconnaître, disons à la fin des années 1980 et dans les années 1990, qu'il existait bel et bien une dimension religieuse dans l'œuvre d'Aquin. Le problème était de savoir quelle place il fallait lui accorder, dans l'œuvre, mais aussi de savoir comment articuler ces deux dimensions du national et du religieux. Comment les ajoindre ? Et, pour preuve de ce malaise, je cite ce que Bernard Beugnot écrivait, en 1992, dans son introduction à l'édition critique du *Journal 1948-1971*. Beugnot parle de « l'amuïssement ou le reflux de l'intertexte religieux qui était dominant dans *Les Rédempteurs* ou *l'Invention de la mort*<sup>2</sup> ». Pour Beugnot, Aquin aurait abandonné, dans l'œuvre de la maturité, les références trop insistantes, brûlantes même, au discours religieux qui abondent dans les romans de jeunesse. Or, cela n'est tout simplement pas le cas. Aquin n'a pas abandonné la référence au discours religieux, il n'y a pas eu « amuïssement » de la composante biblique. Plutôt, cette référence biblique ou évangélique est passée *en dessous*, dans les romans de la maturité, c'est-à-dire qu'Hubert Aquin va encoder le religieux dans les quatre romans qu'il écrit entre 1965 et 1974.

2. Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, éd. critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, BQ, 1992, p. 12.

Cela fait penser au marranisme du XVI<sup>e</sup> siècle, à ces Juifs convertis au catholicisme, mais qui continuaient à pratiquer, dans le secret, la foi de leurs ancêtres. Pour ne pas se voir condamnés au bûcher, ces marranes pratiquaient, dans leurs écrits, l'art du double discours : catholique en surface, mais judaïque *en dessous*. Seuls les initiés savaient lire ce texte caché, encodé. Même chose chez Aquin, dont le discours en surface est celui de la modernité laïque, avec force scènes de violence et d'érotisme, comme si Aquin voulait montrer sa bonne foi laïque : il voulait montrer patte blanche à une époque où l'on voulait prendre ses distances par rapport à la chose religieuse. Mais, *en dessous*, que trouve-t-on, sinon le petit bossu de Walter Benjamin, c'est-à-dire « la théologie dont on sait qu'elle est aujourd'hui petite et laide, et qu'elle est de toute manière priée de ne pas se faire voir<sup>3</sup> » ? C'est Benjamin que je cite ici. L'image du bossu qui est prié de ne pas se faire voir est tout ce qu'il y a de plus pertinent, ici, dans le cas du texte aquinien. Voici le contexte : Benjamin imagine une partie d'échecs où l'adversaire est un automate qui gagne à chaque coup. Bien évidemment, tous sont là à se demander : mais d'où vient la maîtrise de cet automate ? Caché sous la table, il y a un nain bossu — la théologie — qui est maître dans l'art des échecs et qui actionne, par un jeu de ficelles, la main de la marionnette, c'est-à-dire de l'automate. Même chose chez Aquin : un discours caché — cette théologie « petite et laide » — actionne les ficelles du discours patent, qui constitue la trame visible et lisible du roman.

Chez Aquin, c'est pour ainsi dire « sous la table » que se joue ce qu'on peut appeler le sens « anagogique » de l'œuvre. La référence cette fois est à Dante. Selon Dante — voir son *Convivio* —, un texte compte quatre sens qu'il s'agit de dévoiler : littéral, moral, allégorique et anagogique. Le sens anagogique, qui est celui qui m'intéresse ici, est ce que Dante appelle le « sur-sens ». Il nous faut donc distinguer, dans le texte d'Hubert Aquin, le sens et le sur-sens. Or, ce sens anagogique — ou sur-sens — serait, selon Henri Longnon, grand traducteur de Dante, le *sens politique* d'une œuvre. Toutefois, il ne s'agit pas de *la* politique ou, si vous voulez, de la politicaillerie toute locale — laquelle participe du sens —, il s'agit plutôt *du* politique avec tout ce que cela peut comporter d'une réflexion sur l'universel. Il en va d'une *élévation* — élévation au-dessus du sens, élévation au-dessus du local ou du provincial. Comme le dit Dante dans le *Convivio*, le

3. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 428.

sur-sens ou sens anagogique serait la « signification des choses supérieures », le sur-sens visant, pour user du vocabulaire d'aujourd'hui, la dimension *universelle* des choses.

Mais, avant d'explicitier le sens anagogique de l'œuvre d'Aquin, j'aimerais vous donner au moins un exemple de cet encodage du religieux comme cela se présente dans les romans. Dans *Prochain épisode*, il y a un personnage qui s'appelle K, il s'agit d'une femme, agent double : elle est membre du Front de libération du Québec (FLQ), mais travaille également pour la Gendarmerie royale du Canada (GRC). Le narrateur s'adresse à elle dans ces termes : « Mon amour, tu m'es sol natal<sup>4</sup>. » Elle serait donc la mère, dans le sens de la *mère patrie*, du narrateur. Pour les étudiants, pressés de se mettre un diplôme en poche, eh bien, oui, K = Québec (*Kébec*). Bon, je veux bien, je n'ai pas de problème avec cela. Mais le narrateur dit également de K qu'elle est « la femme délivrée qui marchait sur les eaux et que j'aime<sup>5</sup> ». La référence est, bien entendu, au Christ des évangiles qui a marché sur les eaux. Ainsi : K = Christ (*Krist*). Voilà un exemple tout simple d'encodage. Sauf à ajouter que ces encodages, on les compte par centaines dans les romans d'Aquin. De plus, ces encodages sont soumis à de fortes dynamiques de condensation et de déplacement, pour employer ces termes de Freud. Par exemple, l'Annonciation, la naissance et la mort du Christ — trois événements qui se produisent sur une période d'à peu près trente-trois ans dans les évangiles — se trouvent souvent présentées toutes ensemble ou toutes à la fois, dans le texte d'Aquin. C'est-à-dire qu'un seul élément textuel va se trouver porteur des trois événements en même temps. À cela peuvent se surajouter l'Eucharistie et la Résurrection du Christ (celui-ci émergeant, lumineux, de la crypte), etc. C'est dire qu'il y a, chez Aquin, extrême compacité et extrême stratification des flux référentiels, surtout pour ce qui a trait au discours évangélique ou biblique.

Je reviens à la question que pose l'articulation du politique et du religieux. Il est curieux qu'on ne se soit jamais vraiment posé la question de savoir si Hubert Aquin avait du pays indépendant à venir la même vision qu'en avaient ses contemporains autonomistes. Bien sûr que l'indépendance du Québec était un projet qui était cher à l'individu, au citoyen Hubert Aquin. Mais, pour l'écrivain Hubert Aquin, c'est autre chose. Dès *Prochain épisode* et jusqu'à *Neige noire*,

4. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Leméac, 1996 [1965], p. 143.

5. *Ibid.*, p. 37.

la politique va se trouver pour ainsi dire soulevée — comme dans une manière d'*Aufhebung* —, avec pour résultat la transmutation de la politique en le politique, ce qui veut dire : passage du local à l'universel. Et je précise que le processus est déjà achevé, dès *Prochain épisode*. Il n'y a donc pas eu de lente transformation à partir de 1965 jusqu'à l'apothéose du sur-sens en 1974. Le sur-sens du politique dans sa portée universelle est déjà tout entier présent dans *Prochain épisode*.

Ne sachant pas trop quoi faire avec les deux discours — national et religieux —, Beugnot, je l'ai dit, s'en tire en prétendant que le discours religieux recule, qu'il quitte la scène. Or la réalité est tout autre : il passe *en dessous* (comme j'ai dit), et, s'il y a amuissement de quelque chose, ce n'est pas du discours religieux, mais bel et bien du discours indépendantiste, surtout pour ce qui, dans ce discours, reste collé au local, au provincial. Présent dans *Prochain épisode* et dans *Trou de mémoire*, le discours indépendantiste n'apparaît plus, ni dans *L'antiphonaire*, ni dans *Neige noire*, où — je parle de *Neige noire* — le Québec figure « en creux<sup>6</sup> », notation tout à fait significative.

Puis, à la toute fin du roman *Neige noire*, c'est justement l'intertexte religieux qui émerge. Le nain bossu, petit et laid, de la théologie, dont parle Benjamin, va émerger finalement de sous la table, d'où, depuis 1965, il actionnait toutes les ficelles du sur-sens. Cette émergence ou réapparition au grand jour du religieux permet de répondre enfin adéquatement à la question de l'articulation des deux intertextes, religieux et national : l'intertexte religieux n'a pas reculé, il a au contraire *absorbé* l'intertexte national. Autre façon de dire qu'il l'a promu, pour ne pas dire qu'il l'a propulsé, au second degré, qui est celui de l'universel.

Il ne serait pas inutile, je crois, de s'attarder aux dernières pages de *Neige noire*, en particulier au tout dernier paragraphe du roman. La scène est celle des deux femmes, Éva Vos et Linda Noble, qui se disent leur amour lesbien, le tout sur fond de références évangéliques en rafale. Tout est préparé, quelques scènes en amont, quand Sylvie est sacrifiée, au sein d'un flux textuel qui cumule les références à la crucifixion et à l'Eucharistie. J'en veux pour preuve les références au Golgotha (c'est-à-dire le *crâne* que trouve Nicolas et dont la référence au Yorick de *Hamlet* est surdéterminée d'une référence à l'âge du Christ : « Ça fait trente-trois ans qu'il est en terre<sup>7</sup> », dit

6. Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, BQ, 1997 [1974], p. 147.

7. *Ibid.*, p. 110. On sait, bien sûr, que le nom *Golgotha* (qui est le mont où a eu lieu le supplice

Nicolas). J'en veux aussi pour preuve une Sylvie qui, en plein supplice, demande à boire, mais qui refuse, comme le Christ, la boisson qu'on lui propose parce que cette boisson est trop amère : cela la « brûle<sup>8</sup> ». J'en veux également pour preuve une Sylvie qui pardonne à son bourreau<sup>9</sup>, comme l'avait fait le Christ en croix. J'en veux enfin pour preuve le couteau que Nicolas enfonce sous le sein gauche de Sylvie pour l'achever<sup>10</sup>, ce qui rappelle l'iconographie du crucifiement où l'on voit la lance du soldat transpercer le flanc gauche du Christ. Puis, pour ce qui est de l'Eucharistie, Nicolas va manger de la chair de Sylvie — dernier des nombreux repas eucharistiques qu'on peut repérer dans l'ensemble de l'œuvre romanesque.

C'est donc cela — la crucifixion/Eucharistie qu'on trouve dans cette scène où Sylvie est torturée et tuée — que les ultimes pages viendront compléter d'une certaine manière, nous permettant ainsi d'entendre le sur-sens de l'œuvre. On trouve, dans ces ultimes pages, le mystère de l'Annonciation, le mystère de l'Incarnation (ou naissance) du Christ ainsi que la Résurrection, c'est-à-dire le Christ qui émerge, dans un éblouissement de lumière — d'où un empilement de références fortes (Annonciation, naissance, Réincarnation). Puis — je pose la question —, ce Christ de la Résurrection émerge de quel lieu au juste ? Eh bien, il émerge de la crypte/téléviseur/« théâtre illuminé »/vagin de Sylvie/Éva — ce qui est un autre exemple de ces suites métonymiques ou de ces feuilletés référentiels si fréquents dans l'œuvre d'Aquin.

C'est d'ailleurs dans le dernier paragraphe que sera posée explicitement la question du Verbe : « Le Verbe est entré en elle<sup>11</sup> », c'est-à-dire en Éva. Mais qui est cette Éva ? Bien sûr, une Norvégienne qui travaille dans le domaine télévisuel d'Oslo. Mais il s'agit aussi du personnage biblique d'Ève, la première pécheresse de l'humanité, dont le nom, quand on le lit à rebours — c'est ce que faisait saint Bernard —, pointe le nom de la mère de Dieu. ÉVA = ÈVE = AVE Maria.

Je pourrais continuer, mais tout ça — l'épaisseur de ces feuilletés référentiels — est déjà assez chargé, merci, pour une présentation

du Christ) veut dire « crâne ». Quand, en arrivant au Spitzbergen, Nicolas prend un crâne dans ses mains et qu'il prête à ce crâne l'âge fictif de trente-trois ans *en terre*, la référence au Christ est consommée.

8. *Ibid.*, p. 115.
9. *Ibid.*, p. 258. « Je te pardonne d'avance de m'avoir ligotée », dit Sylvie.
10. *Ibid.*, p. 262. « [Nicolas] place la pointe de sa lame sous le sein gauche et l'enfonce d'un coup sec. »
11. *Ibid.*, p. 277. À la page précédente (p. 276), Linda dit ceci à Éva : « Le Christ s'est réincarné en toi... »

orale. On se perd dans la profusion, dans la pléthore. J'aimerais tout de même m'attarder deux instants sur la toute dernière phrase du roman : « Éva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées<sup>12</sup>. » Dans un premier temps, Éva et Linda sont comme les deux Marie des évangiles, « Marie de Magdala et l'autre Marie [qui] vinrent visiter le sépulcre » (Mt 28,1). J'ai déjà pu montrer ailleurs<sup>13</sup> pourquoi et comment on peut se permettre de dire que ce « théâtre illuminé » est aussi l'écran du téléviseur, où, un peu plus tôt dans le roman, Éva et Nicolas ont pu regarder une représentation de *Hamlet*. Ce « théâtre illuminé » est aussi le vagin de Sylvie/Éva. Et, finalement, le « théâtre illuminé » est également la crypte du Christ ressuscité, c'est-à-dire la « splendeur caverneuse<sup>14</sup> » que contemplant Éva et Linda. Je ne peux m'empêcher d'ajouter ici que la référence à la crypte du Christ se trouve dans *Prochain épisode*, question d'affirmer de nouveau que tout le « système » Aquin était déjà présent dans ce premier roman de la maturité : « Je déchiffre en vain, dit le narrateur, la crypte lumineuse où il [la “noire trinité” de H. de Heutz, François-Marc de Saugy, Carl von Ryndt] habite, mais la beauté de ce lieu m'emplit d'émotion<sup>15</sup>. » Très significative, je le dis en passant, cette allusion à une « noire trinité »...

Je résume : le « théâtre illuminé » = écran de télévision = vagin de la Vierge = crypte illuminée du Christ, laquelle crypte, était-il dit en 1965, « m'emplit d'émotion ». Or... c'est dans ce lieu pour le moins sur-déterminé que se trouvent enchâssées « toutes les œuvres humaines », cela au sens des œuvres d'art : musique, peinture, poésie, etc. L'art naîtrait, tout comme le Christ, du sexe de la Vierge...

Je vais me risquer à traduire, en une seule phrase, le sur-sens qui affleure ici : *du coït vierge entre Dieu et Marie naîtra le Messie, ce Messie n'étant autre que les œuvres d'art de l'humanité, le gouffre fou et profond de ces œuvres constituant le vrai principe salvateur du peuple québécois.*

Cette idée de se jeter dans ce que j'appelle le gouffre — celui des œuvres d'art de l'humanité (et pas seulement du Québec !) — a finalement quelque chose de très baudelairien. Pensons aux deux derniers

12. *Ibid.*, p. 278.

13. Voir : Robert Richard, *Le corps logique de la fiction*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 57-58.

14. Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 277.

15. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 129. Pour la « noire trinité », voir p. 87.

vers des *Fleurs du mal* : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe, / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! »

Alors... oui, la veine religieuse, chez Aquin, est très soutenue. Si bien qu'il va falloir se faire à l'idée qu'Hubert Aquin est l'auteur de romans *sacrés*, l'auteur d'une œuvre *sacrée*, au même titre qu'un Bach ou un Gilles Tremblay sont des compositeurs de musique sacrée.

Ce qui m'amène à formuler une autre critique à l'égard de ce colloque de 2006 à l'UQAM, colloque qui ne comptait aucune réflexion, aucune communication, traitant de la dimension religieuse dans l'œuvre d'Aquin. Autant faire un grand colloque de cinq jours sur Pascal sans que jamais on ne souffle un mot sur la foi du grand philosophe mathématicien !

**G. S.** — Je voudrais rebondir un peu sur tout ça. J'avoue qu'à lire les romans, je ne m'étais jamais posé la question du rapport à la politique indépendantiste... Tu le disais toi-même, c'est une lecture un peu forcée que de vouloir faire d'Aquin le porte-parole d'une thèse politique, les romans sont bien au-delà de ça. En revanche, il y a une chose dans ce que tu as dit qui me frappe, c'est qu'au fond, ce qui qualifie le Québec, c'est sa lutte contre l'empire WASP qui l'entoure...

**R. R.** — Qui est une lutte joycéenne aussi...

**G. S.** — Qui est une lutte joycéenne, et qui est une lutte qui passe par la langue, bien entendu. Les Français ne seront jamais assez reconnaissants de cet apport-là d'une langue, disons d'une variante de la langue française, pour ne pas dire que c'est une autre langue ni que c'est la même, disons une variante de la langue française, mais qui lutte. Et, ce contexte de lutte, c'est aussi un contexte religieux, car d'une certaine manière, je crois, le Québec est comparable à la Pologne de ce point de vue. Qu'est-ce que c'est que la Pologne ? C'est un pays qui a parfois été effacé de la carte des États, c'est une nation qui a parfois disparu, et qui a toujours ressuscité parce que son esprit national, qui l'amenait à lutter à la fois contre le grand empire protestant germanique à l'ouest et le grand empire orthodoxe russe, a fait que le catholicisme a été un vecteur de cette résistance. Pour le meilleur et pour le pire, parce que, le catholicisme polonais, c'est entre autres ce qui a permis à un peuple de s'émanciper — même dans la chute du communisme, le rôle qu'a joué cette religion dans les années 1980 en Pologne où tout un peuple s'est soulevé, c'est

quand même essentiel. Et pour le pire aussi, puisque ce catholicisme polonais a été complice d'un antisémitisme insupportable. De même qu'en Pologne, je crois que le rapport des Québécois au catholicisme est marqué à la fois par cette forme de résistance qu'il peut avoir, et puis par des choses un peu plus contestables, comme celles qui émanent de l'individu qui a donné son nom au bâtiment dans lequel nous nous trouvons<sup>16</sup>...

Alors l'histoire des quatre sens, là, je crois que je vais faire une grosse plaisanterie. Dante, tu sais où il a trouvé ça ? Chez Thomas d'Aquin...

**R. R.** — *L'autre Aquin* [rires].

**G. S.** — C'est un retour à l'envoyeur. Les quatre sens, en gros, Thomas d'Aquin les applique au texte sacré, c'est-à-dire à la Bible. L'invention de Dante, c'est de les appliquer au texte profane. C'est quoi ? C'est par exemple ceci : les Hébreux traversent la mer Rouge, qui s'écarte devant eux, pour qu'ils atteignent la Terre promise. Ça, c'est le sens littéraire, c'est ce qu'on peut filmer. Le sens moral, c'est : le peuple juif sera aidé par Dieu s'il est uni par la foi, s'il est uni et s'il a la foi. Le sens allégorique, c'est le passage de la servitude à la liberté par la Loi. Et, le sens anagogique, c'est l'autre passage, celui du monde du paganisme en Égypte et du démoniaque à la Terre promise en tant que lieu de l'Élection, où Dieu est présent, ce qui est un peu plus qu'une allégorie.

**R. R.** — Qui est un parcours d'élévation...

**G. S.** — Qui est un parcours d'élévation. Donc il y a les quatre sens. Le Moyen Âge a fait ça. On interprétait tous les épisodes bibliques, et parfois le sens anagogique consistait à voir dans l'Ancien Testament ce qui anticipait le Nouveau. Ce qui était en même temps une lecture littérale et en profondeur. Moi, la question que je me pose, c'est... les grands textes... Quand on disait à Joyce : « Vos textes sont triviaux », il répondait : « Non, ils sont quadriviaux. » On ne peut pas mieux dire. Voici donc la question que je me pose par rapport à *Neige noire* : est-ce que ce texte quadrivial, est-ce que ces quatre sens, ça a à voir avec les quatre niveaux de représentations enchâssées, terme à la

<sup>16</sup> L'événement avait lieu dans les locaux du CRILCQ, situé dans le pavillon Lionel-Groulx de l'Université de Montréal.

fois sémiologique et religieux, et donc précieux, qu'on repère ? Quand on lit naïvement *Neige noire*, on repère d'abord une forme narrative qui est celle d'un scénario. Mais pas d'un scénario qui serait un simple récit : un scénario ayant atteint le stade du découpage technique, de la description des scènes, de l'inscription des dialogues, et même de la définition des plans, des mouvements de caméra, des travellings et des effets de montage. C'est donc un découpage technique. J'appellerais scénario n° 1 celui qui porte l'essentiel de la fiction narrative. Ce scénario enchâsse son propre commentaire, c'est le deuxième niveau. Commentaire bizarre, en fait, parce qu'on ne sait pas si c'est, en termes sémiologiques, un récit-cadre ou un récit encadré. Est-ce que c'est le scénario qui encadre le commentaire ou est-ce que c'est le commentaire qui coiffe de son autorité le scénario en lui attribuant une vérité théorique ? Déjà, c'est assez indécis. Et, ce commentaire, il a de multiples fonctions, par rapport au scénario n° 1. Il est autoréflexif, c'est-à-dire qu'il dit ce que le scénario fait. « Les séquences ne font pas que se succéder, elles s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent dans une parodie de flux temporel<sup>17</sup>. » Ou : « À ce point du scénario, un grand nombre de compossibles ouvre le film [...]<sup>18</sup>. » Ça, c'est la fonction classique de la modernité : le texte parle de lui-même en même temps qu'il parle du monde. De même que, dans la peinture de Van Gogh, on voit des tournesols ou des cyprès, mais on voit la touche et le mouvement du poignet du peintre. On voit le monde représenté et on voit le geste. Dans la grande littérature moderne, on parle de quelque chose, il y a un référent, mais l'écriture parle d'elle-même en même temps. Donc, ça, c'est une fonction, je dirais, classique de la modernité. Mais il y a d'autres fonctions. Par exemple, le commentaire pointe ce qui est non filmable, c'est-à-dire ce qui ne passe pas dans le récit en images. Quand le récit en images, c'est-à-dire le scénario n° 1, comporte des phrases comme : « L'amour les drape dans une étoffe nébuleuse<sup>19</sup>. » Je ne sais pas si vous voyez quelle image on pourrait tirer de ça... On est dans l'infilmable, là — et ça se présente quand même comme le scénario d'un film. Le commentaire, lui, théorise le premier niveau, le niveau du scénario : « Le film découpe indéfiniment ce qui est déjà révolu<sup>20</sup>. » Il lui arrive d'emprunter au discours critique constitué.

17. Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 41.

18. *Ibid.*, p. 30.

19. *Ibid.*, p. 38.

20. *Ibid.*, p. 41.

De temps en temps, il pointe l'excès de l'image sur le scénario produit : « L'image filmique n'est pratiquement pas représentable par les procédés de l'écriture<sup>21</sup> », dit le texte théorique. Ou il marque l'irréductibilité des deux codes : « Le scénario n'est pas le film ; le découpage n'est qu'une partition du tournage [...]. Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage ; en littérature, le découpage est la réalité finale<sup>22</sup>. » Ce qui est une manière de marquer que ce scénario N'EST PAS un film. Donc, on a un enchâssement d'un discours autoréflexif, mais qui en même temps ouvre sur différentes dimensions. Puis, il y a un troisième niveau, je ne sais pas s'il est moral ou allégorique : c'est que, dans ce scénario n° 1, le personnage de Nicolas écrit un scénario. Et, ça, c'est le plus troublant et le plus ambigu dans *Neige noire*. Quand on lit le roman, on ne sait pas si le scénario qu'écrit Nicolas est celui qu'on vient de lire, ou si c'en est un autre. Est-ce qu'il s'agit d'une simple mise en abyme ? Dans un scénario, un cinéaste écrit un scénario et, ce scénario, c'est le film. Ou est-ce que c'est : dans ce scénario, il y a un cinéaste qui écrit un scénario qui n'est peut-être pas celui qu'on vient de lire, qui est peut-être un scénario n° 2 ? Ce qui posera d'ailleurs — et j'espère qu'on en parlera — toute la question des séquences indécidables, notamment quant au meurtre de Sylvie. Parce que, selon qu'on considère que c'est le même scénario, donc que le meurtre de Sylvie est, à un premier niveau de représentation, réaliste, en gros le spectateur comme le lecteur sont appelés à le prendre pour *la* vérité. Ou alors, c'est un élément de scénario, mais il n'est pas absolument certain que, dans le premier scénario qui ne fait que faire une ellipse sur la disparition de Sylvie — et l'écriture de cette séquence est censée être différée, repoussée, etc. —, il n'est pas certain qu'elle soit morte comme ça. C'est peut-être, dans le scénario n° 2, dans le scénario à l'intérieur du scénario, que, pour faire un bon film, il faut un meurtre. Et le personnage d'Éva, d'ailleurs, elle, elle est persuadée que le meurtre s'est passé comme ça, que, le scénario que Nicolas écrit, c'est sa vie, c'est sa vérité. C'est ce qu'il dit : j'écris ma vie. En même temps, il y a quelques éléments de doute. Et, ces ambiguïtés, elles sont présentes. Bon, d'un côté, ce texte même que je m'appête à terminer, il fait partie du scénario, dit Nicolas. Mais comment comprendre que Michel Lewandowski ait lu un scénario où il apparaît comme personnage ? C'est déjà un peu bizarre. Si le scénario est vrai — c'est-à-dire

21. *Ibid.*, p. 45.

22. *Ibid.*, p. 79.

dans l'hypothèse où c'est la vie de Nicolas qui lui en fournit le matériau —, même dans ce cas, il y a des nuances. Quand Nicolas et Éva parlent ensemble à Oslo, il dit : « J'ai travaillé au scénario...<sup>23</sup> », et il dit : « Mon autobiographie dépasse inconsiderablement la fiction que je me croyais incapable d'inventer...<sup>24</sup> » Le mot-clé, c'est « inconsiderablement ». S'il avait voulu dire que sa vie est plus vaste que ce qu'il en écrit, il aurait dit : mon autobiographie dépasse *considerablement* la fiction. Là, il y a quelque chose qui est introduit, qui est un peu un trou dans la mécanique ou un jeu dans la mécanique. Ça, on peut y revenir. J'aimerais qu'on revienne sur l'art de l'indécidable, de l'indécis, de l'équivoque et de l'ambigu, chez Aquin.

Quatrième niveau de représentation : c'est évidemment la représentation théâtrale dans le film. Il y a une répétition de *Hamlet* et, dans la deuxième partie, le film est fait et on le voit à la télévision. Répétition donc, puis théâtre filmé. Évidemment, comme dans tout art baroque, le théâtre dans le théâtre dit la vérité sur le théâtre qui l'entoure. Qu'est-ce que c'est que *Hamlet*? C'est l'histoire d'un meurtre dénié, c'est l'histoire d'un amour qui a une tonalité incestueuse, et c'est l'histoire d'une folie simulée. Donc, trois thèmes du scénario-cadre. Dans le commentaire théorique, il est dit : « Le scénario fait penser à une contre-réponse ; il est inséparable du sujet qui l'encadre, et du contre-sujet qui se greffe à lui, tout autant qu'il se nourrit de la réponse dont il émane<sup>25</sup>. » Bon, on ne saurait mieux définir l'art du contrepoint selon Jean-Sébastien Bach. Et, en plus, on aperçoit même un cinquième niveau de représentation, parce que là on arrive quand même à une mécanique de précision incroyable : dans *Hamlet*, il y a DÉJÀ du théâtre dans le théâtre. C'est-à-dire qu'à l'intérieur de *Hamlet*, il y a une représentation qui elle-même dira la vérité sur le premier récit de *Hamlet*. Alors, si on prend l'hypothèse d'Aquin au sérieux, moi, je crois, comme Coleridge, qu'une vraie lecture, ça implique la suspension volontaire de l'incrédulité, au moins momentanément. Donc, suivant Aquin dans son jeu, ne jouons pas au plus malin avec lui, il nous propose un film. Mais qu'est-ce que c'est qu'un film comme ça ? Si on essaie maintenant de poser un regard de cinéaste, un peu, en oubliant pour un instant cet emboîtement, ces quatre sens, ces échos, ces mises en abyme, etc., si on s'en tient au sujet de la fiction, c'est-à-dire un personnage un peu tordu, un

23. *Ibid.*, p. 151.

24. *Ibid.*, p. 152.

25. *Ibid.*, p. 214.

voyage de noces dans le Grand Nord, qui débouche probablement sur un crime, une énigme qu'on va retrouver, et puis des personnages féminins qui rentrent dans l'histoire justement pour essayer d'éclaircir l'énigme, c'est du Hitchcock. C'est un bon scénario de Hitchcock. Mais, si on regarde ce jeu des emboîtements dont je viens de parler, c'est du Peter Greenaway ou du Raoul Ruiz, c'est-à-dire du cinéma hyper-baroque. Et, entre les deux, il y a conflit. Alors, voilà, je ne sais pas si tu peux rebondir sur cela. Et excusez-moi si j'ai dit des choses qui sont admises, acquises, et si j'ai enfoncé des portes ouvertes. Ma lecture est sans doute passablement naïve.

**R. R.** — Non, elles étaient fermées, mais voici qu'elles sont ouvertes. Prenons cette question de l'indécidable, qui me paraît tout à fait centrale à l'œuvre d'Hubert Aquin. Plus exactement, voyons quel rapport cela peut avoir avec la question de la langue. Les personnages dans les romans d'Hubert Aquin ne parlent presque jamais de façon *normale* — au sens de ces échanges qui font partie de notre quotidien. Même dans *Neige noire*, qui contient tout de même beaucoup de dialogues « normaux », on trouve, à la toute fin, une langue *caligarisée*<sup>26</sup>, langue expressionniste, qui n'a rien de normal. Il s'agit d'une langue hautement artificielle — celle que Nicolas voulait entendre dans la bouche de ses comédiens<sup>27</sup> — et qui est utilisée par Éva et Linda, au moment où elles se disent leur amour lesbien.

Ce qu'il faut savoir, ici, c'est qu'Hubert Aquin — le *romancier* Aquin, j'insiste sur cette distinction — n'était pas du tout intéressé par le fantasme d'une langue naturelle, nationale. Ce qu'il dit d'ailleurs très explicitement dans un court texte intitulé « Le joual-refuge », qui est de 1974. Et, pour revenir à ce colloque de 2006 dont j'ai déjà parlé, plusieurs des intervenants se plaisaient à citer cet autre fragment tiré de « La fatigue culturelle du Canada français » : « De fait, il n'y a plus de nation canadienne-française, mais un groupe culturel-linguistique homogène par la langue<sup>28</sup>. » En plus de célébrer le multiculturalisme, Aquin aurait, dans ce même article de 1962, cherché à réunir

26. Le mot *caligarisée* ne figure pas comme tel dans *Neige noire*. On trouve toutefois les mots *caligarisme* et *caligariste* (*ibid.*, p. 61 et p. 126 respectivement). Il s'agit, bien sûr, d'une allusion au film expressionniste de 1919 de Robert Wiene, *Das Kabinett des Doktor Caligari*. Dans les passages où se trouvent les mots *caligarisme* et *caligariste*, il n'est pas question de langue. Mais il n'en demeure pas moins que *tout*, dans le roman, se trouve, d'une certaine manière, marqué au sceau de l'expressionnisme, incluant cette langue ampoulée des dernières pages.

27. *Ibid.*, p. 207.

28. Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 90.

les différentes cultures sous la bannière de la langue française, au sens de la langue de la communication. Mais, comme je disais, entre 1962 et 1965, il y a, chez Aquin, approfondissement vertigineux de ces problématiques, dont bien sûr cette problématique nodale pour tout écrivain : la langue.

Ce qui, à partir de 1965, va retenir l'attention du romancier Aquin, ce n'est pas la langue normative, le français de la « Loi 101 », mais *la langue étrangère*. Il y a un lien à faire ici entre Dante et Aquin. Dante n'est pas, comme on a cherché à le dire, l'inventeur de la langue nationale italienne. Dante a inventé la langue étrangère, à laquelle il donne le nom d'*illustre vulgaire*. La langue vulgaire serait, pour ainsi dire, la langue de chez nous ou langue commune, alors que l'*illustre vulgaire*, dont Dante dit qu'elle est parlée « partout et nulle part », serait la langue poétique ou, comme je préfère dire : la langue étrangère. Plus exactement, l'*illustre vulgaire* serait, chez Dante, la langue étrangère qui existe à même la langue vulgaire. Or c'est précisément ça, le but d'Hubert Aquin : activer la langue étrangère qui est inaudible, parce que dissimulée — comme le petit bossu de Benjamin — au cœur de la langue commune.

Je vous donne quelques exemples de cette langue étrangère, chez Aquin. Dans *Trou de mémoire*, le personnage de Pierre X. Magnant, qui est éditeur et écrivain — et donc un manieur du Verbe —, écrit à la machine. Mais les frappes de la machine s'emmêlent constamment — cela nous arrivait à l'époque, je parle de ceux d'entre nous qui ont l'âge d'avoir utilisé ces vieilles machines —, ce qui a pour effet de créer des « diphtongues strictement allogènes<sup>29</sup> ». Le mot *allogènes* laisse entendre que le manuscrit auquel travaille Pierre X. Magnant serait finalement rédigé dans une langue *pas de chez nous*, c'est-à-dire dans une langue étrangère.

Dans *Prochain épisode*, les personnages, qui font partie d'un groupe terroriste de type felquiste, doivent, cela est normal, faire usage d'une langue codée pour communiquer entre eux. Ils parlent dans un « langage hypercodé<sup>30</sup> », comme il est dit dans le texte du roman. Ils tiennent des « propos abracadabrants pour les policiers [...] qui sont affectés aux tables d'écoute<sup>31</sup> ». Puis, il y a le fameux cryptogramme CINBEUPERFLEUDIAR [etc.], qui, du haut de ses 52 lettres, va jouer un rôle déterminant dans le récit d'espionnage du

29. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, BQ, 1993 [1968], p. 24.

30. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, op. cit., p. 160.

31. *Ibid.*

roman. Il sera même présenté comme s'enfonçant droit dans la page — comme le Verbe s'enfonçant, pénétrant, dans le sexe de la femme (pour l'engrosser), pourrait-on dire... De quoi s'agit-il? Il s'agit du cryptogramme, mais sous la forme d'un ex-libris. Je fais référence à ces petites inscriptions apposées sur un livre et qui indiquent le nom du propriétaire du livre. Sauf que, dans ce cas-ci, l'ex-libris consiste en un empilement de lettres, comme si des noms de propriétaires successifs et en nombre incalculable avaient été superposés les uns aux autres. Ce qui engendre, bien sûr, une confusion — enfin, une langue — tout à fait illisible. Le narrateur parle de ces « initiales nouées inextricablement dans un fouillis hautain et fascinant. Tout cela porte une signature, celle de l'homme que j'attends<sup>32</sup>. » Or cet « homme que j'attends », dont le nom figure sur l'ex-libris, est à la fois la « noire trinité » de tout à l'heure, mais aussi le Messie que les personnages dans tous les romans d'Aquin ne cessent d'attendre. Je pense, par exemple, à l'imprimeur Zimara qui, dans *L'antiphonaire*, attend qu'émerge du ventre ou du vagin de Renata le manuscrit de Jules-César Beausang — j'y reviendrai. Pour l'instant, retenons ceci : en passant du cryptogramme CINBEUPER [etc.] à l'ex-libris, la lecture, qui devait se déployer de gauche à droite sur la page, a lieu maintenant pour ainsi dire à angle droit par rapport à la page — comme si « l'homme que j'attends » allait émerger, allait naître, à la manière du Messie, de la page/sexe de la femme<sup>33</sup>. Or ce Messie est la langue étrangère, c'est-à-dire le Verbe incarné. Autant dire que, pour Aquin, son œuvre est le Messie, c'est-à-dire « l'hostie de roman<sup>34</sup> », comme l'appelle Pierre X. Magnant, et le roman-hostie que le lecteur devra avaler comme dans le sacrement de l'Eucharistie.

Dans *L'antiphonaire*, la langue étrangère, c'est le latin et la langue savante de Christine, qui est médecin, mais aussi et peut-être plus significativement c'est la parole, la langue, de Jean-William Forestier, qui est victime d'une crise d'épilepsie, crise dont le point culminant se traduit par du « langagier [réduit à] de la respiration stertoreuse — ce ronflement funèbre<sup>35</sup> ». Dans *Neige noire*, ce sont les cris et murmures orgasmiques, mais aussi l'artificialité des dialogues prônés par

32. *Ibid.*, p. 131.

33. Il ne serait pas de trop de préciser que, dans la logique aquinienne, l'ex-libris ou nom de Dieu entre et sort de la page qua sexe de la femme. Dieu le père (le Verbe) pénètre en Marie; puis de cette Marie émerge Dieu le fils (le Verbe).

34. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, op. cit., p. 43.

35. Hubert Aquin, *L'antiphonaire*, Montréal, BQ, 1993 [1969], p. 13.

le cinéaste Nicolas et, enfin, cette langue *caligarisée* sur laquelle se termine le roman.

Alors... que faire de tout cela, de toutes ces références à une langue étrangère qui investissent les romans d'Aquin par centaines ? Ce qui intéresse Hubert Aquin — le romancier —, ce n'est pas l'identité nationale (normalement fondée sur une quelconque langue de *chez nous*), mais plutôt la *profondeur* nationale, au sens géométrique du terme. C'est aussi la profondeur comme l'entend Merleau-Ponty quand il parle de peinture, dans son bel ouvrage *L'œil et l'esprit*. Pour bien saisir ce qu'il en est de cette profondeur, il importe de tenir compte du rapport entre l'écrivain (qui écrit dans une langue étrangère) et le lecteur (qu'on pourrait imaginer comme étant le peuple québécois). Dans un court article de 1974, Aquin écrit ceci : « La littérature jaillit, pour ainsi dire, de cette union entre un écrivain et un lecteur. Au mieux, cette rencontre ressemble [...] à un *accouplement* fulgurant qui dure le temps de la lecture. Cette conjonction revêt un caractère *sacré*<sup>36</sup>. » Tout lecteur d'Aquin le sait : l'accouplement est un élément narratif clé, chez Aquin. L'accouplement est souvent violent, de type *viol*, dans son œuvre. C'est-à-dire qu'il en va d'une intrusion — l'étranger pénétrant par effraction depuis l'extérieur. C'est pour cette raison que, dans mon livre *L'émotion européenne*, je situe l'œuvre d'Aquin sous le signe de *L'Annonciation* du Tintoret. Dans cette magnifique toile du XVI<sup>e</sup> siècle, la Vierge Marie est plus ou moins violée par celui que je nomme le Dieu barbare, pénétrant dans la sphère privée, c'est-à-dire dans le domicile, dans l'intimité, de Marie. La violence de ce tableau fait tache dans l'iconographie de l'Annonciation, la plupart des tableaux traitant de ce thème étant beaucoup plus sereins, plus hiératiques (pensons à *L'Annonciation* de Léonard de Vinci). Alors qu'est-ce à dire quant à la langue et à la question de la profondeur nationale chez Aquin ? Chez celui-ci, le peuple québécois doit s'accoupler, non pas à une *langue de chez nous* ou à une quelconque langue française normative, mais à une langue *caligarisée*, et finalement à une langue étrangère. D'un tel accouplement pourra naître quelque chose ayant valeur messianique pour le peuple québécois. Il ne s'agit pas de s'accoupler à la *lingua communis*, à la langue commune ou langue de tous, mais, disons, à la langue poétique, langue de la fiction, qui est la langue étrangère par excellence — en ce sens qu'elle est *étrangère* au local, *étrangère* au factuel

36. Hubert Aquin, « "La disparition élocutoire de l'écrivain" (Mallarmé) », *Blocs erratiques*, op. cit., p. 315.

et à la réalité sociale empirique, *étrangère*, donc, à toute forme de « nous » identitaire. Pour faire allusion à Jean-Jacques Rousseau, je dirais qu'Hubert Aquin opte, non pas pour la langue de tous, mais pour ce qu'on pourrait appeler la langue générale<sup>37</sup>.

Peut-on être plus précis, plus clair ? J'avais commencé avec la question des indécidables, chez Aquin. S'accoupler à la langue étrangère décrirait le projet d'un peuple qui aurait, non pas à se regrouper ou à se recueillir autour de « décidables » (incarnés par la langue de tous), mais plutôt à se jeter, à se projeter, tête première, dans des « indécidables » — dans l'Ouvert (*die Weile*, pour employer le vocable de Heidegger). Ce qui revient, d'une certaine façon, à se lancer dans le vide, dans ce « gouffre » dont parle Baudelaire au terme des *Fleurs du mal*. Mais cela veut dire quoi au juste ? Eh bien, il y a un peuple qui a déjà fait ça : on l'appelle le peuple du Livre. Il s'agit, bien entendu, du peuple juif, dont l'identité fuyante et dont la profondeur nationale reposent, non pas sur le décidable d'un sol, mais sur cette réalité *littéraire*, sol mobile ou meuble, qu'est la Bible.

**G. S.** — Il y a plusieurs choses dans ce que tu dis qui m'intéressent. Je pensais, en effet, que, ce qui fait la singularité d'Hubert Aquin par rapport à d'autres écrivains que je peux connaître dans la littérature québécoise, c'est que la langue n'est pas une donnée naturelle : elle est le lieu d'une problématique, et ça me fait penser à ce que disent tous les écrivains latino-américains par rapport à l'espagnol. C'est que, l'espagnol, c'est la langue dont ils viennent, mais qu'ils doivent se réapproprier, y compris en y faisant passer ce que l'espagnol avait pour fonction de refouler. Et je me demande s'il n'y a pas ça par rapport au français, quand on est ici et qu'on est confronté à ça : la langue vient d'ailleurs, elle est là pour refouler quelque chose et, si on veut se la réapproprier, c'est pour faire passer en elle ce qu'elle ne devrait pas faire passer. En effet, ce qui me frappe, par exemple, c'est que la langue française normative, celle qui vient du continent européen, est assez réfractaire au baroque, alors qu'ici le baroque s'épanouit dans quelque chose qui ressemble à du français, mais qui peut accueillir ce que le français refoule ordinairement. Avec les représentations dont j'ai parlé, qui produisent des effets de vertige, qui produisent des effets d'indécision. Avec ces moments de mise en abyme. S'il y a une séquence qui est allégorique, je crois que tu y

37. L'allusion ici est à la distinction, chez Rousseau, entre volonté de tous et volonté générale.

as fait allusion, c'est celle où Nicolas, qui joue dans *Hamlet*, refuse d'adopter un ton naturel et choisit l'artifice. Et il choisit, je crois que c'est la formule, il choisit d'accentuer l'emphase au lieu de l'effacer. Ce qui est typique du baroque. C'est-à-dire que la représentation s'affiche comme représentation en revendiquant l'artifice au lieu de le gommer. Et ça débouche bizarrement sur cette phrase qui m'a beaucoup fait hésiter : « Les comédiens étaient des personnages ; mais voilà qu'un personnage décide de ne plus être comédien...<sup>38</sup> », à un moment où Nicolas passe du statut d'acteur dans *Hamlet* au statut d'auteur de quelque chose qui inclut *Hamlet*. Alors, évidemment, ce baroque en tant que marque d'un excès par rapport aux normes de communication, il entraîne par démultiplication toutes sortes d'excès par rapport au code normatif qui est celui d'un scénario ordinaire. Dans les séquences qui se présentent comme le scénario n° 1, on lit des phrases comme : « Un goût acide d'épiderme roussi par le soleil imprègne l'image fugace<sup>39</sup>. » Je vous file une caméra et je vous dis : faites passer un goût acide d'épiderme roussi dans l'image [rires]... Là, il y a un excès du langage par rapport au code de communication qui est sollicité. Il y a des métaphores qui ne sont pas filmables, ou alors qui apparaissent comme des nuages en surimpression à certains moments, ou des plans de glaces sur des plans d'hôtel ; il y a des sortes de plans métaphoriques ou analogiques, mais qui ne relèvent pas du code de communication, et qui seraient parfois indéchiffrables s'il n'y avait pas le commentaire. Il y a un moment où Nicolas lit le *Times*, et il faut le commentaire pour qu'on comprenne que ça veut dire que le temps est feuilleté : le *Times* — le temps — est feuilleté. Nicolas feuillette le journal le *Times*, ça veut dire que le temps est feuilleté. Bien sûr que, si vous êtes au cinéma devant un écran et que vous voyez quelqu'un lire le *Times*, il ne vous vient pas à l'idée une seule seconde que c'est une métaphore du temps feuilleté. Donc, le baroque, c'est le moment où l'écriture excède complètement, outre-passe et transgresse les conventions du code cinématographique. Et il y a une autre, une dernière manifestation de cet excès qui m'a beaucoup frappé : c'est la surabondance de mots rares. Ça, c'est quelque chose qui n'a aucune justification cinématographique. C'est une espèce de luxe que le langage se donne à lui-même. Cette sorte d'excroissance du vocabulaire qui parfois touche à la préciosité. Et, ce qui me fait dire ça, c'est qu'il y a des moments où Hubert Aquin

38. Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 16.

39. *Ibid.*, p. 5.

s'en moque lui-même. Ça, c'est plutôt dans *L'antiphonaire*. La préciosité érudite du personnage féminin est tellement évidente qu'elle est auto-ironique, que le personnage apparaît comme précieux avec ses citations latines, etc. Et là, dans *Neige noire*, dans la surabondance des mots rares, je vois un luxe de la narration, quelque chose qui n'est pas fonctionnel dans la narration, mais qui est un luxe, un élément de dépense improductive, comme les ornements dans la peinture baroque, comme les volutes dans les mouvements de la sculpture baroque. Ce qu'Hubert Aquin fait passer d'étranger dans le français, peut-être, c'est cette veine baroque. Bon, je sais bien que, dans la littérature française de souche ou de l'Hexagone, il y a quelques baroques : Cyrano de Bergerac, Saint-Amant, Théophile de Viau, il y a eu en général des gens marginalisés par la culture scolaire officielle, mais qui ont existé. Proust est un grand romancier baroque, qu'on le veuille ou non. C'est le romancier de la phrase qui se ramifie, qui s'enroule et qui se déroule, et qui nous fait pénétrer dans plusieurs univers à la fois avant de se refermer sur elle-même. Le style de Proust est un grand style baroque. Ce n'est pas le génie français, c'en est la transgression. Et je trouve qu'il y a ça chez Hubert Aquin, peut-être pas dans le style, puisque les phrases sont plutôt mesurées, mais dans la langue en tout cas. Alors, je ne sais pas si cela a quelque chose à voir avec ce que tu pointais.

**R. R.** — Prenons la question suivante : Hubert Aquin est-il un écrivain québécois ou un écrivain canadien-français ? Je crois que la réponse est tout simplement : Hubert Aquin est un écrivain canadien-français. Je m'inspire ici de l'excellent article que Pierre Lefebvre est en train d'écrire et qu'on pourra lire dans le prochain numéro de la revue *Liberté*<sup>40</sup>. Il parle du fait que le grand brassage d'idées, le renouveau, qu'a été la Révolution tranquille des années 1960<sup>41</sup> a été l'œuvre, non pas de Québécois, mais bel et bien de ces Canadiens français qu'étaient les Marie-Claire Blais, les Jacques Godbout, les Paul Chamberland, les Hubert Aquin, pour ne nommer que des littéraires. Puis, comme le précise Pierre Lefebvre, dans ces mêmes années — les années 1960 — est née l'institution *québécoise*, tant universitaire qu'éditoriale, qui s'est empressée de détourner l'œuvre

40. Pierre Lefebvre, « L'âge de l'institution », *Liberté*, vol. 51, n° 4 (286), décembre 2009, p. 7-14.

41. Officiellement, c'est-à-dire selon les historiens, la Révolution tranquille couvre les années entre 1960 et 1966.

de ces Canadiens français, un peu comme on fait un détournement d'avion. C'est-à-dire que l'institution québécoise se serait érigée sur le mythe de la coupure nette et franche entre le passé et le présent : les Canadiens français auraient, selon cette nouvelle légende, participé d'un passé noir, ils auraient été aveuglés par le catholicisme, ils sont donc à rejeter ; puis, *grâce* à nous, les Québécois, le Québec se serait enfin débarrassé de sa terrible noirceur pour devenir l'État laïque et éclairé qu'il serait aujourd'hui. L'institution québécoise — l'expression est employée dans un sens générique pour désigner l'éducation, les médias, l'université, le monde éditorial, etc. — aurait ainsi eu pour effet que l'ouverture opérée par ces Canadiens français que je viens de nommer (Blais, Aquin, etc.) se serait très rapidement transformée en un *programme*, pour ne pas dire en une manière de dogme *soft*. D'où cette littérature quelque peu convenue qui a suivi la première vague, qui avait été autrement puissante. C'est cela, le sens de l'article de Pierre Lefebvre, si je le résume bien.

D'où le messianisme aquinien dont j'ai parlé et que cette « institution québécoise » se devait de ne pas reconnaître. L'idée qu'il puisse y avoir une référence biblique soutenue dans le texte d'Aquin allait tout simplement à l'encontre du « programme ». Il fallait donc nier l'existence du nain bossu : il ne pouvait pas et même *ne devait pas* avoir existé, surtout dans une œuvre aussi avant-gardiste que celle d'Aquin.

Il faut toutefois préciser que, chez Aquin, il n'en va pas d'un simple retour *au* messianisme canadien-français du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela n'a rien d'un projet passéiste de restauration, qu'on associe généralement, et avec raison, à la droite politique. Il s'agit plutôt, chez Aquin, d'un retour *du* messianisme, comme pour en libérer enfin toute la charge critique et révolutionnaire — comme si Aquin voulait cette fois aller au bout de la chose messianique. Dans son écrit « Sur le concept d'histoire », Walter Benjamin dit ceci, qui me paraît très pertinent pour notre discussion sur Aquin :

Il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser. L'historien matérialiste en a conscience<sup>42</sup>.

42. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 428-429.

Le messianisme de Benjamin est généralement interprété comme le fait de donner voix aux vaincus de l'histoire, c'est-à-dire de reconnaître aux femmes, aux homosexuels, enfin à tous les opprimés de l'histoire, des droits dont ils avaient été privés. Chez Aquin, c'est plus subtil. Il s'agit de donner voix au catholicisme, mot qui, ne l'oublions pas, veut dire « universel ». Ce catholicisme universel avait été, pour ainsi dire, *vaincu*, au XIX<sup>e</sup> siècle, par une Église militante canadienne-française, obscurantiste et oppressive. Or, cette Église mesquine, bornée, fut à son tour vaincue, dans les années 1960, par l'« institution québécoise », pour reprendre ici l'expression de Pierre Lefebvre. Ce n'est donc pas au vaincu de l'histoire qu'Hubert Aquin donne voix, mais au vaincu du vaincu. Au bout du compte, c'est la dimension catholique universelle qu'Hubert Aquin réactive et qu'il lance comme une bombe, par quatre fois — les quatre romans —, dans le Québec moderne.

Ainsi la présence de Pierre, dès *Prochain épisode* — je ne parle pas de Pierre Lefebvre, mais du personnage « Pierre » qui ne figure jamais comme tel dans le roman, mais qu'on désigne toutefois comme étant « le patron <sup>43</sup> ». On se demande : patron de quoi ? Selon le sens littéral du roman, il est le patron de l'organisation révolutionnaire de type FLQ à laquelle appartient le narrateur. Mais, selon le sur-sens ou sens anagogique, il s'agit de saint Pierre, premier pape de l'Église. Preuve, parmi tant d'autres, que, pour Aquin, le catholicisme n'est pas l'institution obscurantiste que l'on connaît, mais une instance profondément subversive.

Le messianisme, c'est, par définition, l'avènement du Messie. Voyons ce qu'il en est dans *L'antiphonaire*. Dans ce roman qui se joue sur deux époques, les XVI<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Renata Belmissieri, qui vit au XVI<sup>e</sup> siècle, fait de la contrebande. Elle doit traverser une frontière avec un manuscrit qu'elle a soigneusement caché sous sa jupe. On doit donc comprendre que le manuscrit en question est subversif. Il s'agit d'une œuvre révolutionnaire ou du moins subversive, écrite par un certain Jules-César Beausang. On appréciera, ici, le jeu complexe de l'encodage. Jules-César Beausang = l'empereur Jules César = J.-C. (Jésus-Christ) Précieux Sang. Mélange du pouvoir et du contre-pouvoir <sup>44</sup>. Renata serait donc enceinte du Précieux Sang du Christ, enceinte du Verbe (puisque'il s'agit d'un manuscrit). Elle se rend ainsi chez l'imprimeur, Zimara, où elle fait une crise d'épilepsie. On la

43. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, op. cit., p. 39.

44. Dans *Prochain épisode*, K était agente double, travaillant à la fois pour le FLQ et la GRC.

retrouvera allongée, les cuisses entrouvertes, avec un Zimara qui fixe attentivement son sexe, comme s'il était en attente de quelque chose. Et, effectivement, il s'agit de l'attente pluriséculaire qu'a connue le peuple juif, l'attente du Messie. Du sexe de Renata naîtra le manuscrit de Beausang, c'est-à-dire le Verbe, le Messie. On note d'ailleurs – petite touche d'humour aquinien – que Zimara est, comme tout bon éditeur, même d'aujourd'hui, dans l'attente de ces manuscrits dont les écrivains doivent accoucher... Et ce sera la même chose à la toute fin de *Neige noire*, où « Éva et Linda approchent de ce théâtre illuminé ». Elles sont dans l'expectative. Elles attendent la venue, la naissance, du Messie, et finalement de toutes les œuvres humaines (langues, récits, littérature, musique, peinture, etc.).

**G. S.** – Oui, bon, on pourrait en parler très longtemps. Il y a deux choses que tu viens de dire – là, j'improvise – par rapport à ce qu'est l'invention d'Aquin dans la langue aussi. Pour quelqu'un – je vais donner un point de vue extérieur – qui a été éduqué, élevé, dans la culture française, hexagonale, il y a différentes perceptions, je dirais, des français non hexagonaux, c'est-à-dire du français tel qu'il est parlé, des français tels qu'ils sont parlés en Afrique, en Afrique du Nord, même en Belgique ou en Suisse, dans les Caraïbes, et ici. Il y a certaines formes de littérature émanant de ces endroits-là qui nous apparaissent souvent comme provinciales, c'est-à-dire exotiques. C'est un point de vue horriblement centralisateur et tout ce qu'on veut, mais on le ressent comme ça. Ce n'est pas très différent de la littérature régionaliste de la France, avec ces petites particularités, ces petits dialectes, et cette volonté de chanter la petite patrie. Même quand George Sand tombe souvent là-dedans... Et puis, au contraire, on a l'impression qu'il y a des gens qui ouvrent le français. Exactement comme un Espagnol de Madrid ou de Barcelone quand il lit un Mexicain comme Carlos Fuentes, ou un Argentin comme Julio Cortázar, ou un Cubain comme José Lezama Lima, peut avoir l'impression que ça lui ouvre l'espagnol. Évidemment, il y a une littérature belge qui m'intéresse beaucoup, où l'ouverture est peu perceptible, parce que c'est très proche, c'est très voisin. Mais c'est vrai qu'il y a chez quelqu'un comme Pierre Mertens, par exemple, une ouverture à un certain type de romantisme truculent, ou de pathos ironique, ce qui est un paradoxe, un oxymore. Et, par rapport au français guindé, je dirais que c'est l'apport belge, c'est l'ouverture belge. C'est évident qu'il y a dans les Caraïbes, à commencer par Césaire,

jusqu'à Chamoiseau, une ouverture extraordinaire qui a été théorisée par Glissant sur le mode de la créolisation du français, qui est, non pas une petite variante caribéenne du français, mais une ouverture du français à un archipel, lui-même ouvert sur l'Amérique — qui est une manière de faire respirer tout ça. Sauf que parfois il me semble que Chamoiseau retombe de temps en temps dans le « provincial », dans l'exotique — quand il se laisse aller. C'est très étrange, d'ailleurs, ça. C'est comme si cette ouverture-là fonctionnait mieux dans la poésie de quelqu'un comme Glissant que dans le narratif. Il y a des textes de Chamoiseau formidables du point de vue de la manière dont ça viole le français, mais en même temps ça recouvre aussi de la reterritorialisation, sur un autre plan. Alors, autant avouer pas mal, chez moi, de réticence envers un certain nombre de livres de la littérature québécoise, parce que j'ai l'impression que c'est la « belle province », quoi, au sens ironique de l'expression. C'est la belle province, mais c'est quand même la province, le petit terroir, la petite couleur locale — alors qu'Aquin, quant à lui, c'est de la vraie littérature ouverte. Ça ouvre le français à quelque chose d'autre, ça lui donne une dimension qu'il n'avait pas. C'est pour ça que je trouve que le contexte strictement québécois aurait plutôt tendance à nuire à Aquin, à ne pas permettre d'apprécier cela.

La deuxième chose par rapport à ce que tu as dit — ce sont vraiment des questions que je me suis posées —, ça concerne le sexuel. Parce que, au fond, à partir du moment où on choisit la forme d'un scénario et d'un découpage technique, ça veut dire qu'on est dans la grande limite de la représentation de la sexualité au cinéma, c'est-à-dire qu'on en est réduit à capter mécaniquement les apparences extérieures. C'est même la définition de la pornographie... Alors que, dans l'expérience sexuelle de tout un chacun, on sait très bien qu'on jouit autant avec ses fantasmes qu'avec ses organes, que ce qui se passe dans l'imaginaire compte énormément, que la jouissance dépend beaucoup de ce qui se passe dans les têtes, et que les choses qui sont déclencheuses de jouissances ou même de plaisirs ne sont parfois pas visibles, ou très peu visibles. Donc, le code du cinéma, il a de toute évidence un handicap par rapport à ça. Je parlais de ça récemment avec un cinéaste que j'aime beaucoup, et qui s'appelle André Labarthe. Ça fait deux ans qu'il essaie de faire un scénario sur l'*Histoire de l'œil* de Bataille, et il n'y arrive pas. Il me dit : « Tu comprends, il y a trois métaphores à chaque phrase. Comment veux-tu faire passer ça en images ? » C'est un drame, un énorme défi à relever. Et là, je trouve

qu'Hubert Aquin a surmonté le handicap. C'est-à-dire qu'il a quand même restitué l'intériorité, qui par définition est ce qui échappe à la pornographie. Moi, je crois qu'un coût réussi au cinéma, ce serait un coût où on aurait accès au monologue intérieur des personnages qu'on voit. Qu'est-ce qui se passe dans leur tête, à ce moment-là? Mais, ça, c'est terrible — parce que, de toute façon, on ne ferait plus l'amour si on le savait. Si on savait ce qui se passe dans la tête de son partenaire ou de sa partenaire, tout ce qu'il ou ce qu'elle pense, tout ce qu'il ou ce qu'elle se dit, mais ça serait fini très vite [rires]. Mais là, chez Aquin, on y accède. En outre, il y a un moment où il parle de la nécessité, pour le genre de cinéma que son roman décrit, d'insister sur les temps morts, sur la fatigue, qui sont des choses qu'on ne voit jamais au cinéma. Là où il a tort, à mon avis, c'est que, chez Bergman ou chez Antonioni, on voit ces choses. Il y a chez Bergman et chez Antonioni un certain nombre de séquences où on sait très bien que, le plus important dans l'action, c'est quand il ne se passe rien, que c'est dans les temps morts que les choses les plus intenses se jouent. Mais bon, c'est peut-être une utopie de cinéma, ce livre. En tout cas par rapport au sexuel, c'est très bizarre parce que, d'un côté, il y a la chose qui paraît évidente, et c'est que, en gros, comme dans la veine la plus sombre de Bataille, le sexe est associé à la cruauté, à la violence et sans doute à la mort — sous des formes de sadomasochisme un peu codées, un peu stéréotypées, le bondage... Mais on n'est pas sûr que ce côté stéréotypé ne soit pas explicite, ne se présente pas comme stéréotypé en tant que tel, et puis on n'est pas sûr du niveau de représentation de cette séquence : c'est peut-être un pur fantasme et, si c'est un fantasme, on comprendrait que ce soit un stéréotype puisque tous les fantasmes sont des stéréotypes. Aucun fantasme n'est original, c'est ça qui est terrible. Il faut essayer d'avoir une vie sexuelle intéressante, alors qu'on ne sait pas ce qui se passe dans la tête de l'autre, et qu'on sait qu'aucun fantasme n'est original. Une fois qu'on en est conscient, ça va : c'est quand on ne le sait pas que c'est dramatique. Bon, manifestement, Aquin le sait. Donc, il ruse avec des plans de superpositions ou de surimpressions, souvent. C'est comme s'il y avait une tension. D'un côté, il dit : c'est très important, le sexe au cinéma, comme le nu dans la peinture. Je n'ai pas la phrase exacte, mais en gros il dit ça. D'ailleurs, le nu dans la peinture, c'est vraiment là où l'essence de la peinture apparaît. Et, les scènes sensuelles ou sexuelles au cinéma, c'est là où l'essence du cinéma apparaît. Et c'est vrai, même du point de vue du cinéma. La

première fois que, en Suède, on a représenté un baiser sur un écran, ça a été terrible. On y a vu la plus grande obscénité de tous les temps, parce que les lèvres avaient quatre mètres de long. Nous, on voit le cinéma sur de petits écrans la plupart du temps maintenant. Mais, la définition initiale du cinéma, c'était plus grand que la vie. Il y a eu des textes dans la presse scandinave de l'époque sur l'obscénité de ces lèvres qui s'ouvrent comme le canyon du Colorado [rires], il y a des formules incroyables. Donc Aquin sait qu'il y a quelque chose de l'essence du cinéma là-dedans. Mais, en même temps, dans son scénario, on voit l'émission de télévision présentant Hamlet entre des cuisses écartées. Ou on voit des images anachroniques, c'est-à-dire des *flashes-back* ou peut-être des anticipations, des *flashes-forward*, par exemple dans la scène de sexe dans l'avion, avec Sylvie. C'est-à-dire qu'il y a des séquences intérieures qui s'y mêlent. Ça, j'avoue que je trouve ça fascinant, mais je ne l'interprète pas bien. Est-ce que c'est une manière de ne pas tomber dans le simple code, disons, sadique?... qui pourrait être introduit par la séquence de la blessure au pénis : le personnage au début, il fait l'amour, ça lui fait mal, et puis, on finit par comprendre pourquoi. C'est posé comme une énigme, et puis il y a un moment où il y a la scène avec le pendentif, la scène violente, explicative. Mais ça arrive *après*, et le pendentif apparaît autrement entre-temps, comme un motif incident, un motif de menace et en même temps un motif ornemental. J'avoue que... est-ce que cette espèce de volonté d'associer le sexe à d'autres images en permanence est là pour dépasser le côté un peu stéréotypé de la veine sadique ou pas? Cette veine sadique, elle est à la fois violemment sollicitée, mais en même temps un peu distanciée à certains moments. Encore une fois, il faudrait en parler plus longuement. Moi, en tout cas, je ne suis pas sûr que toutes les séquences qui sont décrites à la fin du livre appartiennent au même scénario que celles du début, notamment dans la scène où il y a la tension : la scène du meurtre qui devrait apparaître page 116 de l'édition n'apparaît que page 230 ou 240 de cette édition. Bon, elle est différée. Mais, dans cette scène, on voit que Nicolas reproche à Sylvie sa relation incestueuse. Or, si ça se passait au moment où ça doit se passer pendant le voyage de noces, il n'y a aucune raison pour qu'il le sache. Donc, c'est peut-être le deuxième scénario qu'il est en train d'écrire, et qu'il alimente de ce qu'il a appris depuis. Mais ça fait porter un doute sur la réalité de ce meurtre. Enfin, il n'y a pas de réalité, puisque l'on est dans la fiction. Mais est-ce que le meurtre appartient au premier niveau de

représentation ou pas? Toi, tu prétends que oui. Moi, je trouve ça beaucoup plus indécis, parce que cette scène du meurtre est assortie de signes qui montrent que c'est ce qui s'est passé *depuis* qui a créé ça. Alors, est-ce que c'est une façon de distancier le sadisme qui serait un peu trop évident, je ne sais pas? De même que j'avoue que je ne sais pas pourquoi le moment du jaillissement religieux qui était souterrain apparaît dans une scène de saphisme. Pourquoi est-ce qu'il faut que ce soit une scène entre deux lesbiennes pour que cette dimension-là apparaisse?

**R. R.** — Pour ce qui est de ta première question : le meurtre de Sylvie a-t-il *vraiment* lieu?, je répondrais ceci : que ce meurtre soit réel ou fictif, ce qui compte finalement, c'est qu'il est *fondateur*. Il en est ainsi de tous les meurtres, et il y en a un certain nombre, dans l'œuvre d'Aquin : ce sont des meurtres fondateurs. En ce sens, qu'ils soient fictifs ou non, leur effet est réel. Par exemple, dans *Trou de mémoire*, Joan Ruskin est violée et assassinée par l'éditeur Pierre X. Magnant dans un laboratoire expérimental à l'Université McGill de Montréal. Scène tout à fait magistrale au plan de l'écriture, une des plus puissantes de toute la littérature québécoise, avec ces singes macaques en cage — le peuple du Québec? — qui hurlent leur excitation et qui éjaculent « pour chaque courbe de Joan <sup>45</sup> ». Joan est « transpercée » par un Pierre X. Magnant qui « décharge à pleins ciboires » du « sperme christologique »! Et que dira Pierre X. Magnant de ce meurtre : « [...] en tuant Joan, j'ai engendré l'histoire d'un peuple <sup>46</sup> »? Joan serait donc la Joan of Arc, la Jeanne d'Arc du Québec — d'où le caractère fondateur de ce meurtre.

Pour ce qui est de la seconde question : pourquoi l'accès au Verbe se réalise-t-il par le saphisme?, il n'est pas facile de répondre. Je remets la question du *pourquoi* à plus tard. Commençons par montrer qu'il en est ainsi, c'est-à-dire qu'il y a bel et bien saphisme, par-delà l'ultime scène de *Neige noire* où le saphisme est affiché ouvertement. La thématique du saphisme est déjà présente dans *Prochain épisode*, où il est question du « lac antique qui dévalait glorieusement de nos deux ventres <sup>47</sup> ». Il s'agit ici du sang des règles qui coule de « deux ventres », les deux ventres en question étant celui du narrateur, un personnage mâle (mais qui serait en même temps femme),

45. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 42.

46. *Ibid.*, p. 97.

47. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 34.

et celui de son amante K. Ce qu'on trouve ici, dans *Prochain épisode*, on le retrouvera dans *Trou de mémoire*, où, on vient de le voir, Pierre X. Magnant éjacule du sang des menstrues (le « sperme christologique »)<sup>48</sup>. Mais qu'en est-il de Joan, qui allait être sa victime ? Eh bien, peu de temps avant sa mort violente, elle disait qu'elle était « tout près d'être menstruée ». Donc, Pierre X. Magnant et Joan copulent, eux aussi (elles aussi ?), au moment de leurs règles. Enfin, cela se retrouve aussi dans *Neige noire*, où Linda et Éva se pénètrent « l'une l'autre, d'une semence féminine [le sang des règles]<sup>49</sup> ».

On le voit : ce qu'il nous faut envisager, chez Aquin, c'est l'idée quelque peu bizarre que *même* les hommes auraient des règles, voire qu'ils seraient femmes au détour de tel ou tel signifiant. En voici un exemple : dans *Prochain épisode*, le narrateur, pourtant un homme, dit qu'il « [s]'ophélise<sup>50</sup> ». Il serait fastidieux de repérer les exemples de ce passage au féminin, qui abondent dans l'œuvre d'Aquin. Il y a, chez Aquin, un « devenir femme » semblable à ce qu'on trouve chez Georges Bataille, et dont Bernard Sichère a parlé<sup>51</sup>. D'ailleurs — petite touche d'humour —, dans *Neige noire*, MÊME le téléviseur a des règles : « [...] du petit écran coule une lave polychrome<sup>52</sup> » ! Ce que j'ai voulu établir, pour le moment, c'est que, chez Aquin, le meurtrier fondateur, qui est en même temps un coït fondateur — et une conception, dans le sens de fécondation, fondatrice —, est saphique : il a lieu entre deux femmes au moment de leurs règles.

Mais cela ne répond pas à la question du pourquoi : pourquoi le Verbe advient-il par le saphisme ? Je vous soumets l'hypothèse suivante : chez Aquin, *tout se passe entre un père et sa fille*, entre la loi du père — laquelle loi fait cruellement défaut au Québec — et les femmes. Chez Aquin, les choses ne se passent pas entre les hommes et les femmes, comme cela est le cas dans la vie courante ou dans la plupart des romans et récits réalistes ou vaguement réalistes. Aquin ne fait pas de la littérature réaliste, encore moins de la littérature psychologique. Aquin fait de la *logique*. Reprenons la distinction que

48. Pierre X. Magnant décrit ainsi son éjaculation (au moment du viol de Joan) : « Je décharge à pleins ciboires, j'actionne mes injecteurs de calice à plein régime » (Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 106). Dans la liturgie catholique, le ciboire reçoit les hosties, c'est-à-dire le corps du Christ, alors que le calice reçoit le vin, c'est-à-dire le sang du Christ. Ailleurs, Pierre X. Magnant parle du « court-circuit sanguin de notre dernière étreinte » (*ibid.*, p. 93).

49. Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 273.

50. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 22.

51. Bernard Sichère, « L'écriture souveraine de Georges Bataille », *Tel Quel*, n° 93, automne 1982, p. 64.

52. Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 17.

j'ai faite entre le plan du sens et celui du sur-sens. Au plan du sens, il y a, dans les romans d'Aquin, des hommes et des femmes. Ceux-ci interagissent, un peu comme cela se passe dans la vie au quotidien. Mais, au plan du sur-sens, c'est tout autre chose qui a lieu. Au plan du sur-sens, *il n'y a que* le père et sa fille, *il n'y a que* la fonction paternelle et les femmes. Et, si tout se passe ainsi — entre un père et sa fille —, c'est que la différence entre l'entité «père» et l'entité «femme» n'est, chez Aquin, qu'une question de degré : le père est toujours plus ou moins femme, et la femme toujours plus ou moins père. D'où cette formule — passez-moi son caractère quelque peu inhabituel ou provocant — que je propose pour décrire ce qu'il en est au plan du sur-sens, chez Aquin : *le père est une femme accélérée*. C'est-à-dire : il *est* la femme qui, excitée, exaltée, hors d'elle, hurle sa jouissance, et qui, à la fin, tombe enceinte du père, ce père étant à la fois le géniteur *et* le fils — ce qui est tout à fait conforme à l'Annonciation (où Dieu est le géniteur) et à la naissance du Christ (où Dieu est le fils). Et, bien sûr, cela rappelle l'articulation proto-baroque qu'on trouve dans le fameux vers de Dante (dont Aquin aurait été un grand lecteur) : «Vierge mère, fille de ton fils» (*Paradis*, chant XXXIII, vers 1).

Tout cela est sans doute un peu difficile à suivre, surtout à l'oral. Mais, justement, l'œuvre d'Aquin est une de ces œuvres romanesques, il n'y en a pas beaucoup, qu'on ne peut pas résumer, qui est, pour ainsi dire, *inabrégeable* : il faut la lire mot à mot — comme s'il s'agissait de poésie. Il faut la lire lentement de gauche à droite, mais aussi en profondeur, dans l'épaisseur, le feuilleté référentiel de chaque mot. On ne peut faire comme Barthes qui avouait sauter certains passages dans Proust — jamais les mêmes, pour les différentes relectures, avait-il tout de même ajouté. On ne peut résumer Aquin, dis-je bien. Mais tentons de retenir au moins ceci — et je me permets de reprendre l'essentiel en quatre points : 1. tout se passe entre un père et sa fille ; 2. les hommes ne valent que lorsque, dans la série des permutations, ils occupent la case ou la position «père» ; 3. il n'y a pas de différence nette entre père et fille ou père et femmes, mais seulement une différence de degré ; 4. le rapport père/fille est celui décrit par Dante, où la mère se trouve être la fille de son fils (ce qui, chez Aquin, peut aussi prendre la forme suivante : «fille de sa fille»<sup>53</sup>)...

53. Cela dit, il faut absolument se garder de conclure que, chez Aquin, Dieu serait une femme. Rien ne saurait être plus faux. Chez Aquin, la femme, qui serait hors d'elle, celle qui hurle son orgasme, *est* un père, cela, au sens d'une sainte Thérèse d'Avila qui, exaltée, était en

Donc, s'il y a saphisme, c'est parce que, au plan du sur-sens, il n'y a que des femmes, logiquement parlant. Bien qu'il soit aussi possible de dire qu'il n'y a que des pères, ou qu'il n'y a que de la fonction paternelle, étant donné qu'il n'y a pas de différence substantielle entre les entités «père» et «femme». À ce titre, les romans d'Aquin pourraient être décrits comme étant la fonction paternelle en acte. Les romans d'Aquin *seraient* Dieu, *seraient* le Verbe — séditieux, subversif, etc. —, tel que porté parmi nous par les femmes (qui en sont enceintes).

On doit apprécier ici à quel point l'œuvre d'Aquin se construit d'une logique toute fictive. *Tout* est fiction, chez Aquin — en ce sens qu'il n'y a plus rien ou si peu, dans ses œuvres, surtout au plan du sur-sens, qui participe de la réalité empirique. Mais cette sorte de FICTION TOTALE a des effets réels et, pour commencer, des effets *critiques* réels. Car je ne peux m'empêcher de penser, ici, à l'esthétique du philosophe sociologue Theodor W. Adorno. Pour Adorno, ce qui caractérise l'œuvre d'art authentique — porteuse d'un «contenu de vérité» (*Wahrheitsgehalt*), comme il dit —, c'est son *autonomie* par rapport à ce qu'on appelle communément la réalité sociale ou politique, ou plus largement à ce qui participe du non-esthétique. On conviendra que l'œuvre d'Aquin — surtout au plan du sur-sens, où les hommes sont des femmes qui ont des règles, où les femmes conçoivent au moment de leurs règles, où le fils est aussi le père de sa mère, etc. — n'a plus grand-chose à voir avec une réalité de type empirique.

Poursuivons avec Adorno, penseur, s'il en est, de la négativité : parce qu'elle est autonome, l'œuvre d'art authentique aurait une valeur *négative*, en ce sens qu'elle exercerait une fonction *critique* par rapport au social. L'expérience esthétique *serait* tout ce que le non-esthétique — c'est-à-dire la société — n'est pas. Elle serait le contraire ou la négation du social.

Or l'œuvre d'Aquin serait justement une œuvre *autonome*, dans le sens d'Adorno, et de ce fait elle serait *négative*. Elle serait le Verbe (qui n'est pas de ce monde, et qui, par conséquent, est autonome par rapport à ce monde) — et ce serait avec une telle œuvre, avec un tel

*fusion avec Dieu.* Ainsi, dans la logique aquinienne : la chair exaltée de la femme est la chair de Dieu. La chair fusionne avec ce qui n'est pas elle, avec ce qui lui est étranger — avec la langue étrangère, si l'on veut. C'est de cela qu'il s'agit dans le mystère de l'Incarnation.

Verbe, étranger à ce monde (elle est le *négatif*, voire la négation, de ce monde), que le lecteur doit s'accoupler<sup>54</sup>.

Je disais un peu plus tôt qu'Hubert Aquin donnait voix au vaincu du vaincu. Il s'agit du catholicisme qui serait « vrai » parce qu'universel, qui fut vaincu par une Église répressive dans le Canada français du XIX<sup>e</sup> siècle, laquelle Église conservatrice sera à son tour vaincue par l'institution québécoise (Pierre Lefebvre) des années 1960. Or, ce qu'Hubert Aquin va chercher dans ce catholicisme « vrai », c'est son « contenu de vérité » (*Wahrheitsgehalt*), ce contenu de vérité étant la puissance infiniment *déréalissante* du Verbe — qui est finalement, pour Aquin, la puissance infiniment *déréalissante* de l'Art. C'est un catholicisme hérétique qu'Hubert Aquin met à contribution dans sa conception du politique, un catholicisme qui est tellement hérétique que, par un autre tour d'hérésie, il finit peut-être par être ce qu'il y a de plus orthodoxe. La littérature, la vraie, est peut-être justement cette hérésie ou ce baroque qui, par un autre tour d'hérésie et de baroque, dit enfin le *vrai* réel, c'est-à-dire la vérité sur le monde... Et c'est ce que tu disais, Guy, hier soir, à ta conférence sur le roman<sup>55</sup> : c'est, disais-tu, le roman irréaliste qui, parce qu'il est irréaliste, parce qu'il est FICTION TOTALE, est capable de dire le vrai sur l'histoire, sur les événements à telle ou telle époque.

Les romans d'Aquin sont comme un défi lancé au public lecteur. C'est comme si Aquin disait : « Si vous avez été capable de tolérer la lecture de mes romans, et cela, à même la fonction infiniment *déréalissante* de l'art et donc à même la *fiction* qui en est le moteur, si vous avez pu tenir le coup jusqu'au bout, *c'est le signe que vous avez su résister à l'appel du local*, qui est en fait l'appel de la réalité empirique, appel de la politique et de l'identité locales, et c'est finalement le signe que vous avez l'étoffe morale et éthique pour vivre dans et de l'universel. » C'est dire que, pour Aquin, la fonction de l'art est de *déréaliser le local*,

54. Il n'y a pas que l'œuvre d'Aquin qui peut intimider par son autonomie souveraine et sa puissance de négation. Je pense ici à la pièce d'Olivier Kemeid *Maldoror-Paysage*, présentée à l'Espace Libre, du 9 au 25 avril 2009. La critique a été tiède, je dirais timorée, face à cette œuvre, allant jusqu'à traiter son auteur d'« intellectuel ». On devait sans doute comprendre qu'Olivier Kemeid était déconnecté de la réalité empirique et de ce qu'on appelle le *vrai monde*. Et pourtant la grande réussite de cette pièce réside dans son appétit pour, et dans son sens de, la rupture. Si la pièce *Maldoror-Paysage* est, selon moi, une œuvre d'art authentique (Adorno), c'est qu'elle a su mettre au jour, qu'elle a su pointer et proclamer haut et fort, ce qui, dans l'œuvre de Lautréamont, participe de l'autonomie souveraine et de la puissance de négation *critique* propres à toute grande œuvre de poésie. Si je peux me permettre : la pièce d'Olivier Kemeid disait qu'il faut, justement, *s'accoupler* à l'œuvre et à la langue — langue tout à fait étrangère — de Lautréamont.

55. Guy Scarpetta avait prononcé une conférence intitulée « L'effet de Vérité du Roman contemporain », le 7 octobre 2009, à l'Université de Montréal.

ce qui serait le prix à payer pour accéder à l'universel. Beaucoup de lecteurs auront abandonné en cours de route, en criant : « Non, trop, c'est trop ! Ça suffit ! Redonnez-nous du solide, un peu de réalisme. On veut pouvoir se reconnaître dans les romans qu'on lit, etc. » D'où, encore une fois, la déception que j'ai pu ressentir au moment de ce colloque de 2006, colloque qui, dans sa lecture d'Aquin, s'était justement arrêté en cours de chemin, comme pour proclamer : « Vous voyez, l'Hubert Aquin de 1962 pense comme nous, qui sommes en 2006 ! » Comme si Aquin était dans le *hic et nunc*, le *here and now*, de *notre* temps et de *notre* monde. Alors que, au contraire, parce qu'elle est du temps du Verbe et du temps de la fiction, l'œuvre d'Aquin est infiniment autonome et, de ce fait, infiniment critique. Autre façon de dire qu'elle est infiniment négative...

Je me souviens, Guy, que, dans un texte que tu as publié au début des années 1980 — à l'époque des rencontres organisées par le psychanalyste italien Armando Verdiglione —, tu disais ceci en substance : *Dieu est le mot le plus négatif qui soit*. Ainsi en est-il de l'œuvre d'Aquin. Et c'est avec ça, avec ce Dieu négatif, totalement étranger au monde, que le lecteur — ou plutôt la lectrice ! — doit s'accoupler, pour que naisse le Fils et, avec lui, toutes les langues, tous les récits et toutes les œuvres de l'humanité.

Bon... pour ne pas terminer sur une note trop exaltante, j'aimerais traduire tout cela en des termes plus accessibles, plus terre à terre, tout en évitant le réflexe empiriste. Quel est, non pas le message d'Aquin, mais le sens de son parcours si singulier ? Ça va où, ça se dirige vers quel horizon ? Je réponds comme ceci : c'est comme si l'œuvre d'Aquin disait que les Québécois ne doivent pas chercher à affirmer et à consolider leur identité *avant* d'affronter la réalité cosmopolitique des nations. Il s'agit là de cette fausse sagesse selon laquelle il faut savoir « qui on est », c'est-à-dire quelle est notre identité collective, *avant* de se présenter dans le concert des nations. Aquin vise autre chose. Il vise plus haut. Dans son optique, il s'agit plutôt, pour un peuple, de faire preuve d'une audace, cette audace étant de se donner — voire de s'accoupler — à l'entité négative, autonome et donc étrangère par rapport à ce monde, entité que je désigne ailleurs du nom de « Dieu barbare ». Dieu barbare ? J'ai promis d'être plus concret. Disons : il faut s'accoupler à l'entité négative que serait l'œuvre de Baudelaire, l'œuvre de Lautréamont, de Joyce, de Bach,

etc. Ce qui veut dire s'accoupler à tout ce qui n'est pas nous<sup>56</sup>. Tout cela étant une façon de dire qu'il faut *d'abord* se poser dans (ou se fusionner à) la position de l'universel, avant de se poser en tant que Québécois. C'est l'infini — l'universel — qui est la condition du fini, et non l'inverse.

**Gilles Dupuis** — Si vous permettez, je vais m'infiltrer dans votre dialogue avec une seule question. J'ai une étudiante qui fait sa thèse sur les rapports entre Bataille et Aquin. Il y a clairement une logique du fantasme chez Aquin, au sens lacanien du terme. C'est-à-dire que ce n'est pas du fantasme débridé, comme dans une sorte de littérature *underground* : il y a une logique. Quand tu racontes que, regarder dans le sexe de la femme, c'est comme regarder dans un téléviseur, et que cela est en quelque sorte une expérience religieuse, eh bien, c'est aussi Mme Edwarda, chez Bataille, qui montre ses guenilles, et qui dit : regarde, je suis Dieu. Tu dis aussi que le sacrifice de Sylvie, la façon dont elle est sacrifiée, fait qu'on en échappe presque le roman ; quand on lit *l'Histoire de l'œil* de Bataille et qu'on arrive à cette scène à la fin, scène qui est d'une telle intensité fantasmatique, on devine, peut-être sans pouvoir le verbaliser, que *tous* les éléments fantasmatiques du texte forment une logique, mais qui nous échappe. Il me semble que là, même si Aquin s'est toujours défendu d'avoir subi l'influence de Bataille — Aquin disait ne pas apprécier le sadisme de Bataille, etc. —, il y a des rapports intéressants à pointer entre les univers de Bataille et d'Aquin...

**G. S.** — Ça m'étonnerait un peu qu'Hubert Aquin ait été influencé par Bataille. Je penserais plutôt que Bataille a découvert quelque chose qu'Hubert Aquin a découvert aussi, par une autre voie. Cette logique de la transgression comme étant au cœur non seulement de toute activité fantasmatique, mais de toute activité échappant au règne de l'utile et de la norme, je crois qu'Hubert Aquin l'explore dans ses romans comme Bataille l'explore dans sa pensée et la met en jeu parfois dans ses romans. Et, d'une manière qui m'a toujours paru assez grave, on parle toujours de ça trop légèrement. On touche à des choses dont on parle assez légèrement, les clichés du sadomasochisme, il l'a ligotée, il l'étrangle. Dans la première séquence, Sylvie lui dit : non,

56. Il ne faut pas confondre cela avec ces doucereuses idéologies qui préconisent « l'ouverture à l'autre » — comme si les mêmes exigences (de se tourner vers la négativité) ne s'appliquaient pas à cet autre.

non, arrête là, et Nicolas arrête là. Mais, dans la deuxième séquence, il n'arrête plus. C'est pour ça que je ne sais pas si elles ont le même statut, ces deux séquences. Il y a des choses dont on doit parler en tremblant. C'est ce que dit Bataille, justement : il y a des vérités qui ne sont accessibles que dans le vertige ou l'égarément. C'est pour ça que je préfère terminer sur des questions, parce que je crois qu'il y a des choses qu'il ne faudrait pas se hâter de maîtriser trop vite. Et je suis sûr qu'il y a ce point de fuite, en effet. Mais quel est son statut final, bon... Et enfin, il ne faut pas oublier que l'œuvre publiée, dans la fiction, s'interrompt. Donc ça donne quand même un statut différent aux dernières pages.