

Aquin fait son cinéma

Hubert Aquin, *Neige noire*, Bibliothèque québécoise, 1997
[1974], 620 p.

Jean-Pierre Lefebvre

Number 302, Winter 2014

Rétro, les classes sociales ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70561ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefebvre, J.-P. (2014). Review of [Aquin fait son cinéma / Hubert Aquin, *Neige noire*, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974], 620 p.] *Liberté*, (302), 72–73.

prostituer. Christine, par deux fois, passe un interrogatoire où elle doit dévoiler la totalité de ses expériences sexuelles dans le menu détail. Renata comme Christine sont violées, et cette dernière deux fois. On peut s'imaginer sans peine qu'une jeune femme violée à la Renaissance finisse au bûcher, dans un *victim blaming* empreint d'accusations de sorcellerie. Mais les viols de Christine sont quant à eux racontés de manière ambiguë, dans des descriptions où elle témoigne de son désir pour ses violeurs et de leur jouissance commune. Pourtant présentée dans sa jeunesse comme une femme libre en contrôle de sa sexualité, et malgré qu'elle occupe elle-même en tant que médecin un rang social avantageux et qu'elle tiennne un discours revendicateur dénonçant l'infériorité des femmes, Christine se révèle une épouse et une maîtresse soumise, honteuse, humiliée, profanée et battue, et une cible, ambivalente dirait-on, pour les désirs incontrôlables d'hommes systématiquement en position de pouvoir. Et, au bout du compte, toutes les femmes «souillées» par la sexualité – le hasard veut qu'elles aient aussi toutes écrit ou manipulé un manuscrit à un moment où à un autre – meurent, par assassinat ou par suicide. C'est fort de café.

Neige noire est une démarche purement livresque, bien que la carrosserie du véhicule ait des apparences d'un film en tournage ou d'un découpage cinématographique.

Aquin donne l'autorité discursive à une femme, voilà tout de même un paradoxe qu'il est pertinent de soulever. Diariste, écrivaine, scientifique, érudite, expérimentatrice, Christine écrit avec une liberté et une emprise (sur la forme) qu'elle n'a pourtant pas dans sa propre vie, et dont elle prive ses personnages. Peut-être ce paradoxe éclaire-t-il autrement l'apparente misogynie du roman, et j'aimerais y voir une seconde posture politique cachée dans *L'antiphonaire*, puisque la sexualité des femmes est toujours politique : les révolutions, qu'elles soient calviniste, sexuelle, tranquille, ou même indépendantiste, puisque l'œuvre

d'Aquin est à ce point lié au projet national, profiteront toujours plus aux hommes qu'aux femmes. **L**

Aquin fait son cinéma

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Hubert Aquin, *Neige noire*, Bibliothèque québécoise, 1997 (1974), 620 p.

SCÉNARIO IMPROBABLE, scénario impossible (mais peut-être aurait-il intéressé Jean-Claude Lauzon ou le Claude Jutra d'*À tout prendre*), reste l'écriture, toutes images référentielles dehors : *Neige noire* navigue dans les glaces de la mortelle réalité et son contraire, ou vice-versa, comme on veut, comme le veut Aquin qui se délecte du contraire du contraire, du double des doubles (dont Hamlet et Fortinbras), de l'amour de la mort, de la mort de l'amour, pour en faire des constructions cérébrales en constantes «pulsations stroboscopiques» et «surimpressions alternées», «tout en réfléchissant à l'inanité d'une fiction qui ne peut être intelligible que si on l'aborde par ce qu'elle n'est pas». Que si on l'aborde par ce qu'elle n'est pas... En effet. Ainsi, le similes scénario qui enchâsse le roman tout autant que le dessein existentiel, thérapeutique et même mystique de Nicolas, le personnage principal, est un piège, un écran de fumée, un trompe-l'œil narratif, à la fois un reflet et un refus de la réalité, donc la négation de toute affirmation et l'affirmation de toute négation : le serpent voudrait se mordre la queue, mais n'y arrive pas parce que la flûte de son maître écrivain est enchantée. Astucieux et jouissif labyrinthe pour exégètes, thèses et antithèses. Insolites artefacts excavés d'une rubescente sépulture de délires archangéliques, de pulsions tribales et de sorcellerie littéraire. L'être humain, si doué soit-il, reste toujours à l'extérieur de ce qu'il veut percer, tout comme Nicolas qui croit dépouiller Linda de ses effets à force de la parcourir des yeux – démarche qu'il n'est pas besoin d'explicitement tellement elle correspond adéquatement à toute structure filmique. Tout à fait en désaccord : cette démarche devrait

au contraire être substantiellement explicitée parce qu'elle ne correspond, historiquement parlant, à aucune structure filmique, parce que de toute façon une structure n'est pas un procédé et ne relève pas nécessairement d'une théorie, bien qu'on sente parfois la main fantôme de Christian Metz derrière certaines réflexions d'Aquin sur l'univers filmique; en fait, l'auteur invente au cours de son roman un cinéma et un langage cinématographique qui sont essentiellement des concepts à la mesure de son imaginaire pour échapper à l'évidence qui veut qu'un scénario n'est pas et ne sera jamais en soi une œuvre autonome. Par ailleurs, «[ce] n'est pas avec des noms que tu enfantes les significations souterraines, car cela équivaldrait à une démarche purement livresque – anti-cinématographique, quoi ! Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal...» Tout à fait d'accord cette fois avec Aquin : *Neige noire* est une démarche purement livresque, bien que la carrosserie du véhicule ait des apparences d'un film en tournage ou d'un découpage cinématographique qui, lui, par ailleurs, ne fait jamais partie d'un scénario en tant que tel. Reste donc le contenu livresque, si tant il peut se soustraire à l'illusion d'être autre chose qu'un faux vrai film ou un vrai faux film, comme on veut, comme Aquin le veut. Le champ de la signification dépasse toujours celui de la réalité; même si on veut que celui-ci égale celui-là et le recouvre, on n'y arrive jamais. Cette représentation du voyage nuptial dans la mer de Barents, marquée par un style phosphoriste, possède toutes les particularités formelles du mariage d'un homme et d'une femme et de l'union qu'ils forment avec tout ce qu'il y a d'amour sur la terre.

Voilà qui aurait plu à Robert Bresson, tellement obsédé par la «signification» qu'il honnissait le cinéma de représentation et ses «photos d'acteurs». Voilà également le dilemme auquel fait face tout créateur en produisant une œuvre : s'il peut y avoir représentation sans signification, peut-il y avoir signification sans représentation ? Bresson n'a-t-il pas malgré tout fait des images concrètes, composées, sonorisées, enchaînées les unes aux autres et où se meuvent des personnages avec une entité corporelle et psychologique singulière, bien que n'étant pas des acteurs professionnels ? Réponse d'Aquin, qui pour sa part raconte une histoire habitée de personnages qui pourraient être vraisemblables : «Le paysage inspire

autant de frayeur que d'étonnement; en cela, le voyage de noces au Svalbard conserve un caractère sacré.» Réponse simple, trop simple peut-être, et qui fait que «celui-ci égale celui-là et le recouvre»: donner un caractère sacré à la représentation pour atteindre au paroxysme de la signification. C'est de cette façon que s'explique (se justifie?) la finale du roman, la scène d'amour entre Éva et Linda. Cette dernière: «Le Christ s'est réincarné en toi...» Éva: «Nous avons franchi la frontière du prodigieux, et nous sommes couchées, nues, dans la prairie d'asphodèles.» Linda: «Jésus, brûle-moi, abolis-moi.» Éva: «Je me désâme dans ta bouche...» Linda: «Dieu est tout en moi, mais aussi j'entre en Dieu. J'ai le sentiment de l'habiter...» L'imprimatur de la Transcendance Suprême acquis, la réalité peut échapper à la réalité, qu'elle soit le fruit de l'imagination, c'est-à-dire du romanesque, ou non; tout devient alors (plus ou moins) sacré, l'inceste de Sylvie aussi bien que son assassinat. Au lecteur, à la lectrice, d'avoir la foi ou non. **L**

Dans un motel des Laurentides

CAROLE DAVID

Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Bibliothèque québécoise, 2005 (1965), 290 p.

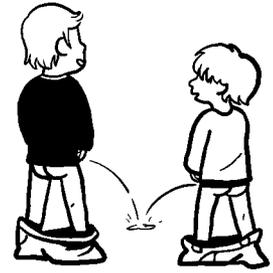
BIEN QUE RÉVÉLATRICE d'une angoisse collective identitaire, la charge poétique de *Prochain épisode* finit par prévaloir sur sa dimension politique. Un magnifique malentendu littéraire qui laisse le lecteur s'emparer de ce qu'il veut. Plus qu'un récit, ce long poème métaphysique de l'errance condense toutes les obsessions et les hantises d'un homme qui à la fois les fuit et les confronte dans la solitude de son enfermement. Tandis que le surhomme s'affranchit du temps, du pouvoir, de l'histoire, en abandonnant femme et enfants, son identité devient flottante et malléable au point de disparaître. Les masques tombent les uns après les autres, révélant la réelle figure de ce faux James Bond révolutionnaire dont l'un des avatars,

H. de Heutz, le banquier, n'est pas sans rappeler les Earl Jones et les Bernard Madoff de ce monde. L'homme est aussi, paradoxalement, «[un] Canadien errant / banni de ses foyers / [qui] parcourait en pleurant / des pays étrangers».

En cavale, le fugitif romantique, qu'on dirait tout droit sorti de la série américaine éponyme (l'originale, en noir et blanc), choisit délibérément de se retirer dans les espaces flottants et décentrés que sont les chambres de motel et d'hôtel, les eaux du lac, la prison et le dernier lieu, épiphanique, celui du ventre de l'amante retrouvée au terme d'un récit que le narrateur vient clore lui-même par le mot FIN: «tout finira dans la splendeur secrète de ton ventre peuplé d'Alpes muqueuses et de neiges éternelles». Cet enfouissement volontaire soustrait encore une fois, par la résistance passive, le moi au collectif.

L'incipit de *Prochain épisode* résonne en moi. Il est l'embrasseur de la descente ophélique de l'antihéros qui se désolidarise du collectif après avoir nié l'acte révolutionnaire dont il est l'auteur. La scansion de la phrase, sa lenteur confèrent à l'ensemble du roman un caractère incantatoire qu'on ne peut ignorer. Tour à tour, les poètes sont convoqués pour accompagner la chute d'un moi façonné par les vers de Nerval, Baudelaire, Péguy, Byron et même par les paroles de l'Évangile. Derrière cette dimension mémorielle intertextuelle, j'entends un ancien amoureux journaliste qui tape sur sa Brother jaune portative des vers d'Alfred de Vigny tirés de *La mort du loup*: «Les nuages couraient sur la lune enflammée/comme sur l'incendie/on voit fuir la fumée/et les bois étaient noirs jusqu'à l'horizon» et entrer dans l'écriture au fur et à mesure que les touches claquent sur le rouleau noir et impriment le livre à venir. Je me rappelle, j'enviais cet adieu au monde qui plongeait Aquin dans l'extase de la création. Je ne savais pas encore qui j'étais.

Dans le plus récent numéro de la revue littéraire *Jet d'encre*, consacré aux mythologies sherbrookoises, Jean-Philippe Boudreau revient sur une anecdote: le 5 mai 1972 au motel Le Baron, à Sherbrooke, Hubert Aquin se crève accidentellement l'œil gauche en tentant de forcer la serrure d'une valise. Boudreau choisit de montrer par cette anecdote le décalage entre détail biographique et démesure du mythe. Cette image volontairement déformée d'Aquin le romancier correspond tout à fait à celle de son alter ego «fantôme dans les



JULIEN CASTANIÉ

« Non, je dis juste qu'il me paraît clair qu'une action commune est urgente au sein de notre parti. »

eaux névrosées du fleuve». On aura tôt fait d'établir en écho un lien entre cette histoire vraie et *Prochain épisode*: «Depuis l'âge de quinze ans, je n'ai pas cessé de vouloir un beau suicide: sous la glace enneigée du lac du Diable [...], dans le lit du Totem.» L'auteur brouille les références autobiographiques, isole des traits particuliers qui le projettent dans un ailleurs métaphorique et détruit ainsi ses origines européennes.

Le «motel totémique» était en réalité situé au 895, boulevard des Laurentides à Piedmont. Il a été rendu célèbre par les artistes québécois, dont Les Cyniques, qui y ont donné des spectacles, de même que par son parterre agrémenté d'un faux totem amérindien. Dans cette mise en scène de la mort symbolique à l'ombre de la parade des masques, le héros impersonnel apparaît comme le sujet d'une action à venir. La prophétie sera en partie réalisée dans une autre chambre de motel à Sherbrooke quelques années plus tard. La perte de l'œil, quant à elle, annonce le renoncement au monde.

Le mouvement de fuite et les tropismes de l'errance contemporaine inscrits dans *Prochain épisode* rejoignent le caractère camusien de Louis, protagoniste principal du film *Laurentie* (2011) de Simon Lavoie et de Mathieu Denis. Cette œuvre ponctuée par les écrits d'Aquin, d'Anne Hébert, de Saint-Denis Garneau, de Marie Uguay et de René Lapierre souligne avec force la nécessité de la parole poétique quand il ne reste plus rien. L'enlèvement du jeune homme, son geste meurtrier, sa dérive, évoquent l'essence du personnage aquinien. Profondément troublée par ce film et sa vérité, j'y ai vu le destin du fils jouant celui du père dans sa volonté d'être un autre. **L**