

Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin...

Robert Richard

Volume 49, numéro 4 (278), novembre 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34664ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Richard, R. (2007). Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin.... *Liberté*, 49(4), 68-84.

Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin...

Robert Richard

Le danger qui guette l'œuvre d'Hubert Aquin est de rester orpheline, c'est-à-dire non lue, même par ceux qui font mine de la lire. Parcourir les pages d'un roman ou d'un essai d'Aquin n'est pas une garantie qu'on les a lues véritablement. Surtout si l'on n'y cherche que ce qui répond au goût du jour, pour s'exclamer, ravi, à la ligne d'arrivée : « Ah, mais qu'est-ce qu'il est intelligent ce monsieur Aquin : il pense *comme nous* ! » Voilà le danger, qui est de voir Aquin réduit à l'état de caution morale, de porte-bonheur ou de fétiche qu'on tâte tout doucement, au fond de sa poche, croyant ainsi se prémunir contre la bêtise. On n'aurait qu'à palper quelques fragments aquiniens, pour que la magie des Lumières infuses s'opère. Pas surprenant qu'on finisse par passer à côté de l'irrépressible puissance critique de l'œuvre, et par rater ce qui, en cette œuvre, aura toujours le don de se loger en travers de la gorge de tous les chantres du « nous y sommes enfin ».

Voilà où en sont les choses, aujourd'hui, avec cette œuvre, maintenant que son auteur est devenu un canonisé de la littérature nationale, ce qui veut dire quelqu'un de sortable, quelqu'un qu'on peut citer par monts et par vaux, pour appuyer ceci ou cela, mais dont, Dieu merci, on n'a plus besoin de lire vraiment les oeuvres. On y va de la génuflexion *pro forma*. On se trempe les doigts pieusement dans le bénitier du lac Léman. Mais ça s'arrête là. Ça ne va pas plus loin. Pas question de plonger tête première dans cette œuvre, et de descendre en sa compagnie jusqu'au fond hadal des choses – ça serait se mouiller ! Vaut mieux rester au sec et se servir, comme d'un simple faire-valoir, de cette œuvre réputée difficile. C'est ainsi qu'on rabotera l'œuvre d'Aquin aux mesures étroites de ses propres préoccupations quotidiennes,

politiques et sociales – par exemple, en lui trouvant une vocation soudaine pour le multiculturalisme, sur la foi d'une ou deux citations extirpées de leur contexte. L'œuvre qu'on aura ainsi bassinée de *political correctness*, qu'on aura humectée de bienséante « ouverture à l'autre », servira, en retour, de passe-droit pour les tocades collectives de l'heure. Comme j'avais commencé à le dire : c'est précisément là où on en est, aujourd'hui, avec l'œuvre d'Aquin, c'est-à-dire à son instrumentalisation. Pas question de se laisser *prendre par sa force abyssale* : ça séparerait du troupeau.

Et si jamais, comme par la magie de la radio, on se trouvait dans l'obligation d'aller au-delà de la rituelle citation corvéable, pour lire, d'une couverture lacustre à l'autre, un roman d'Aquin, eh bien, voilà que ça se mettrait, enfin voilà que ça s'est effectivement *déjà mis*, à pousser des cris d'orfraie, à hurler et à gueuler au scandale ! Je pense, vous l'aurez sans doute deviné, à la tristement célèbre édition 2006 du « Combat des livres¹ », sur les ondes de la radio de Radio-Canada. C'est peu dire que d'affirmer qu'on y avait tenu des propos à faire frémir bien des auditeurs littéraires ! Allons-y d'un bref rappel : on y avait invité des *people* qui, les pauvres, s'étaient retrouvés acculés au mur, obligés de lire, sans possibilité de se défilier, les 174 pages *éccrrrit-grrrrros* de... *Prochain épisode*². Le pensum ! Il fut un temps où l'on brûlait les mauvais livres sur la place publique, avec du *vrai* feu et de la *vraie* fumée. Mais on a fini par comprendre que ces moyens artisanaux étaient plutôt inefficaces, voire terriblement contre-productifs. Les ouvrages qu'on brûlait aujourd'hui se voyaient transformés le lendemain en best-sellers qu'on brûlait de lire. Pour chaque bûcher que l'inquisiteur-pyromane faisait flamber sur la place publique, un nombre incalculable de foyers d'incendie se déclaraient dans la tête de gens, quelques atypiques, au début, mais qui, de fois en fois, étaient toujours un peu plus nombreux à se découvrir ainsi

1. Les participants à cette série de cinq émissions (du 30 janvier au 3 février 2006) étaient Lucie Laurier, Françoise Guénette, Louis-José Houde, Maureen McTeer et Pierre Lebeau. Voir l'excellent article d'Olivier Kemeid, « Le Refus de la modernité », *Liberté*, vol. 48, n° 272, mai 2006, p. 83-89.
2. Mettons Pierre Lebeau à l'abri de nos emportements, car c'est cet excellent comédien et fin lecteur qui avait eu la fort bonne idée de présenter et de défendre (hélas, sans succès) le chef-d'œuvre aquinien de 1965, à ce « Combat des livres ».

l'inextinguible et secrète passion de lire. Puis, quoi de plus bénéfique pour l'auteur que son opusculé se fasse lécher par la flamme? Il suffisait qu'un exemplaire du fruit défendu échappât miraculeusement au brasier pour que, republié sous le manteau, on se l'arrache d'un bout à l'autre du royaume!

Mais nous voici infiniment plus avisés, aujourd'hui! Si nous voulons brûler un ouvrage pour qu'il n'en reste rien – même pas le brûlant désir de le lire –, il suffit de rassembler cinq ou six *people* autour d'un micro de la radio d'État. Autrefois, c'étaient les prêtres et autres religieuses qui turbinaient, en bons ouvriers de la colère de Dieu, pour nous renseigner sur ce qu'il ne fallait pas lire. Aujourd'hui, ce boulot de mise à l'index a été pris en charge par des *people* (entendez : des personnalités médiatiques) dont l'influence sur nos pratiques collectives de lecture est d'une efficacité à faire crever d'envie le plus exalté des Savonarole. Car vous vous rappelez bien le « Combat » en question, n'est-ce pas? Celui de 2006? Les *people* y avaient déclaré, justement en bons Savonarole du micro, pour que tous en soient avertis, que, *oyez! oyez!*, *Prochain épisode* est une œuvre « incompréhensible » et « dangereuse »! Si, si : « dangereuse »! Alors... vite, vite, faites rentrer vos enfants dans la maison, car un homme a été aperçu, assis sur un banc public, non loin de chez vous, *plongé* dans du Hubert Aquin! « Pauvre Canada! » aurait soupiré tristement la Vierge de Fatima, selon la légende. « Pauvre, pauvre, *pauvre* Québec! » se serait-elle assurément mise à brailler en apprenant l'existence de cette fort malsaine *people-isation* de la critique artistique et littéraire au Québec!

De la *maria-chapdelainisation*

à la *scouinisation* de notre littérature

Que l'on fasse d'Aquin la mascotte ou le grigri, le fétiche de notre hypermodernité ou qu'on le fasse passer à la trappe, par *people-isation* interposée, ça revient finalement à la même chose. Car, d'une certaine manière, ce ne sont là que les scions d'un phénomène plus ancien, celui de la *maria-chapdelainisation* de notre littérature. Projet au long cours que celui-là, et qui permet de répondre à la question de savoir pourquoi diable nous avons au

Québec des réflexes aussi embarrassés – d’animal transi d’effroi en pleine nuit sous les phares d’une auto – quand nous nous retrouvons nez à nez avec une œuvre d’Hubert Aquin. Ma petite théorie, pour ce qu’elle vaut, est la suivante : nous avons eu le malheur, enfin l’imprudence, de faire d’un livre tout à fait improbable et à mon sens fort mauvais – je parle de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon – la pierre d’angle de notre littérature nationale. Nous nous sommes autodressés, comme à une école pavlovienne, à saliver collectivement devant toute œuvre pouvant rappeler, de près ou de loin, la croûte d’Hémon. C’est ce navet réac qui a creusé le chenal étroit que toute œuvre québécoise de bonne famille se doit d’emprunter, dans son long périple vers la Révélation Nationale.

Ce qui me conduit à poser cette question : qu’eût été la littérature nationale québécoise si elle s’était donné, comme pierre d’angle, non pas la soporifique *Maria Chapdelaine* (1913) de Louis Hémon, mais le roman *La Scouine* (1918) d’Albert Laberge? Si cela avait pu se produire, si nous avions eu le courage, que dis-je? l’impudence, l’effronterie, de hisser le roman de Laberge au rang d’œuvre signe, d’œuvre sémaphore, de notre littérature, je crois que nous serions enfin en excellente position, aujourd’hui, pour lire *vraiment* Hubert Aquin. Au lieu et place de la *maria-chapdelainisation* de notre tradition littéraire, nous aurions mieux fait d’œuvrer dans le sens de son *albert-labergisation*, ou, si vous voulez, de sa preste *scouinisation*. Les Français ont bien leur Rabelais, et ils y tiennent, bien que celui-ci ait été censuré par le Parlement de Paris pour hérésie, et jugé obscène par le clergé. Oui, la France a bien son Rabelais, qui a composé une œuvre tenue pour « inaugurale » au sein de la tradition littéraire française, œuvre où ça pisse et où ça pète, sans complexe, et où ça joue, à bride abattue, des mots et des dialectes! Et donc... pourquoi pas, je vous le demande, un Laberge pour le Québec?

Oui, oui, je sais : Laberge n’est pas de taille quand on le compare à Rabelais. Mais, s’il y a, dans les premières décennies du XX^e siècle québécois, un roman qui ne soit absolument pas sortable, c’est bien *La Scouine*. Il y a du proto-Thomas Bernhard, dans ce roman. C’est là un roman qui se présente bas sur pattes,

qui est trapu, disgracieux et qui se déplace, pataud comme Quasimodo. Si bien que nous l'imaginons mal, hissé au fronton d'une littérature nationale : nous risquerions de le prendre pour une gargouille ! Et nous n'imaginons pas, mais là, *vraiment* pas, des portraits d'Albert Laberge, chapeauté et moustachu, ornant, dans le genre « Nos Grands Classiques », les salles de classe de nos écoles du primaire et du secondaire. Alors, pour en parler un peu... ce roman *pas du tout sortable* s'ouvre, comme sur une prière déçue, avec un *donnez-nous notre pain quotidien* cruellement « sur et amer », selon une expression qui revient souvent dans le roman. Puis il se lance dans une narration, mais c'est à en perdre le fil, puisque le fil d'Ariane fourni par Laberge est somme toute trop ténu pour être d'un réel secours. Ce roman n'a d'ailleurs rien d'arborescent parce qu'il est tout entier « rhizomatique », pour utiliser ce maître mot de Deleuze. Et, par-dessus le marché, il mêle les énergies littéraires les plus improbables, les plus incompatibles. Cette *Scouine* est l'oxymore incarné, en ce sens que nous sommes devant un exemple parfait de réalisme baroque. Impossible ! dites-vous. Comment peut-on être à la fois réaliste *et* baroque, naturaliste *et* excessif ? Comment peut-on mixer, emmêler, du Courbet avec du Bernin, marier Zola à Gadda ? Voilà qui n'est pas évident – j'y reviendrai tout à l'heure. Puis, il y a Paulima, celle qu'on surnomme la Scouine, et qui est, à ce qu'il semble, le personnage principal du roman – mais, pour cela, il faut s'en remettre au titre. Ce qui est étrange, c'est que le roman s'ouvre et se ferme *sans elle*. Molière avait osé lancer son *Tartuffe* sans Tartuffe. Mais l'ombre de ce dernier – son « âme » de faux dévot – se montre tout aussi capable de meubler, sans le secours de la présence corporelle, l'espace entier de la scène et de tenir tout un public en haleine, trois actes durant ! Dans le cas du roman d'Albert Laberge, l'absence du personnage principal, l'absence de Paulima, en début et en fin de récit, est simple, brute, sans alibi littéraire. Le roman s'en trouve donc comme curieusement dessaisi, floué de son centre magnétique – en cela réside une grande partie de sa force rhizomique. Il ne cherche pas non plus à rendre compte de la réalité, étant beaucoup trop insistant dans son réalisme pour cela. Il en fait trop, beaucoup trop.

D'où, chez Laberge, cette pratique inédite d'un naturalisme paroxystique ou réalisme *baroque*. Les personnages n'y sont jamais que laids. Ils sont *trop* laids, *trop* répugnants, *trop* hideux pour qu'on puisse y croire. C'est cela, le baroque, qui est d'ambitionner sur le pain béni. *La Scouine* ne fait pas tout bêtement dans le réalisme, elle le met en abyme. Enfin – dernière petite remarque générale –, c'est une œuvre qui se vautre dans les *effets* et qui néglige totalement les *causes*. D'où l'atypique profondeur de ce roman. D'où aussi son épuisement moral.

Prenons le titre. Que veut dire ce drôle de mot, ce monosyllabe, « Scouine » ? Il s'agit du surnom, du sobriquet, dont on avait affublé Paulima, l'héroïne du roman – mais, en réalité, cette Paulima est une antihéroïne comme on n'en fait plus, même pas chez les Bougon. Or ce surnom de *Scouine* signifierait « pipi » :

Paulima pissait au lit. Chaque nuit, il lui arrivait un accident. Au matin, sa chemise et ses draps étaient tout mouillés. Après le départ des bessonnes pour la classe, Mâço, l'été, faisait sécher la paillasse au soleil, sur le four; l'hiver, sur deux chaises auprès du poêle. À l'école, à cause de l'odeur qu'elle répandait, ses camarades avaient donné à Paulima le surnom de *Scouine*, *mot sans signification aucune, interjection vague qui nous ramène aux origines premières du langage*³.

Ce n'est pas souvent qu'on nomme un personnage romanesque en s'inspirant de ces petits désastres, de ces naufrages, se produisant dans la partie inférieure du corps. Mis à part un Rabelais par-ci et un Joyce par-là, la littérature n'a tout simplement pas l'habitude de fréquenter ces zones dites « honteuses » de l'être humain – encore moins va-t-on y puiser le surnom d'un personnage principal. Cette pratique peut toujours aller pour un figurant, tout de même pas pour la protagoniste ! Mais ici, dès le titre, ça vous *squatte le signifiant* « sous la ceinture ». « Scouine », mot-interjection, vous lance le récit dans le bas du corps. Et, de là, ce mot « sans signification aucune », comme le dit Laberge,

3. Albert Laberge, *La Scouine*, Montréal, Les éditions Quinze, 1981 [1918], p. 20 (je souligne).

donnera le branle à un récit qui ne saurait plus avancer qu'en rampant, comme avec des mouvements de reptation. Puis enfin, ce signifiant – *Scouine!* –, il en vaut bien d'autres, non? Je pense à ces signifiants notoires, qu'on trouve sur son chemin quand on se balade tout tranquillement dans les jardins de l'histoire littéraire mondiale. Par exemple, il vaut bien le « *trinch* » de la Dive Bouteille de Rabelais. Il vaut aussi le « *Bam Boum Boum* » de Gombrowicz. Ou encore le « *contransmagnificandjewbangtantiality* » du roman *Ulysses* de James Joyce. Enfin, pourquoi pas le fameux, l'hénaurme, l'effroyable coup de tonnerre, « *bababadal-gharaghtakamminarronkonbronntonnerronntuonnthunntroar-rhouna wnskawntohooorderenthurnuk!* », qui fait office d'incipit (ou presque) de *Finnegans Wake*⁴?

Le signifiant « Scouine » se trouve bêtement là, en page de titre, un peu à la manière de « ces signes émis par des suppliciés que l'on brûle sur leurs bûchers » (Artaud). De ce lieu quelque peu en retrait (la page de titre), il jouerait le rôle de *big-bang* du récit de Laberge, et peut-être, finalement de *big-bang* de toute une tradition littéraire québécoise qui aurait pu être, mais qui n'a pas été.

Alors, deux Jeanne d'Arc se seraient trouvées en lice, dans ces années 1913-1918, pour se disputer le rôle de figure de proue de la littérature québécoise : Maria Chapdelaine et cette petite demoiselle exécration, cette garce, cette *greluche* en herbe surnommée la Scouine. La première est la noble gardienne – concierge *forever* – de l'identité d'un peuple : la foi, la terre, la langue, bref, tout le tralala national habituel. La seconde, la Scouine, est une anti-Jeanne d'Arc. Elle est menteuse, elle est mesquine, elle est rapiate, et elle pisse au lit. Il flotte autour d'elle une odeur forte d'urine qui, il faut bien l'avouer, devrait suffire à l'écarter du panthéon littéraire national où, pour ma part, j'aurais bien aimé la voir intronisée. De toute façon, voilà qu'entre Jeanne d'Arc et l'anti-Jeanne d'Arc, le

4. Dans l'ordre des bruits : François Rabelais, *Cinquième Livre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995 [1564], p. 183; Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, Paris, Denoël, 1976 [1952], p. 210; James Joyce, *Ulysses*, Londres, Penguin Books, 1986 [1922], p. 32 (je souligne); James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Penguin Books, 1976 [1939], p. 3.

Québec a fait son choix. Les jeux sont faits!... Mais nous ne nous empêcherons pas pour autant de rêver. Arrêtons-nous un petit instant et tentons d'imaginer une littérature nationale – la nôtre! – ayant eu le culot, le sans-gêne, le toupet, de se donner, pour figure canonique, une antihéroïne! Mais cela n'a pas été, si bien que la question revient, lancinante : pourquoi diable n'avons-nous pas opté, au Québec, pour l'énurésie nocturne – encre rabelaisienne ou *night language* joycéenne – de *La Scouine*?! La littérature, enfin la vraie littérature, n'est-elle pas ce qui se signale par de mauvaises odeurs? Par définition, la littérature ne dégage-t-elle pas des vapeurs parfois nauséabondes, des exhalaisons parfois pestilentielles – et au diable si, d'une Radio-Canada à l'autre, des *people* s'en pincet le nez!?

La littérature est, dans son essence, coupable. C'est ce que pensait Georges Bataille⁵. Au commencement était la faute. Puis, viennent les opérations de camouflage, les tentatives de maquillage – autrement dit : les *Maria Chapdelaine*. Mais parfois, dans la nuit, il arrive que brûle une sorte d'étoile noire⁶. Au Québec, ce fut *La Scouine*.

Hubert Aquin ou la profondeur de l'espace national

Revenons à Hubert Aquin. Comment dire l'importance de son œuvre? Je n'ai pas la prétention de traiter correctement cette question en quelques paragraphes. Mais osons, tout de même, deux petites choses : sur le *rien* et sur la *langue* qui soutient ce rien. À la base, l'importance de l'œuvre d'Aquin tient à son refus d'ériger ou de construire quoi que ce soit – même pas une quelconque identité québécoise. Les difficultés d'interprétation que pose le texte d'Aquin commencent quand on néglige de faire les distinctions qui s'imposent – par exemple, entre « La fatigue culturelle du Canada français », qui est l'étonnant et brillant écrit de 1962, et le corpus romanesque qui va se constituer à partir de

5. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1957, p. 10.

6. *L'étoile noire* est le titre d'une toile de Paul-Émile Borduas (huile sur toile, 1957) ayant par ailleurs inspiré, en 1964, une magnifique œuvre pour orchestre symphonique, du compositeur québécois François Morel, laquelle portait le même titre.

1965. C'est dans le texte de 1962 qu'on trouve ce chapelet bigarré de noms, qui a tout pour plaire aux adeptes du multiculturalisme : « 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. » Puis, Aquin d'enchaîner avec une affirmation qui, à l'époque, a dû en surprendre plus d'un, un peu comme la foudre qui frappe par un ciel bleu : « [...] il n'y a plus de nation canadienne-française, mais un groupe culturel-linguistique homogène par la langue. » Le tout étant bouclé par ce motif succinct : « Le Canada français est polyethnique⁷. » Voilà l'essentiel des outils dont on use et dont on abuse, aujourd'hui, quand on nourrit le projet de métamorphoser la société québécoise en statue de sel, avec, à la clé, la langue française pour goupille. Ce jeu de citations tiré du texte de 1962 ne trahit pas nécessairement la pensée d'Hubert Aquin, mais *il ne l'accomplit pas non plus*. C'est pour cela qu'il nous faut opposer aux interprétations opportunistes (qui se limitent à de tels fragments) l'immense travail romanesque qui s'est accompli, à compter de 1965. Car il en va, dans ce corpus romanesque, de la déconstruction, ce qui veut dire – notez-le bien – *la remise à l'œuvre, la remise au travail*, par Hubert Aquin, de l'ensemble des référents historiques, sociaux, culturels et cultuels du Canada français. Cette remise au travail, qui se présente comme une sorte de *matérialisme messianique* à la Walter Benjamin⁸, n'a pas eu pour conséquence l'abandon (par Aquin) des notions de 1962. Au contraire, ce travail d'écriture romanesque a eu pour effet *d'accomplir ces notions, en les exacerbant*. Dans le texte de 1962, le défi était (pour Aquin) de composer un étalage à mettre en vitrine, un peu comme les couleurs de Benetton, avant l'heure. Cela fait quelque peu figé, aujourd'hui. Mais, avec *Prochain épisode* (1965), on entre dans le *choc* de la multiplicité, ce qui est tout autre chose...

7. Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions BQ, 1999 [1977], p. 91.

8. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 427-443.

C'est comme si, en l'espace de trois années, le romancier Aquin s'était progressivement branché, sans que cela procède d'une décision consciente de sa part, sur une tradition humaniste critique (Rousseau, Kant, Fichte), pour laquelle le fait humain – en particulier, la liberté humaine – s'actualise par la capacité à s'affranchir de toute définition, essence ou identité. C'est Rousseau qui ouvre cette séquence (après Pic de la Mirandole, au XV^e siècle) avec son idée ou son intuition voulant que *la nature de l'homme soit de ne pas avoir de nature*⁹. À partir de 1965, la patrie aquinienne se matérialisera autour d'un rien – trou, défaut, faute ou étoile noire. « J'écris à perte », affirme le narrateur de *Prochain épisode*, en 1965 ; ce à quoi, en 1974, le narrateur de *Neige noire*, narrateur qui s'éclipse, dans un dédale de parenthèses, répondra : « Enfuyons-nous vers *notre seule patrie* que l'on n'atteint qu'en perdant toute identité¹⁰. » Comme quoi, chez Aquin, l'éthique de l'écrivain se résume à tirer son épingle du jeu identitaire.

Aquin procède à une inversion des signes propres au dispositif identificatoire. Au lieu de poser un « nous » de référence, auquel les « autres » – les immigrants – seraient appelés à s'identifier, il s'agit, tout au contraire, que la population dite « de souche » et les populations dites « immigrantes » se tournent, toutes ensemble, vers l'Autre, pour devenir (collectivement) « Autre ». Toutefois, il n'est aucunement question, dans ce schéma, de troquer notre identité pour celle de tel ou tel petit « autre ». Car seul compte l'épuisement de l'identitaire, et sa subséquente transformation en ce qu'on pourrait appeler *un espace de profondeur nationale*.

La littérature ou l'art en général n'a pas pour fonction de tirer les choses au clair, mais de les obscurcir. Le rôle de l'art ne serait pas de faire le portrait de pied en cap d'un peuple, mais plutôt de nous faire *plonger* (mot si aquinien !) droit dans l'opacité du monde que l'on dit « national » – ce qui était par ailleurs le vrai projet de Dante, comme on le verra sous peu. Il s'agit donc de

9. Voici l'extrait qu'on cite souvent : « [L]a nature seule fait tout dans les opérations de la bête, au lieu que l'homme concourt aux siennes, en qualité d'agent libre. » Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1755], p. 171.

10. Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Éditions BQ, 1997 [1974], p. 277 (je souligne).

mettre en lumière l'opacité du monde, mais non pas en l'éclairant, pour en chasser les ombres. Le but est plutôt de mettre en lumière l'opacité en tant qu'opacité – voire d'accentuer ladite opacité. « Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence¹¹. » C'est Merleau-Ponty qui parle et qui nous dit, en ces quelques mots, l'évanescence, l'absence ou, si vous voulez, l'*inouï*, ou encore le « rien » qui auréole – ou qui *scouine* – le monde dans lequel nous sommes tous immergés, emportés. Monde interminable, *in-fini*, toujours tourné vers l'avenir. Pas de pureté de langue, de foi et de patrie à préserver, grâce aux intercessions des différentes « Maria Chapdelaine » de notre histoire littéraire. Merleau-Ponty affirme encore : « [Le philosophe dit] que le monde commence, que nous n'avons pas à juger de son avenir par ce qu'a été son passé¹² »... Ainsi en est-il de l'œuvre d'Aquin, œuvre qui n'est pas tournée vers le marbre du passé (puisque cette œuvre justement a pour fonction de remettre le passé au travail).

Voilà que l'esthétique de Merleau-Ponty nous montre le chemin, en particulier pour penser la toute profonde notion de *profondeur* : « De la profondeur ainsi comprise, on ne peut plus dire qu'elle est "troisième dimension". D'abord, si elle en est une, ce serait plutôt la première¹³. » Pour Merleau-Ponty, comme pour Cézanne, la profondeur (ce par quoi le regard est appelé à *plonger* droit dans un tableau et, de là, droit dans le monde) ne serait en rien réductible aux deux autres dimensions de la largeur et de la hauteur. Parlant de Cézanne, justement, Merleau-Ponty a ceci à dire de très suggestif : « Ce que j'appelle profondeur n'est rien ou c'est ma participation à un Être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue¹⁴. » Nous voilà dans un au-delà du perspectivisme nietzschéen ! Simple mysticisme d'emprunt que cette identification aquinienne à l'Autre qui est pour ainsi dire tout bêtement là, tout au-delà ? Pas du tout. Plutôt

11. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 85.

12. Maurice Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1960, p. 47.

13. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 65.

14. *Ibid.*, p. 46.

le refus – et c’est cela, la question de la profondeur, chez Aquin – que la collectivité québécoise se peinture dans un coin.

Aquin et la langue étrangère

Mais... qu’en est-il au juste de cette thématique de la « profondeur », chez Aquin ? Qu’est-ce qui, chez Aquin, fait apparaître la profondeur ? Qu’est-ce qui la fait « être » ? Pour Merleau-Ponty, dont le cadre de référence est la peinture, en particulier l’œuvre picturale de Cézanne, c’est la couleur. La profondeur serait un effet de la couleur, comme ce à quoi « s’accouple » mon regard, pour utiliser la formule de Merleau-Ponty¹⁵. Pour Aquin, ce n’est bien sûr pas la couleur, mais la langue – non pas celle de la « Loi 101 », il ne s’agit pas de cette langue française dont la publicité cherche à nous rassurer en précisant qu’elle est « bien québécoise ». Non pas celle de la communication, mais celle du Verbe. Appelons cette langue aquinienne le Verbe, comme ce qui seul peut faire apparaître ou faire « être » la profondeur. De sorte que, pour rester avec le vocabulaire de l’accouplement, employé par Merleau-Ponty, il y aurait, chez Aquin, « accouplement » du sujet national avec ce qui est *extérieur* ou *étranger* à la langue commune et, finalement, à la nation. Accouplement donc avec la langue étrangère. Mais ne précipitons pas les choses. Pour l’instant, il est déjà possible d’apprécier pourquoi Aquin a toujours refusé de soutenir ces croisades qui visaient à faire du joual la langue nationale, identitaire du Québec. Car, finalement, ce n’est pas du tout la langue nationale qu’Hubert Aquin brûle d’inventer par ses romans : c’est *la langue étrangère*. Tout à l’heure, nous avons eu à nous faire à l’idée d’un Hubert Aquin « branché » (consciemment ou non) sur l’humanisme critique du siècle des Lumières – ce qui nous avait conduit à apprécier le rôle joué par le « rien » ou, si vous voulez, par l’épuisement de l’identitaire, chez Aquin. Il faudra peut-être maintenant s’habituer aussi à le

15. Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 247-248 : « Précisons. Le sentant et le sensible ne sont pas l’un en face de l’autre comme deux termes extérieurs et la sensation n’est pas une invasion du sensible dans le sentant. C’est mon regard qui sous-tend la couleur [...] mon regard s’accouple avec la couleur. »

penser en héritier de Dante, en particulier le Dante de l'illustre vulgaire – ce qui permettra de formuler certaines choses sur la langue (étrangère) comme ce qui seul peut soutenir le motif aquinien de l'épuisement de l'identitaire.

Qu'il en ait été conscient ou non, Aquin aura bel et bien marché dans les pas de Dante. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à relire le *De vulgari eloquentia* (1304) du Florentin. Dans cet ouvrage capital, Dante fait la distinction entre deux types de langue : la *langue vulgaire* (qui est la langue commune ou langue régionale, c'est-à-dire langue de la communication) et ce qu'il nomme l'*illustre vulgaire* (qui est la langue *hors du commun*, langue poétique, langue tournée vers l'avenir). Dante œuvrera, bien sûr, dans le sens de l'illustre vulgaire, qui n'a rien d'une langue naturelle, rien d'une langue régionale. L'illustre vulgaire est plutôt une langue artificielle, qui prend forme à même une sorte d'«écoute flottante» que le poète – tout poète vrai – exercerait sur l'ensemble d'un territoire que l'on dit «national». L'illustre vulgaire n'est pas fondé dans le marbre du latin, mais se projette ou se propulse vers l'avenir. Puis, Dante spécifiera, à trois reprises, au paragraphe 16 du *De vulgari eloquentia*, que l'illustre vulgaire est une langue qui se trouve «partout et nulle part» sur le territoire de l'Italie. La figuration «partout et nulle part», au demeurant assez mystérieuse, connote le caractère foncièrement *disfocalisé* et évanescent de l'illustre vulgaire. C'est comme si cette langue était de l'invisible ou plutôt de l'inouï, du «rien», qui couvre l'ensemble de la Cité. On peut déjà deviner qu'il en va d'une sorte d'extérieur ou d'extériorité – une profondeur ! – qui existerait à *même* la langue vulgaire. Cette langue n'a rien d'une herméneutique, visant à déterrer ou à *désenfouir* un sens qui serait vrai parce que premier. Tout compte fait, le propre de l'illustre vulgaire est de nous projeter *hors* de la communauté, de nous précipiter *hors* du local, *hors* du régional – et hors du passé –, vers un «extérieur», là où, pour reprendre ce que disait Merleau-Ponty, «ma participation à un Être [est] sans restriction». Ainsi ne serai-je plus tourné vers l'intérieur, cloîtré dans mon terroir (ce que vise toute *maria-chapdelainisation* de la littérature);

au contraire, par l'illustre vulgaire, je serai, à même ma nation, poussé, propulsé, presque expulsé *vers* l'extérieur – et, de ce fait, *vers* l'Autre en moi, en nous tous.

Ainsi Hubert Aquin aura-t-il opté, en tant que romancier, non pas pour la langue commune – ni le joual ni ce français qu'on dit « standard » –, mais pour la langue *hors* du commun, la langue étrangère, et qui est bien évidemment langue de l'écriture ou langue poétique, langue de la fiction. Celle-ci fera que je n'habiterai pas *dans* un espace national coagulé, ni *dans* un temps national coagulé (comme un objet qui se trouve contenu *dans* une boîte). Je serai plutôt à l'espace et *au* temps de la nation, mon corps étant à eux. Ou, comme le formule Merleau-Ponty, « il [mon corps] s'applique à eux et les *embrasse*¹⁶ ». C'est toujours la question de l'accouplement, et c'est ainsi que l'on peut dire, avec Merleau-Ponty, que le corps occupe l'espace et le temps *en profondeur*. Or, le projet aquinien est là tout entier – et pour s'en convaincre on relira, bien sûr, les romans, mais aussi « Le texte ou le silence marginal? », qui, bien qu'il ne fasse tout au plus que cinq ou six feuillets, est un des écrits les plus émouvants du Québec moderne :

Tu dois comprendre ou plutôt deviner, Michèle, que je voulais situer mon texte dans la problématique de l'individu et du collectif. En effet, je rêvais de toucher du bout de mes doigts pensants cette jointure entre le moi et le néant, et de dessiner la frontière aqueuse qui sépare le moi de l'autre, l'individu de sa propre et grisante dissolution dans le groupe¹⁷.

Résumons. De 1962 à 1965, Aquin se trouve à passer d'une conception de la langue à une autre. Plus exactement, il passe de la langue commune (tenue pour rassembleuse, dans « La fatigue culturelle du Canada français » de 1962) à la langue *hors* du commun, langue barbare, pourrait-on dire, et qui est Verbe de l'exode.

16. *Ibid.*, 164 (je souligne).

17. Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions BQ, 1998 [1977], p. 320.

Mais quel est donc au juste cet illustre vulgaire, chez Aquin ? Quelle forme prend cette langue dite *hors* du commun ? Première chose à garder à l'esprit, car c'est l'essentiel : chez Aquin, les personnages ne semblent jamais parler ou s'exprimer pour ainsi dire *normalement*. Au lieu de cela, les personnages crient, ils hurlent (leurs orgasmes), ils murmurent, ils parlent trop vite ou trop lentement (et donc rarement avec un débit ou une intonation qu'on pourrait qualifier de « normaux »). Quelques exemples ? Il y a, dans *Neige noire*, le personnage de Nicolas, cinéaste, qui compte exiger de ses comédiens des dialogues proférés de manière tout artificielle. Voici ce qu'il en dit à Eva :

Je me réjouis que tu dises « artificiels »... Je veux des dialogues plus articulés, plus compliqués que les échanges de répliques auxquels on nous a trop habitués. Pour moi, les dialogues qui sonnent un peu faux ont, plus que les conversations réalistes, le pouvoir de rendre le fantastique [...] la parole engendre, elle ne fait pas qu'orner ou accompagner l'existence¹⁸.

Et comme de fait, à la toute fin du roman, c'est justement cette langue artificielle qu'Eva et Linda emploieront pour se dire leur amour – ce qui conduit insensiblement le narrateur à affirmer ceci : « Le Verbe est entré en elle¹⁹. » Voilà l'accouplement dont il était question un plus tôt.

Autre exemple de cet illustre vulgaire ou langue hors du commun : le fameux cryptogramme monophrasé de *Prochain épisode* : « CINBEUPERFLEUDIATUNCOBESCUBEREBESCUAZURANOCTIVAGUS²⁰. » Puis, dans ce même roman, il y a l'*ex-libris* qui donne à lire une surimpression confuse de plusieurs initiales (il s'agit en quelque sorte de la monophrase cryptée, mais à la verticale). Le regard du narrateur, est-il dit, « plonge dans cette pieuvre emmêlée [...] chef-d'œuvre de confusion²¹ ». On appréciera à quel point cette plongée du regard droit dans l'*ex-libris*, dans l'emmêlement touffu de ses chiffres, est une fort belle et

18. Hubert Aquin, *Neige noire*, p. 199.

19. *Ibid.*, p. 277.

20. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Leméac, 1992 [1965], p. 21 et 63.

fort efficace illustration de la *profondeur*, celle qui s'ouvre, tracée par la puissance de l'illustre vulgaire aquinien.

Citons encore, dans *Trou de mémoire*, les hurlements pro-férés par des singes qui assistent, en voyeurs excités, au meurtre/viol de Joan Ruskin. Ou encore, plus loin dans le même roman, Rachel Ruskin, qui est la sœur de la victime (la *Joan of Arc* Ruskin), et qui aura, sous l'effet de la drogue, un parler ralenti et maniéré. Puis, il y a le latin de *L'antiphonaire*, les cris orgasmiques de Christine, sans oublier l'« accent emphatique²² » de l'abbé Chigi, etc. Encore une fois, ce qui est à retenir, dans tout ceci, c'est à quel point il est exceptionnel, pour les personnages aquiniens, de parler ou de s'exprimer *normalement*. Ils s'expriment dans une langue qui serait à l'image d'une rivière complètement sortie de son lit. Cela ressemble à un cours d'eau qui serait, *depuis toujours*, en état de crue violente – qui n'aurait jamais coulé paisiblement et correctement *dans* son lit, comme savent le faire, tout sagement, les œuvres québécoises de bonne famille ! Langue hors de ses gonds, langue dévergondée. Aussi bien dire qu'il s'agit d'une langue *scouinée*...

Conclusion sur cette question de la langue : c'est avec la langue *hors* du commun, langue de l'exode, que, chez Aquin, le sujet national est invité à s'accoupler. Autre manière de dire que *l'art est la condition du politique*; ou encore que *la langue étrangère est la condition du vivre ensemble*. Le sujet national n'est pas celui qui s'accouple à une quelconque identité ou à une quelconque essence, voire à une quelconque *langue de chez-nous* : il s'accouple à une langue illustre, tout comme, pour un Merleau-Ponty, le regard s'accouple à la couleur. Ce geste (l'accouplement) a pour conséquence de nous engager, en tant que collectivité, dans *l'histoire* comme ce qui est toujours à *venir*. Pour Aquin – n'en déplaise à des historiens de la trempe des Leopold Ranke (1795-1886), chauds partisans du « comment les choses se sont réellement passées » –, l'histoire a moins de passé qu'elle n'a d'avenir²³.

21. *Ibid.*, p. 130.

22. Hubert Aquin, *L'antiphonaire*, Montréal, Éditions BQ, 1993 [1969], p. 87.

Jusqu'au fond de l'avenir

On comprend tout à fait qu'on puisse se sentir dépaysé devant la profondeur redoutable de l'œuvre d'Aquin, qui n'a rien, mais vraiment rien à cirer du goût du jour. Le fameux «goût du jour» ne pouvait guère intéresser Hubert Aquin, lui qui, dans un entretien radiophonique de 1971, disait préférer nettement les bibliothèques aux librairies (avec leur battage à la P. T. Barnum autour des parutions récentes). On ne niera toutefois pas qu'Hubert Aquin se soit démené avec ce qu'on appelle les questions de l'heure, en particulier l'indépendance du Québec, projet qui lui était cher. Mais les réponses qu'il finissait par apporter, à compter de 1965, par la voie de l'écriture romanesque, n'étaient, justement, plus au goût du jour. Et, de fait, il ne s'agissait même pas de réponses.

Pour parler comme Merleau-Ponty, les œuvres d'Aquin – ses essais, ses romans – ont «toute leur vie devant elles²⁴». Et donc, au lieu de répondre servilement au goût du jour, ces œuvres seront toujours, comme le dit Merleau-Ponty mais en parlant de la peinture, ce qui nous conduira, ce qui nous propulsera, ce qui nous projettera «jusqu'au fond de l'avenir²⁵».

23. Le matérialisme messianique de Walter Benjamin croise peut-être ici la conception de l'histoire telle qu'on la trouve chez Merleau-Ponty.

24. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 93.

25. *Ibid.*, p. 92.